

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XX ВЕКА
ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА**

В двух книгах
Книга 2
PERSONALIA

под общей редакцией профессора Л.П. Егоровой

2-е издание, переработанное

Москва
Издательство «ФЛИНТА»
2014

УДК 821.161.1.0(075)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
И90

Рецензенты:

академик РАО, д. филол. н., проф. **Круглов Ю.Г.**
д. филол. н., проф. **Лазарев В.А.**
кафедра русской и зарубежной литературы Тамбовского
гос. университета

И90 **История русской литературы XX века. Первая половина** [Электронный ресурс]: учебник: В 2 кн. – Кн. 2: Personalia / Л.П. Егорова, А.А. Фокин, И.Н. Иванова и др.; под общ. ред. проф. Л.П. Егоровой. – 2-е изд., перераб. – М. : ФЛИНТА, 2014. – 935 с.

ISBN 978-5-9765-1835-3

В учебнике впервые целостно представлено развитие русской литературы первой половины XX века. Авторами обоснована ее периодизация с выделением такого важного этапа литературного развития, как «Литература первой трети XX века», дан обзор русской литературы 1930-1940-х гг.; глубоко разработана персоналия: И. Бунин, Л. Андреев, М. Горький, А. Блок, А. Ахматова, В. Маяковский, С. Есенин, М. Цветаева, Б. Пастернак, М. Шолохов, А. Платонов, М. Булгаков, Л. Леонов, В. Набоков.

Издание отличается максимально возможной в учебном пособии полнотой изложения учебного материала, высоким научно-теоретическим уровнем и предназначено для студентов-филологов, магистров, аспирантов.

УДК 821.161.1.0(075)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-9765-1835-3

© Коллектив авторов, 2004
© Издательство «ФЛИНТА», 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ РЕДАКТОРА.....	7
Глава 1. ИВАН БУНИН (1870–1953).....	9
Ранняя проза.....	10
Бунин и Горький.....	13
«Деревня». Новый тип повествования.....	15
Национальная самокритика.....	21
Оппозиция жизнь/смерть. Ветхозаветные мотивы.....	23
Восток в творчестве Бунина. «Братья».....	26
«Господин из Сан-Франциско».....	35
«Сны Чанга».....	38
«Жизнь Арсеньева». Специфика жанра.....	41
Черты автобиографизма. Поэзия детства и юности.....	46
Завершение национальной самокритики.....	52
Бунинская концепция любви.....	55
Цикл «Темные аллеи». «Чистый понедельник».....	63
«Чистый понедельник». Новое в художественном постижении русского национального характера.....	64
Бунин-поэт.....	69
Последние годы.....	78
Литература.....	80
Глава 2. ЛЕОНИД АНДРЕЕВ (1871–1919).....	81
Раннее творчество.....	83
Переоценка ценностей.....	89
«Красный смех».....	94
Библейские мотивы.....	97
Эволюция Л. Андреева-драматурга. «Жизнь Человека».....	115
«Рассказ о семи повешенных». Экзистенциальные мотивы.....	130
«Дневник Сатаны».....	140
Экспрессионизм Л. Андреева.....	142
Поздняя публицистика.....	148
Литература.....	154
Глава 3. МАКСИМ ГОРЬКИЙ (1868–1936).....	155
Горький в исследованиях последних лет.....	155
Первый период творчества.....	160
«На дне». Дискуссии вокруг образа Луки.....	173
Роль Луки в развитии сюжета. Лука и Сатин.....	178
«Мать». История создания, роль экспозиции.....	186
Человек и окружающий мир в произведениях Горького 1910-х гг.	197
Горький и революция. «Несвоевременные мысли».....	202
«Рассказы 1922–1924 гг.».....	207
«Дело Артамоновых»: от замысла к воплощению.....	211
«Жизнь Клима Самгина».....	220
Литература.....	226
Глава 4. АЛЕКСАНДР БЛОК (1880–1921).....	227
Начало пути. Освоение традиций.....	227
Лирика.....	231
«Ante lusem» (1898–1900).....	233
«Стихи о Прекрасной Даме» (1901–1902).....	235
«Распутья» (1902–1904).....	238

«Пузыри земли» (1904–1905)	239
«Город» (1904–1908)	240
Стихия страсти: «Снежная маска» (1907) и «Кармен» (1914)	250
«Итальянские стихи»	254
«Страшный мир» (1909–1916).....	256
Стихи о России	261
Пути интерпретации поэтического текста	270
«Соловьиный сад»	277
Поэма «Двенадцать». Открытость финала.....	280
«Скифы». Изображение инонационального мира.....	288
Блок – великий поэт XX века	292
Литература	293
Глава 5. АННА АХМАТОВА (1889–1966)	295
Первый этап творчества.....	295
Эволюция лирической героини и авторский монолог.....	302
Родина в художественной концепции Ахматовой	309
«Лирический дневник»: своеобразие жанра и сюжета	320
Ахматова и акмеизм	327
«Эпоха молчания и уединения» (1925–1935)	331
Начало второго этапа творчества. «Реквием»	334
Творчество 1940-х годов. Под гнетом ждановщины	340
Поздняя лирика	344
«Поэма без героя» (1940–1962).....	350
Последние годы	357
Литература	362
Глава 6. Владимир Маяковский (1893–1930).....	363
Маяковский в дискуссиях разных лет	363
Маяковский и футуристы	375
Раннее творчество. Образ лирического героя	378
Жанровое и стилевое своеобразие.....	385
Художественное новаторство	388
Рифма и словарь Маяковского	391
«Облако в штанах»	394
Маяковский после Октября	402
Сатира Маяковского	411
Литература	415
Глава 7. СЕРГЕЙ ЕСЕНИН (1895–1925).....	417
Начало пути. Поиски творческого самоопределения	417
Лирический герой Есенина. Поэтизация общечеловеческого	424
Есенин и революция.....	429
«Москва кабацкая»	434
«Любовь хулигана»	438
Образ России.....	442
«Пугачев»	445
«Анна Снегина».....	449
«Персидские мотивы»	453
«Черный человек»	457
Смерть поэта	460
Судьба наследия Сергея Есенина	463
Литература	467

Глава 8. МАРИНА ЦВЕТАЕВА (1892–1941)	468
Путь поэта	468
Лирика. Основные мифологемы	478
Своеобразие предметного мира	484
«Огненная» символика	492
Дендро- и орнитосимволика в цикле «Деревья»	499
Миф о поэте	509
Диптих «Поэма горы» и «Поэма конца»	517
Лирическая сатира. «Крысолов»	528
Последние годы	537
Литература	538
Глава 9. БОРИС ПАСТЕРНАК (1890–1960)	540
Начало пути	540
Первое стихотворение как фундамент эстетики поэта	542
«Близнец в тучах»	547
Пастернак и футуризм	554
«Сестра моя – жизнь»: в поисках сакрального	558
«Темы и вариации»: постижение классики	566
Стихия свободной стихии	570
Поэтическая историософия Пастернака на рубеже 1920–1930-х гг. «Спекторский»	572
Цикл «Переделкино»	576
Роман «Доктор Живаго»: оправдание новаторства	579
Жанровая специфика романа «Доктор Живаго»	582
Исторический фон в романе	584
Автор и герой в романе «Доктор Живаго»	588
Лирическое и эпическое в романе	594
Последние годы жизни. «Когда разгуляется»	597
Литература	604
Глава 10. МИХАИЛ ШОЛОХОВ (1905–1984)	606
«Донские рассказы»	606
«Тихий Дон». Историческая основа романа	619
Оценка Гражданской войны с общечеловеческих позиций	624
Григорий Мелехов как трагический характер	629
Особенности жанра и поэтики	634
Проблема авторства «Тихого Дона»	638
«Поднятая целина»	643
К интерпретации образа Щукаря	650
Великая Отечественная в прозе Шолохова	652
Композиция и жанр рассказа «Судьба человека»	656
Литература	660
Глава 11. АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ (1899–1951)	662
Ранняя проза (1918–1926)	663
От технической фантастики – к социальным аспектам	666
Сатира. «Город Градов»	667
«Чевенгур». Историко-географические реалии романа	672
Своеобразие композиции и жанра	674
Александр Дванов – alter ego автора?	681
Русская революция в романе	684
«Котлован»	690
«Впрок» как комментарий к «Котловану»	702

«Ювенильное море»	708
Поездка в Среднюю Азию. «Такыр»	711
Повесть-мистория «Джан»	712
Платоновская драматургия	719
Творчество второй половины 1930–1940-х годов	720
Рассказы о войне. «Возвращение»	724
Литература	730
Глава 12. МИХАИЛ БУЛГАКОВ (1891–1940)	731
Начало пути	731
Сатира Булгакова	732
«Белая гвардия». Автобиографичность романа	737
Структура романа в свете мифопоэтики	747
Театр М. Булгакова	755
«Бег». Специфика художественного пространства. Образ Хлудова	762
«Мастер и Маргарита». Философские основы романа	767
Правда-истина как универсальный закон	776
Мастер и Маргарита: путь добра и путь любви	788
Специфика жанра и сюжетно-композиционная модель романа	792
Итоги Мастера	799
Литература	801
Глава 13. ЛЕОНИД ЛЕОНОВ (1899–1994)	802
Раннее творчество	803
«Дорога на Океан». Философская и социальная проблематика	815
Особенности сюжета и мастерство психологического анализа	825
Художественное воплощение инационального характера	826
Драматизм судьбы художника	838
Пафос сопротивления врагу. «Взятие Великошумска»	840
«Русский лес»	844
Итоговый роман «Пирамида»	854
Литература	866
Глава 14. ВЛАДИМИР НАБОКОВ (1899–1977)	867
Путь писателя	867
«Машенька» – компендий набоковского романа	872
«Король, дама, валет» – создание игровой реальности	880
«Защита Лужина» – проблема существования во внеигровом пространстве	890
«Соглядатай» – торжество вымысла и победа над роком	895
Жизнь как текст: роман «Дар» как энциклопедия метапрозы В.В. Набокова	901
Принцип соответствия героя и мира как этическая проблема в романе В.В. Набокова	
«Полита»	909
Синэстезия как особенность стиля В.В. Набокова	919
Некоторые итоги	930
Литература	933

ОТ РЕДАКТОРА

В первой книге предлагаемого читателю учебника были последовательно представлены обзорные главы, включающие и подробную интерпретацию таких этапных произведений как «Города и годы» К. Федина, «Разгром» и «Последний из Удэге» А. Фадеева, «Мещерские рассказы» К. Паустовского, «Жень-Шень» М. Пришвина, «Петр I» и «Русский характер» А. Толстого, лирика Н. Гумилева, О. Мандельштама, Г. Иванова, поэма «Василий Теркин» Твардовского, пьесы «Реки вавилонские» и «Игра» И. Сургучева, «Дракон» Е. Шварца, «В окопах Сталинграда» В. Некрасова и многие другие.

Вторая книга посвящена персоналиям. Специальные главы повествуют о творческом пути И. Бунина, И. Андреева, М. Горького, А. Блока, А. Ахматовой, В. Маяковского, С. Есенина, М. Цветаевой, Б. Пастернака, М. Шолохова, М. Булгакова, А. Платонова, Л. Леонова и В. Набокова. Персональный состав списка «основных имен», как справедливо заметил рецензент первого издания учебника, всегда вызывает «новый виток историко-литературной рефлексии». <...> При этом, вероятно, помимо и поверх персональных наклонностей исследователя на его «точечном» выборе скажется представление об интенсивности влияния, оказанного конкретными авторами на современников и – что еще важнее – на потомков. По поводу длительности и продуктивности воздействия каждого из упомянутых мастеров на литературные практики второй половины XX века можно спорить, плодя все новые и новые аргументы, но, в конечном счете, нельзя не признать, что в принципах отбора, которыми руководствовался ставропольский коллектив, есть своя логика.

Эта логика системного учета нескольких важных параметров: укорененности писателя в литературной традиции – при одновременном новаторском ее обновлении; яркости и самобытности индивидуального стиля; личностной «харизматичности», делающей писателя в его посмертном существовании человеком-легендой, формирующей «миф о писателе»; наконец – по порядку, но не по значимости – востребованности литературного наследия писателя нашей современностью (не только внутрироссийской, но и мировой). Эта логика <...> срабатывает по отношению к большинству из писателей, чьи историко-литературные портреты даны во втором томе учебника»¹.

К позитивным утверждениям в рецензии, написанной еще в 2004 году, добавим, что учебник с представленными в нем главами-персоналиями прошел десятилетнюю апробацию в вузах Юга России и доказал свою историко-методологическую и методическую состоятельность и право на второе издание. В поступивших отзывах отмечалось единство научной концепции, наличие в каждой из глав (наряду с обобщающими характеристиками мировоззрения и поэтики классиков XX века) подробной интерпретации произведе-

¹ Леденев А.В. Новый хороший учебник по истории русской литературы // Вестник Ставропольского государственного университета. – 2004. – Вып. 39. – С. 218-219.

ний, характерных для идиостиля писателей или значимых для раскрытия их творческой эволюции. Беспримерное богатство творческих индивидуальностей в русской литературе первой половины XX века – залог познавательного и воспитательного значения данного учебного курса.

Глава 1. ИВАН БУНИН (1870–1953)

Творческая жизнь Ивана Бунина, первого в нашей стране Нобелевского лауреата², гордости русской литературы XX в., рассечена мечом революции на две равные части: тридцать три года на родине (его первое стихотворение появилось в печати в 1887 г.) и столько же – в вынужденной эмиграции.

...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!

(«У птицы есть гнездо, у зверя есть нора»)

Во Франции он тосковал по России: «Талант талантом, но всякая сосенка своему бору шумит. Где мой бор? С кем и кому мне шуметь?» – слова из его записной книжки 1926 г. Оказавшийся провидцем в отношении большевистской диктатуры, страстный ее обличитель, он, как и большинство русских людей за рубежом, в годы Второй мировой войны был мыслью вместе с Россией. В отличие от тех, кто связывал с Гитлером надежды на падение большевистского строя, Бунин 1 июля 1941 г. записывал в своем дневнике:

«Не запомню такой тупой, тяжелой, гадливой тоски, которая меня давит весь день. Вспомнилась весна 19 года, Одесса, большевики – очень похоже на то, что тогда давило ... Страшные бои русских и немцев ..., Да, опять окаянные дни...».

Не без труда разыскивая карты европейской части СССР, Бунин отмечает на них и в дневнике все перипетии боев, о которых сообщали радио Москвы и Лондона. Карты занимали почти все стены, столовая в мирном доме напоминала военный штаб. В условиях немецкой оккупации карты скоро пришлось убрать. Запись сводок в дневнике продолжалась, нарастал гнев против фашизма:

«И озверелые люди продолжают свое дьяволово дело – убийство и разрушение всего, всего (...) Битвы в России. Что-то будет. Это главное, главное – судьба всего мира зависит от этого» (4 марта 1942 года).

Ведя счет дням войны в России, Бунин погружался в мучительные раздумья о судьбе Родины и Европы. Его не отпускали думы о том, что будет со страной, у которой в Гражданскую войну погибло «все самое сильное» с 15 лет до 50: «А уже погибли миллионы и еще погибнут...» Но уверенность в конечной победе России писателя не покидала: «Только сумасшедший кретин может думать, что он будет царствовать над... Россией...» (16 сентября 1942 г.). В годы войны семья Буниных переживала тяжелые материальные

² Историю присуждения писателю Нобелевской премии (1933) см.: Марченко Т.В. Неизвестные страницы бунинской нобелианы (по материалам архивов Шведской академии) // Известия АН СЛЯ. – 1997. – Т. 56. № 6. – С. 23–35.

лишения «Живу, конечно, очень, очень плохо, – одиночество, голод, холод и страшная бедность – все, что осталось от премии, заблокировано», – писал он. Но, несмотря на это, в годы фашистской оккупации Франции он ничего не печатал, сочувствовал французскому Сопротивлению, в рядах которого было много эмигрантов. Например, близкий друг семьи Буниных Н.Я. Рощин.

Гордый, надменный, холодный, одинокий – таким запомнился Бунин современникам. И в то же время – всегда эмоционально сопричастный всему, что было связано с Россией. Верность России была заложена всей дореволюционной жизнью Бунина, кодексом чести и достоинства русского человека:

«Принадлежу к старинной дворянской фамилии, ведущей начало от Симеона Бунковского, выехавшего в XV в[еке] из Литвы к вел[ико]му князю Василию Темному. Отец – помещик Орловск[ой] и Тамбовск[ой] губ[ерний], мать – тоже из рода орловских дворян – Чубаровых», – писал Бунин в автобиографических заметках.

Бунин родился в Воронеже, но рос на хуторе Бутырки Елецкого уезда: «В глубочайшей тишине, летом среди хлебов, подступавших к самым нашим порогам, а зимой среди сугробов, и прошло мое детство, полное поэзии печальной и своеобразной». В Ельце будущий писатель провел несколько лет в гимназии, но затем предпочел домашнее образование: в этом ему помог старший брат Юлий, студент, сосланный в родительское имение под надзор полиции. Отсутствие специального образования не помешало Бунину подняться на уровень современной ему философской мысли. Он исповедовал пантеизм, хорошо знал антропологические концепции, труды Шопенгауэра, феноменологию Гуссерля; позже находил подтверждение своим художественным открытиям в западном экзистенциализме.

Типичное для тех лет обнищание дворянской усадьбы заставило Бунина рано начать трудовую жизнь – статистиком в Полтавском земстве (юный Бунин временно оказался в Полтаве, куда переехал старший брат), в земской управе в Харькове, в Орловском вестнике и т.д. Он пережил и перечувствовал, как признавался сам, слишком много чересчур разнородного.

«Я много скитался по России, близко знаю и люблю – а порою горячо ненавижу – Смыгаловки (деревня детства, олицетворяющая для Бунина крестьянскую Россию – Л.Е.), знаю помещиков, вонючие мещанские подворья в уездных городишках».

Обратим внимание на двойственность восприятия Буниным собственной страны: *люблю – а порою горячо ненавижу*. Эта антитеза пройдет через все его творчество.

Жизнь провинциальной России и Малороссии (как называли тогда Украину) дала обильную пищу для рассказов 1890-х гг., интенсивная духовная жизнь изливалась в поэзии (проза и поэзия занимали в его творчестве равное положение). Вскоре пришло признание. Бунин неоднократно награждался Пушкинской премией, был избран почетным академиком Российской академии наук (1909).

Ранняя проза

Талант Бунина, его мастерство, филигранное и отточенное, проявились уже в его ранней прозе. Наряду с реалистически достоверными описа-

ниями быта пореформенной России, мастерством диалогов, жанровыми сценами и запоминающимися типажам: Танька и Павел Антонович («Танька»), Капитон Иванович («На хуторе»), мужики из голодающей губернии («На чужой окраине»), вынужденные переселенцы («На край света»), – Бунин обращается и к лирической прозе. Его «Антоновские яблоки» (1900) – камертон к прозе зрелого Бунина. Во вступлении (позже оно было автором снято) Бунин рассказал о поводе к написанию рассказа: городская жизнь, осенняя слякоть и на этом фоне – полученный рассказчиком подарок – яблоки, аромат которых будит воспоминания о прошлом, о том, как десять лет назад он жил в поместье, славящемся антоновкой, как пришла к нему первая любовь (этот факт зафиксирован в письме к Варваре Пашенко). И хотя о любовных переживаниях в рассказе речь не идет, сама обостренность восприятия окружающего рассказчиком обусловлена ими.

«Антоновские яблоки» были восприняты как сочувственная эпитафия уходящему дворянскому быту. То, что он действительно уходит, писатель понимал. В первой редакции рассказа он писал: «Да разве могла эта сентиментальная жизнь, равно как и беспутное существование с охотами, с кутежами и пирами, не погибнуть при первом столкновении с новой жизнью». Для современного читателя «Антоновские яблоки» – это не только и, быть может, не столько идиллия помещичьего быта, сколько идеализация сельской жизни вообще, с ее близостью природе, дарящей человеку радость бытия.

Читателей, даже не разделяющих бунинской ностальгии по ушедшим временам, покоряло подлинное мастерство, прежде всего в пейзажных картинах, заставляющих вспоминать о традициях Тургенева, Чехова. Близость Бунина к русской классике³ объясняется не влияниями и заимствованиями, а столь глубоким знанием ее, при котором она становилась для писателя органической частью бытия. Впечатления от самой жизни и литературы преломлялись в сложном, часто на уровне подсознания, творческом процессе. Вместе с тем Бунин, с большим пиететом относившийся к классике, отрицал прямое и непосредственное воздействие на него тех или иных описаний. Уже на склоне лет, в 1948 г., он писал П. Бицилли по поводу близости описаний грозы в «Жизни Арсеньева» и «Страшной мести» Гоголя: «Что до совпадений в описаниях гроз, то думаю, что тут далеко не всегда влияние одного писателя на другого, а просто общность впечатлений от грома и молний – одинаковость их». Нельзя забывать и о том, что классические традиции, которые Бунин наследовал и стремился сохранить, воспринимались им через призму сложного переходного времени, в котором он жил.

В «Антоновских яблоках» заметно характерное для писательской манеры Бунина обилие подробностей, переданных художественной деталью. Она раскрывает ощущение красоты и чистоты жизни, близкой природе, ко-

³ См., например: Марченко Т.В. Традиции русской классической литературы в прозе И.А. Бунина // И.А. Бунин и русская литература XX в. – М., 1995. – С. 7–14.

торое в конце рассказа выливается в лирический монолог, полный жизнелюбия и жизнеутверждения. Деталь у Бунина обычно обнаруживает авторский взгляд на мир, острую художественную наблюдательность и свойственную Бунину утонченность видения:

«А черное небо чертят огненными полосками падающие звезды. Долго глядишь в его темно-синюю глубину, переполненную созвездиями, пока не поплывет земля под ногами. Тогда встрепенешься и, пряча руки в рукава, быстро побежишь по аллее к дому... Как холодно, росисто, и как хорошо жить на свете!»

Так закладывалась одна из важнейших составляющих прозы Бунина – ее глубокий лиризм, когда на первый план выходит не эпическое начало, а единый лирический монолог с устойчивыми образами-символами. Критика не раз отмечала, что природа в концепции Бунина – активное, действенное начало, властно вторгающееся в бытие человека, определяющее его взгляды на жизнь, его действия и поступки.

Проявилась в рассказе и другая особенность писательской манеры Бунина – равнодушие к сюжетостроению. В его рассказах часто не происходит никаких событий, не возникают конфликты (или о них сообщается исподволь, пунктиром). Наконец, в «Антоновских яблоках» проявилось то своеобразие прозаика, которое Ю. Мальцев определил как предвосхищение поздней «феноменологической» прозы Бунина. Прошлое дворянской усадьбы дается как феномен памяти, хотя оно и не обрело еще того ярко выраженного субъективно-интенционального характера, как в позднем романе «Жизнь Арсеньева». Память всегда трансцендентна; в ней, по мнению критика, проявляется надвременное естество человека, очищенное от всего случайного и обретающее обобщенный характер.

Кроме того, в «Антоновских яблоках» очень «точно и тонко выверена дистанция по отношению к изображаемому, когда восприятие ушедшего еще полно остроты и отчетливости, и в то же время уже чуть затуманено дымкой минувшего – ведь на всем лежит легкий флер грусти, утонченности и той особенной чувственной неги, которую сообщает впечатлениям всматривающаяся вдаль память»⁴. Так, в рассказе «Роза Иерихона» Бунин писал:

«В живую воду сердца, в чистую влагу любви, печали и нежности погружаю я корни и стебли моего прошлого – и вот опять, опять дивно прозябает мой заветный знак».

Весь последующий путь Бунина, как будет показано ниже, станет поисками выражения того потока жизни, который восхищал, мучил, гипнотизировал писателя, представал в калейдоскопе вспоминающихся мелочей жизни, которые тем не менее рождали глубокие философские обобщения. Реализм писателя обогащается импрессионистическим видением, выраженным и в цветовых пятнах осеннего сада, и в неожиданности сравнений, передающих остроту чувственного восприятия предметов и явлений не только в цвете, но и в запахе, и вкусе⁵. По свидетельству И. Одоевцевой, «Бунин всегда насла-

⁴ Ясенский С.Ю. Пассеизм Бунина как эстетическая проблема // Русская литература. – 1996. – № 4. – С. 112.

⁵ Захарова В.Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века. Учебное пособие. – М., 1993. – С. 39–40, 50.

ждался каждым, даже мимолетным, общением с природой и все замечал: каждый порыв ветра, прозрачность воздуха, надвигающуюся грозу, перемену освещения – все регистрировалось им мгновенно, волновало и радовало»⁶. А как заметил Ф. Степун, бунинский мартовский вечер не только стоит перед глазами, но проливается в легкие. В рассказе «Сосны» (1901) импрессионистичность словесной пейзажной живописи выражена особенно ярко: «...У избы, около окошечка, светлым облаком кружится снежная пыль». Огонек освещает ее снизу, из сугроба; если вся просека в голубой тени – солнце еще за лесом, то в колеях санного следа «тень совершенно синяя». Динамика смены цветов, отражающая эмоциональность повествователя, придает бунинским пейзажам внутреннее движение. И не только в прозе природа запечатлена в отдельных неповторимых моментах. В анализе бунинской поэзии разных лет – от откликов Набокова до современных филологических штудий – даже без привлечения термина *импрессионизм* демонстрируется особенность бунинских «перечислений»: «Мальчишка-негр в турецкой грязной фреске висит в бадье, по борту, красит бак, – и от воды на свежий красный лак зеркальные восходят арабески». И все это свидетельствует о расширении антропоцентрической (связанной только с героями) модели мира до антропо-космической. «Бунин никогда не подходил к описанию человека иначе, чем к описанию всего остального... В этом характерном для большинства бунинских вещей растворении человека в природно-космическом бытии таится... то особое очарование, которым дышит его описание природы»⁷.

Бунин и Горький

Еще в 1897 г. Бунин познакомился и подружился с Н. Телешовым, и демократическая направленность старой «Среды» безусловно влияла на Бунина. В 1889–1900 гг. он, несмотря на противоположность идеологической и эстетической ориентаций, довольно близко сходится с Горьким. Уже в апреле 1899 г. Горький приглашает Бунина сотрудничать в марксистском журнале «Жизнь». «В «Жизни» марксисты не столь жестокие», – писал он, очевидно, зная отрицательное отношение Бунина к политической борьбе. В «Жизни» были опубликованы бунинские «Антоновские яблоки» и поэма «Листопад» с посвящением Горькому. Журнал был закрыт летом 1901 г. (этому предшествовал арест Горького), но авторский коллектив «Жизни» продолжал творческое общение благодаря телешовским «средам», достаточно нейтральным по отношению к политическим схваткам.

В 1904 г. Бунин передает свои произведения в горьковское «Знание». Ю. Мальцев в монографии «Иван Бунин» резко категоричен в своих суждениях: то, что Бунин оказался в «Знании», по его мнению, скучном и сером, он назвал «странным парадоксом его судьбы»⁸. Однако, печатаясь в «Шиповнике», Бунин отказался передать ему остальные тома своего собрания сочинения.

⁶ Цит. по: Вопросы литературы. – 1988. – № 5. – С. 286.

⁷ Степун Ф. По поводу «Митиной любви» // Русская литература. – 1989. – № 3. – С. 116, 117.

⁸ Мальцев Ю. Иван Бунин: 1970 – 1953. Frankfurt-Main; М., 1994. – С. 117.

ний и по-прежнему вплоть до 1912 г. сотрудничал в «Знании». Именно в этот период Горький, хотя и на короткое время, дружески сближается с Буниным, приезжавшим к нему на Капри. В атмосфере дружбы у Бунина рождается замысел, о котором он пишет Горькому: «Вернулся к тому, к чему Вы советовали, к повести о деревне...».

Своеобразие бунинского реализма, его новизна еще не прояснились столь отчетливо, как теперь, спустя столетие. Тогда было главным то, что Бунин сам четко причислил себя к лагерю реалистов, вопреки художественной практике модернизма, и в этом плане он был вполне «знаньевцем». В октябре 1901 г., после встречи с Горьким, Бунин предложил Пятницкому первый том рассказов, подчеркнув, что ему «хочется иметь дело именно со "Знанием"». В конечном итоге, к весне 1902 г. вопрос решился положительно, хотя Горького и одолевали сомнения, следует ли издательству ставить свою метку на произведениях писателей, индифферентных в отношении политики. В 1906 г. в серии «Детская библиотека» при непосредственном участии Горького вышла книжка Бунина «Стихотворения» и тогда же очередной третий том его сочинений – «Стихотворения 1903–1906 гг.». По-прежнему далекий от революционных событий, Бунин тем не менее поэтизирует борьбу и бесстрашие, отвергает рабское смирение («Герой врагу достойный дал отпор, Но сам погиб, сгорел в неравной схватке»). И позже «Знание» продолжало выпускать тома сочинений Бунина, его стихотворения, перевод «Песни о Гайавате» Лонгфелло (именно знаньевское издание было удостоено Пушкинской премии Академии наук).

Разумеется, близость Бунина к «Знанию» и Горькому не следует преувеличивать и усматривать влияние Горького на Бунина, как это делалось в советском литературоведении (против этого тогда выступал Н. Кучеровский). К словам Бунина о «странной дружбе, что соединяла нас с Горьким, странной потому, что чуть ли не два десятилетия считались мы с ним большими друзьями, а в действительности ими не были», – стоит прислушаться. Очевидно, было много несовместимого и в социальном, и в психологическом планах. Известен отзыв М. Горького: «Хорошо пахнут «Антоновские яблоки» – да! – но – они пахнут отнюдь не демократично»⁹. Не менее симптоматичен другой выпад Горького, потрясенного отдачей студентов в солдаты и равнодушием к этому писателей: «Это возмутительно и противно до невыразимой злобы на все... – и даже на Бунина, которого люблю, но не понимаю – как талант свой, красивый, как матовое серебро, он не отточит в нож и не ткнет им куда надо?»¹⁰ Он считал, что «барская неврастения» портит писателя. Но, повторяем, взаимное сотрудничество было привлекательно для обоих.

Нельзя не учесть и того, что на переоценку личности Горького в очерке И.А. Бунина «Горький» (1936) повлияло резко негативное отношение Бунина-эмигранта к апологету ненавистного ему большевизма. А тогда – в

⁹ Горький М. Собр. соч. В 30-ти томах. Т. 28. – М., 1954. – С. 201.

¹⁰ Там же. – С. 153.

начале века – Бунина с Горьким сближала необходимость некоего литературного союза: оба не принимали декадентов, обоим устраивало сотрудничество в определенных изданиях. Горький стремился привлечь в руководимое им издательство талантливого писателя. Бунину же нужна была издательская поддержка, тем более что его популярность художника, далекого от страстей времени, значительно уступала тогда популярности Горького или Андреева. В письме к Телешову от 16 июля 1900 г. он признавался: «Тяжело одиночество – во всех родах». Очевидно, преодолением одиночества и можно объяснить сближение Бунина с Горьким, который сам активно шел навстречу Бунину, осыпая его лестными отзывами, обращая внимание писателей, например Чехова, на его талант.

«Деревня». Новый тип повествования

И все же повесть «Деревня» (1910) не может быть рассмотрена в русле горьковского направления. О полном отсутствии в ней «горьковского» говорил критик-марксист Воровский: «Писатели, подобные Бунину... видят в деревне только упадок и вырождение, не замечая элементов новой жизни»¹¹. Критик противопоставил бунинскую повесть горьковскому «Лету» (1909) с его революционно-оптимистическим пафосом. Но «Городок Окуров» и «Жизнь Матвея Кожемякина», над которыми в те же годы работал Горький, как раз свидетельствуют об определенной общности художественных исканий, о постижении через подробности окуровской, дурновской, суходольской жизни сути российского существования. По словам П. Струве, «Деревня» и последующий за ней «Суходол» (1911) стали потрясающим изображением распада стародавних скреп, которыми держалась старая Россия»¹². Это утверждение особенно убедительно, если вспомнить, что в тот период крестьяне составляли 82% населения страны. Сама по себе тема распада дворянских гнезд для русской литературы достаточно типична – вспомним ранние повести и рассказы А. Толстого «Заволжье», «Хромой барин», но у Бунина судьбы дворянские и мужицкие предстают связанными одной веревочкой, у него преобладает лирико-трагическая тональность, тогда как у А. Толстого – гротеск и фарс.

Бунин не раз повторял в письмах, что так, как он, «о деревне у нас еще не писали», и это новаторство проявилось не только в общей концепции, но и в художественной форме, своеобразие которой продолжает привлекать литературоведов¹³. Если «Антоновские яблоки», о художественном своеобразии которых мы уже сказали, все же вписывались в традиции русской классической прозы, например, тургеневской, то «Деревня» уже свидетельствовала о принципиально новом типе повествования. В «Деревне» нет классического сюжета с его традиционными компонентами, не обозначен единый событий-

¹¹ Воровский В.В. Литературно-критические статьи. – М., 1956. – С. 32–34.

¹² Струве П.Б. Статьи о русских писателях. И.А. Бунин // Русская литература. – 1992. – № 3. – С. 101.

¹³ См., например: Альберт И.С. Повесть И.А. Бунина «Деревня» в аспекте жанровой специфики // И.А. Бунин и русская литература XX века. – М., 1995.

ный стержень. О том, что Бунин шел на это сознательно, свидетельствует его более позднее высказывание в одном из писем: «Зачем непременно писать роман, повесть с завязкой и развязкой? Вечная боязнь показаться недостаточно книжным...». В повести важное место занимает внесюжетный материал – дан поток будничной жизни, насыщенный необычайным обилием подробностей, рождающий определенные ассоциации¹⁴. Наряду с основными действующими лицами – братьями Красовыми – главным героем, говоря словами самого Бунина, является «весь уклад, весь быт русской жизни». Сюжетно-композиционные особенности «Деревни» позволили П. Струве сказать о «внешней бесформенности» произведения.

Все это и предопределило общую композицию повести, состоящей из трех частей. Первая посвящена в основном Тихону Красову, вторая – его брату, Кузьме, в третьей на первый план выдвигается сама Дурновка, сливаются воедино две сюжетные линии – Тихона и Кузьмы. Критика даже склонна была видеть в «Деревне» два больших рассказа о Красовых и ряд коротких новелл о мужиках, но это не так: художественная целостность повести несомненна и необычна. Эти особенности Бунина-прозаика были сразу замечены читателями, как писала об этом (правда, позже, в 1915 г.) Л.А. Авилова:

«Хочется мне уяснить себе, что это Вы делаете с литературой? (...) Вы изгнали и фабулу (...) А вместо рассказа то, чего не расскажешь».

Действительно, ослабление сюжета и выведение на первый план обилия деталей изображаемого, отмеченное нами в «Антоновских яблоках», осталось характерной чертой бунинского реализма при всем том, что в «Деревне» иная, разветвленная система образов.

Бунинское искусство композиции проявляется в последовательности и глав, и отдельных эпизодов, и деталей быта, оттенков душевных движений. Первая часть знакомит с действующими лицами: братьями Красовыми – богатым торговцем Тихоном и правдоискателем Кузьмой, потом ставшим управляющим в имении брата. (Это имение было приобретено Тихоном у разорившегося помещика Дурнова, чей род был хозяином многих поколений Красовых.) Но автор рассказывает – сжато и бегло – и о жизни других персонажей; история каждого, хотя бы Дуни, которую все звали Молодой, или Дениски и Серого сама по себе могла бы стать сюжетом отдельной повести. Событийный план и ретроспекции увязаны необыкновенно плотно. Читатель как будто постоянно переворачивает бинокль, меняя ракурс восприятия от обобщенного, отдаленного, охватывающего события не одного года, до поданных крупным планом сиюминутных сцен: Тихон на ярмарке, Тихон мчит-ся в имение, прослышав о взбунтовавшихся мужиках, его «грех» с Молодой,

¹⁴ О.В. Сливичкая проследила различные сочетания описательности и сюжетности в прозе Бунина: 1) сочетание доминантное с «перевесом в ту или иную сторону», причем только сюжетность может быть нулевой и 2) сочетание бездоминантное, равноправное. Однако описательность у Бунина всегда избыточна, независима от событий, вовлечена в сюжет неполностью, то есть сориентирована не только на конкретные события, но на бунинскую концепцию мира в целом (Сливичкая О.В. Сюжетное и описательное в новеллистике И.А. Бунина // Русская литература. – 1999. – № 1. – С. 89–110).

на который подтолкнуло отчаяние бездетности, Тихон уговаривает брата управлять имением, сообщает ему о страшной смерти мужа Молодой – Родьки (разговор перерастает в обсуждение русского характера); наконец, занявшее половину главы описание обычных, повторяющихся трудовых дней Тихона в собственном доме:

«Опять он промочил ноги, прозяб – шла крупа – и опять выпил рябиновки. Ел картошки с подсолнечным маслом и солеными огурцами, щи с грибной подливкой, пшеничную кашу. Лицо покраснелось, голова отяжелела». Не раздеваясь, – только стащив ногу об ногу грязные сапоги (жена была в отъезде), – он лег на постель. «Но тревожило то, что придется вот-вот опять вставать: лошадям, коровам и овцам надо к вечеру задать овсяной соломы, жеребцу тоже ... или нет, лучше перебить ее с сеном, а потом полить, посолить хорошенько...».

После посещения Макарки, бывшего вора, а теперь побирušки и прощателя, пугающего хозяина, Тихон предается своего рода самоанализу, упрекая себя за нечестность с работниками, за холодность с женой. В воспоминаниях героя проходят пьяный, грубый отец, хозяин, у которого он служил десять лет, слившиеся в памяти из-за однообразия впечатлений в какие-нибудь два дня. В потоке сознания всплывает давний разговор с братом, мысли о Молодой. Воссоздается подробный разговор с Дениской, которого Тихон решает женить на Молодой. Глава заканчивается возвращением Тихона в свой дом и описанием вечера с его хозяйственными заботами и тяжелым хмелем. Знаменательна заключительная сцена мчащегося экспресса – символа движения и жизни:

– Это мимо Дурновки-то! – сказал Тихон Ильич, икая и возвращаясь в горницу.

Подчеркнутая простота сюжета, сведенного к минимуму, сочетается в «Деревне» с достаточно сложным внутренним композиционным рисунком, приближая формы изображения жизни к естественному ее течению. Разнородные впечатления, мгновенные ощущения, детали быта, встречи, идейные споры, толки о земле, войне, революции; сомнения, разочарования, надежды органически вплетаются в поток воспоминаний или переживаний героя, наслаиваясь друг на друга, срастаясь в до предела концентрированную повествовательную ткань.

Во второй части с изображением Кузьмы подчас сливаются и авторские раздумья. Картины и образы «наплывают», как кинокадры кричащего нестройства русской жизни. Поэтому ослабленность внешних сюжетных связей между тремя частями повести не нарушает ее внутренней целостности и обобщенного смысла. «Не о частностях, а об общем, типическом, говорил я...», – утверждал Бунин. Сам он расширительно толковал свой замысел: «...Кроме жизни деревни я хотел нарисовать в ней картины вообще всей русской жизни». Если первая часть открывалась более подробным рассказом о жизни Тихона, то вторая посвящена Кузьме, с его судьбой всех русских самоучек и еще маргинальностью крестьянина, не вписавшегося в городскую жизнь. Воссоздана атмосфера споров, в которую погружался молодой Кузьма, приезжая в городскую слободу, скупно сказано о его жизни в Воронеже и

Ельце. Не став торговцем, не состоявшись как поэт (хотя и издал первую книжку), постепенно спиваясь и удивляя горожан своим страшным неустроенным бытом, Кузьма видит для себя два возможных выхода – уйти в монастырь или просто дернуть себя по горлу бритвой. Вот тогда и пришло письмо от звавшего его Тихона. Но значимость второй части не только в образе Кузьмы, но и в том, что повествование выходит за пределы деревни, в уездный город и другие крупные города (упоминаются и Киев, и Воронеж), расширяется круг действующих лиц, среди которых рабочие, мещане, чиновники, дворяне, хотя и поданные эскизно. Так от темы Дурновки автор переходит к теме России.

Действие третьей части вновь возвращает нас в Дурновку, – «царство нищеты и смерти». Картины жизни сменяют друг друга последовательно, хотя и осложняются порой ретроспекциями – воспоминаниями Кузьмы. Важным событием в третьей части была едва не стоившая ему жизни болезнь Кузьмы (простудился, отправившись проститься с дедом-побирушкой Иванушкой). Обыденная жизнь здоровых всегда кажется больным чуждой и страшной. Больного Кузьму ранит равнодушие к нему, умирающему, Молодой, жестокие сцены дурновского быта: «Господи, спаси и помилуй, вынеси меня отсюда!» – молит Кузьма.

Тихон пьет, объясняя ситуацию так: «Да, запьешь! Ты думаешь, легко мне досталась эта клетка-то золотая? Ты думаешь, легко было кобелем цепным всю жизнь прожить, да еще со старухой» (Тихон продолжал ненавидеть уже покойную Настасью Петровну, все время скидывавшую мертвых дочерей). Тихон понимает, что его жизнь, как когда-то подаренный женщине платок, «истаскана наизнанку», лохмотья одни остались.

«Пропала жизнь – братуша!» – жалуется он.

В судьбе братьев ставятся точки. Красовы решают перебраться в город, ибо Тихон больше не выдерживает противостояния голытьбе, сменившего прежний конфликт между крестьянами и помещиками. Колоритны зарисовки людей, с которыми общается Кузьма; солдат – учитель, однодворка и ее сын Селька, работник Кошель, живший в другом селе; занимал его воображение и старик Серый. Каждый из персонажей вносил свое в характеристику довольно безотрадного русского народа, усугубляя чувство тоски, одиночество отчуждения. Между братьями, как когда-то в первой главе (здесь ощутима определенная симметрия), происходит откровенный разговор-спор, опять же перерастая в критику русского национального характера. Фигурой, символизирующей бунинскую концепцию национальной самокритики в «Деревне», становится Серый, бездельный, нищий мужик, проводящий время на лавке, которая критикой воспринимается по ассоциации с обломовским диваном. Хорошие задатки покрываются у него ленью, расхлябанностью, «пестротой» характера, одним словом, «гибельными», по Бунину, чертами русской психики, которые не изменились с заменой вчерашних бар на торговцев и кулаков. Серый тоже Красов (из Красовых состоит чуть ли не вся

Дурновка, что усиливает символику размышлений о судьбе русского народа). Его превращение в Серого – «самого нищего и бездельного мужика во всей деревне» – показано обстоятельно. Землю он сдавал, дома сидел в голоде и в холоде, но думал только о том, как бы разжиться покурить. На всех сходках бывал он, не пропускал ни одной свадьбы, ни одних крестин, ни одних похорон. Магарычи никогда не обходились без него: он встречал не только во все мирские, но и во все соседские – после купли, продажи, мены. Даже когда однажды на клеверах он «забогател» и в ту же осень поставил кирпичную избу, то не рассчитал, что избу нужно топить.

«А чем, спрашивается? Да нечем было и кормиться. И пришлось сжечь верх избы, и простояла она без крыши год, почернела вся. А труба пошла на хомут».

Распродав по частям, за бесценок свою недостроенную избу, Серый целый год приценился только к тем избам, что были ему совсем не по карману, живя надеждой «на то, что вот-вот «приплывут корабли» – и заживут они тогда безбедно в крепких, просторных, теплых хоромах. Кузьме и автору-повествователю непонятно, на что он надеялся, «нищенствуя и лодырничая, как последний босяк». Реальный же труд, например в русаковской экономии, казался Серому хуже горькой редьки. Хитрец, балагур, он всегда находит оправдание своему ничегонеделанию. «Сперва было грустно и смешно: что за нелепый человек, – думает Кузьма. – Потом досадно и противно: выродок! Все лето просидел на пороге избы, покуривая, поджидая милостей от Думы». Зимой изба Серого была глуха, мертва. Кузьма уже знал:

«...Если войдешь в ее темные, полуоткрытые сени, почувствуешь себя на пороге почти звериного жилья – пахнет снегом, в дыры крыши видно сумрачное небо, ветер шуршит навозом и хворостом, кое-как накиданным на стропила: найдешь ощупью покосившуюся стену и отворишь дверь, встретишь холод, тьму, чуть мерцающее во тьме мерзлое окошечко...».

Особенно впечатляют абсурдно-гротесковая сцена, когда за Серым гоняется раненная им лошадь, и прием расчеловечивания героя в портретных характеристиках. В критике отмечалось, что Серый у Бунина не просто тип, он символ Дурновки, ее «языческая тень», атавистическое и вечное начало ее истории. Ласковая укоризна некрасовских строк «Что ж ты спишь, мужичок? Ведь весна на дворе» сменилась в раздумьях Кузьмы (в данном случае *alter ego* автора) гневно-пристрастным осуждением: «Господи Боже, что за край! Чернозем на полтора аршина, да какой! А пяти лет не проходит без голода».

Единственно, что согревало сердце Кузьмы, – нежность к Молодой, которую деревня и даже собственный брат, к отчаянию и стыду Кузьмы, считают его любовницей. Но Молодая, когда он попробовал отговорить ее от замужества, его не понимает. «Зверь и дикарь» Дениска, польстившись на предложенные Тихоном Ильичем деньги, будет, это Кузьма знал, страшнее Родьки:

«Услыхав об этой свадьбе впервые, Кузьма твердо решил, что не допустит ее. Какой ужас, какая нелепость! (...) Как-то заговорил он с Молодой о намерении Тихона Ильича – и она спокойно ответила:

– Да что ж, я уже балакала с Тихоном Ильичем об этом деле. Дай Бог ему доброго здоровья, это он хорошо придумал.

– Хорошо? – изумился Кузьма.

Молодая посмотрела на него и покачала головой:

– Да как же не хорошо-то? Чудны вы, ей-богу, Кузьма Ильич! Денег сулит, свадьбу берет на себя... Опять же не вдовца какого-нибудь придумал, а малого молодого, без порока... не гнилого, не пьяницу...

– А лодыря, драчуна, дурака набитого, – прибавил Кузьма.

Молодая потупила глаза, помолчала...»

Понимая, что и «Дениска не в радость», Молодая выбирает иллюзию самостоятельности. Картины сговора, затем свадьбы рождают у читателя чувство катастрофичности. Благословляя молодых, Кузьма взглянул на невесту, и в глазах их, встретившихся на мгновение, мелькнул ужас. Посаженный отец побледнел и с ужасом подумал: «Сейчас брошу образ на пол...», но его руки невольно сделали иконой крест в воздухе. Свадебный поезд сопровождает разгулявшаяся вьюга. В серой, несущейся мути, не было видно ни Дурновки, ни мельницы на мысу; непонятны крестьянам и слова венчания, которые священник произносит, не думая ни о словах, ни о тех, к кому они относились.

Обратная дорога в сумерках еще более страшна:

«Стояла в передних санях горластая жена Ваньки Красного, плясала, как шаман, махала на ветер, в буйную, темную муть, в снег, летевший ей в губы и заглушавший ее волчий голос:

У голубя, у сизого

Золотая голова!»

Свадьба обретает зловеще-символический характер, ибо в образе Молодой, оказавшейся в безвыходном положении, можно увидеть ассоциации с самой Россией. Мертвая тишина или завывание вьюги стоит над землей Дурновки, мертво-серые краски пейзажа усиливают пессимистическую тональность повести. Обрываясь на зловеще звучащей ноте, повествование заставляет читателя домысливать дальнейшие судьбы героев в таком же ключе. Мир Бунина, как писал известный в 1970-е годы критик Валерий Гейдеко, предстает миром раздробленным, миром, где чаще всего нет ни причин, ни следствий, а есть всего лишь случай, predetermined роком, фатумом¹⁵.

Хотя историческая атмосфера после Первой русской революции в повести передана верно, у Бунина нет жесткой детерминации человеческих судеб и характеров именно исторической обстановкой. Не случайно столь разные герои, как Тихон и Кузьма Красовы, оказываются родными братьями. Писатель более склонен видеть влияние на человека окружающих его людей, что в конечном счете сливается в какую-то кривую его поведения. Впоследствии в «Жизни Арсеньева» он прямо напишет об этом: «Все человеческие судьбы слагаются случайно, в зависимости от судеб, их окружающих... Так

¹⁵ Гейдеко В.А. Чехов и Ив. Бунин. – М., 1976. – С. 245. Обращаем внимание студентов-ставропольцев на литературную деятельность их земляка Валерия Гейдеко. Он окончил ставропольскую СШ № 2, учился и работал в Москве, похоронен в Ставрополе.

сложилась и судьба моей юности, определившей и всю мою судьбу». В понимании случайности как проявления некой общей закономерности Бунин был близок автору «Войны и мира», хотя эту закономерность он понимал иначе. Она рассматривалась им сквозь призму русского национального характера, вопрос о котором в «Деревне» впервые был показан так остро и заставил русское общество серьезно задуматься уже не о мужике, а над вопросом – быть или не быть России?

Национальная самокритика

Объективное авторское изображение Дурновки и ее обитателей органично дополняется спорами Тихона и Кузьмы, хотя фактически спора никакого нет. Аргументы каждого дополняют безотрадную характеристику русского народа. Тихон соглашается с братом:

«Ты подумай только: пахут целую тысячу лет, да что я! Больше! – а пахать путем – то есть ни единая душа не умеет! Единственное свое дело не умеют делать! Не знают, когда в поле надо выезжать! Когда надо сеять, когда косить! «Как люди, так и мы», – только и всего. Заметь! – строго крикнул он, сдвигая брови, как когда-то кричал на него Кузьма. – «Как люди, так и мы!» Хлеба ни единая баба не умеет спечь, – верхняя корка вся к черту отваливается, а под коркой – кислая вода!.. Народ! Сквернословы, лентяи, лгуны, да такие бесстыжие, что ни единая душа друг другу не верит! Заметь, ...не нам, а друг другу! И все они такие, все! – закричал он плачущим голосом и с треском надел стекло на лампу».

Мелькнувшая в речах Кузьмы социальная мотивировка «Рабство отменили всего сорок пять лет назад, – что ж и взыскивать с этого народа?» – снимается не только следом же звучащими словами («Да, но кто виноват в этом? Сам же народ!»), но и обилием уточняющих эту вину характеристик. Н. Кучеровский призывал не отождествлять позиций писателя и героев «Деревни». Однако многие из диалогов Тихона и Кузьмы Красовых варьировались в других его произведениях, прежде всего в более позднем романе «Жизнь Арсеньева» и в отдельных высказываниях. В статье «Будет ли существовать Россия?» Бунин писал: «В революции мы привыкли видеть кризис власти, но не кризис национального сознания»¹⁶. Поэтому попытки некоторых исследователей развести позиции автора и его героев являются несостоятельными. Рассуждения автора «Деревни» и «Суходола» о русском национальном характере, как о противоречивом, дисгармоничном, алогичном, привлекают особое внимание современных литературоведов в контексте размышлений русских мыслителей от Чаадаева до Федорова. Как заметил Ю. Мальцев, после Чаадаева никто в нашей литературе не давал такой сокрушительной критики России, русского национального характера, русской истории, как Бунин.

В бунинском творчестве этого периода (повестях «Деревня», «Суходол» (1911), рассказе «Веселый двор» (1912) и др.) Ю. Мальцев подчеркнул иррациональность, непредугадываемость поведения русского человека, абсурдность его поступков, его пренебрежение удобствами и благами жизни –

¹⁶ И.А. Бунин и русская литература XX века. – М., 1995. – С. 83.

к тому, что называется повседневностью, буднями. Для Егора («Веселый двор»), которого «скука съела», дни становились все длиннее, нужно было *убивать* их, «а вот поправить крышу, законопатить пазы, переложить печку, борова почистить – на это у него догадки не хватало», – пишет Бунин. Томится тоской и, казалось бы, преуспевающий Тихон Красов: «Как коротка и бестолкова жизнь». «Думалось и исповедовалось одно, а делалось другое», – это уже сказано о Кузьме, о разрыве между словом и делом. Нескладная жизнь Тихона и Кузьмы, предающегося на эту тему типичной для россиянина рефлексии, подчеркивает их принадлежность к тому же русскому типу:

«– Запомни, брат, – сказал он, – и скулы его покраснели. – Запомни: наша с тобой песня спета. И никакие свечи нас с тобой не спасут. Слышишь? Мы – дурновцы!»

Бунин, как утверждает современное литературоведение, раскрыл синдром лишнего человека уже на примере крестьянского характера, тем более что писатель подчеркивал, что душа суходольца – и у барина, и у мужика – одинакова. Об этом свидетельствует и поэтизация украинского характера в рассказе «Лирник Родион» (1913), противопоставляемого в контексте творчества Бунина русскому, и интервью И.А. Бунина «Московской газете» о впечатлениях от витебщины (Белоруссия): «...У крестьян этой полосы, по моему мнению, в наиболее чистом виде сохранились неиспорченные черты славянской расы. В них видна порода, да и живут они хорошо, далеко не в тех ужасных некультурных условиях, как наш мужик в средней России» (22 октября 1912 г.). (Позже, в «Окаянных днях», Бунин связал негативные стороны русского характера с составляющей его генезиса.) Уверенности в собственном превосходстве и в то же время усталости и вялости русских противопоставлены жизнеутверждающие качества других народов, в том числе и восточно-славянских.

В дальнейшем пессимизм Бунина, уже отошедшего от деревенской тематики, распространяется на все человечество, чему в немалой степени способствовало начало Первой мировой войны. Писатель признавался, что война его как-то подавляет: «Развернулось ведь нечто ужасное. Это первая страница из Библии». В 1916 г. им написаны такие, казалось бы, разные, но общие по пафосу рассказы, как «Старуха», «Петлистые уши».

В «Старухе» налицо приметы войны, упоминается оборванный карульщик, все сыновья которого, четыре молодых мужика, уже давно были «убиты из пулемета немцами». Но главное в рассказах – обобщенно-философское восприятие страшного мира, когда в одном художественном ряду оказываются «жизнь в неприглядных избах» и нелепая роскошь ресторана, торжественность церковного праздника и отвратительный мещанский скандал за обедом, урок-предупреждение из античной цивилизации (его учит племянница хозяйки) и плач старухи, воспринимаемый как символ вселенского горя в духе Апокалипсиса. В рассказе «Петлистые уши» Бунин, как не раз говорилось в научной литературе, утверждает мысль о неискоренимости преступной и жестокой природы человека, о ее фатальной извечности, что

связывается с традициями Достоевского¹⁷. Безысходный взгляд на историю и человека, лишь порой появлявшийся в суждениях героя «Деревни» Кузьмы Красова, составляет единственное содержание этого рассказа о крайнем индивидуализме, скептицизме, мизантропии героя – Адама Соколовича. Но глубина заложенных в рассказ смыслов не однозначна. Соколович – не только патологическая личность, с ее тягой к разрушению и убийству, но и олицетворение отчуждения человека от мира – проблема, которую уже в 1920-е гг. начинает активно разрабатывать западноевропейская литература (не случайно сейчас произведения Бунина 1910-х гг. соотносят с эстетикой абсурда¹⁸). Разрушительная сторона цивилизации, ее антидуховность, столь остро ощущаемая Буниным, становится ведущей темой его творчества и осмысливается сквозь оппозицию жизнь/смерть.

Тем не менее, как будто ощущая односторонность «Деревни» и «Суходола», «Старухи», Бунин воплощает светлые стороны народного характера в рассказах «Сверчок» (1911), «Веселый двор» (1911), «Захар Воробьев» (1912), «Худая трава» (1913). Писатель рассматривал их как произведения о русской душе, ее светлых и темных, и почти всегда трагических основах. По поводу сборника «Иоанн Рыдалец» (1913) он писал:

«Мужик опять будет на первом месте – или вернее, не мужик в узком смысле этого слова, а душа мужицкая – русская, славянская».

Такой же смысл Бунин вкладывал и в более поздние рассказы «Косцы», «Аглая»: «Вот видят во мне только того, кто написал «Деревню»! – говорил, жалуясь, он (Г. Кузнецовой), читая «Аглаю», – а ведь и это я! И это во мне есть! Ведь я сам русский, и во мне есть и то, и это (...) От того, что «Деревня» – роман, все завопили! А в «Аглае» прелести и не заметили»¹⁹. Этот упрек можно отнести и к современным исследователям, которые менее внимательны к этой, второй, жизнеутверждающей ипостаси бунинского россиеведения.

Оппозиция жизнь/смерть. Ветхозаветные мотивы

Особенности русского национального характера раскрываются Буниным в присущей сознанию рубежа столетий оппозиции *жизнь/смерть*. Но, в отличие от модернистов, которые, утверждая неразрывность Танатоса и Эроса, чаще раскрывали смерть именно как обман бытия²⁰, Бунин примиряет вечную красоту бытия с необходимостью *ухода*. Следуя толстовской традиции («Три смерти»), он ищет тайну «легкой смерти» в глубинах народного характера, прослеживая последний путь своих положительных героев: Аверкия в «Худой траве», Анисьи – в рассказе «Веселый двор», противопоставленной своему беспутному сыну Егору.

¹⁷ Туниманов В.А. Бунин и Достоевский (по поводу рассказа И.А. Бунина «Петлистые уши» // Русская литература. – 1992. – № 3.

¹⁸ Фокин П.Е. Творчество И.А. Бунина 1910-х гг. и эстетика абсурда // Начало. Сборник работ молодых ученых. Вып. 4. – М., 1998. – С. 139–147.

¹⁹ Кузнецова Г. Грасский дневник // Знамя. – 1990. – № 4. – С. 193–194.

²⁰ См.: Колобаева Л. Тайна пушкинской «легкости» в прозе И.А. Бунина // Вестник МГУ. Сер. 9. – 1999. – № 3. – С. 83.

«Аверкий слег, разговевшись на Петров день», – первая ключевая фраза рассказа о герое, который «был уже в той поре, когда хорошие смирные мужики, много поработавшие.., – начинают плохо слушать, мало говорить, со всем, что им ни скажешь, соглашаться, думать же что-то иное, свое».

Внешняя канва фабулы – прогрессирующая болезнь Аверкия после 30 лет батрачества, и он просит жену забрать его домой. Герой остро переживает радость встречи с родным подворьем, ощущение свободы от всех забот и горестей и в то же время неведомое ранее равнодушие к житейской суете. Жизнь героя измеряется теперь последними месяцами прожитого, о чем повествуют начальные фразы глав: «Прошел еще месяц» (гл. VII). «И еще месяц прошел...» (гл. VIII). Теперь большой мир входит к нему только через ворота риги, где лежит он, спасаясь от избяной духоты. Чередой идут последние прощальные встречи с близкими и односельчанами: не только с дочерью и зятем (гл. V и VI), но и с вернувшимся с японской войны солдатом, дедом-плясуном, дурочкой-Анюткой, с которой Аверкию было по-настоящему легко. Остальные понемногу забывали о нем, заходили все реже... Хозяйственным людям было не до Аверкия. В унисон умиранию человека даны писателем картины ранней осени: «Умирая, высохли и погнили травы. Пусто и голо стало гумно», «бесприютным» – поле.

Предчувствия Аверкия оправдались. Перевезенный с первой метелью в избу, умер он, причастившись, «так неслышно, что сидевшая рядом старуха не заметила».

Параллельно неспешно развивающимся событиям Бунин раскрывает духовный мир человека, который пришел к своему концу, исполненный достоинства и любви к оставляемому миру. Напряженная духовная жизнь – главное в характеристике Аверкия. В его, казалось бы, нескладном внешнем облике писатель отмечает иконописное благообразие, особенно выделяет его манеру есть, неспешно кладя ложку, ибо с детства привык совершать трапезу как молитву, ибо эта трапеза всю жизнь была для него венцом трудового дня среди вечных опасений за будущий день. Трудолюбие, чистая совесть (ведь «служил тридцать лет с чистым лицом») придают ему чувство собственного достоинства, и даже болезнь он воспринимает с чувством выполненного долга: «Износился, задыхаться стал, – еще тверже и даже с удовольствием сказал он». (Как антитеза этому сильному характеру проходит всегда хмельной караульщик – дед-плясун.) Сила духа героя проявляется и в его способности горько шутить. Повторяемая им пословица «Худая трава из поля вон» поставлена эпиграфом к рассказу и дала ему название. В уходящем из жизни человеке поражает доброта. Словами: «Смолоду не наживали, а теперь не к чему» он прощает лесника, тайком забившего их телушку, а главное его желание – «удобно помереть», не доставляя беспокойства старухе. Ему, умирающему, хотелось сказать что-нибудь дружелюбное, приятное зятю (несмотря на эпизод с солдаткой), его радует красота дочери, напоминающей жену в молодости; глубоко человечен, прекрасен проблеск былой любви к «старухе», которая трогала его «лаптями, дряблостью кожи, усталостью, искренно-

стью». Внешний контраст между дочерью и женой «взволновал его, и опять почувствовал он на мгновение: сладка жизнь».

Аверкий загодя готовится к смерти, лежа, думая и затаивая дыхание, «стараясь представить себя в могиле...», подгоняемый почти грубыми словами священника: «Пора, пора», – он покорно лег на спину, зажав свечу в костлявых пальцах. «Сердце его млело, таяло, он плыл в тумане, в предсмертной зыби». Представилась ему его могила, причитания дочери. (Бунин хорошо знал русский фольклор.) Нельзя не согласиться с тем, что образ Аверкия «соединяет в себе лучшие свойства двух начал, лежащих в основе души русского человека: природную, языческую стихию с обостренно-чувственным восприятием окружающего мира, любви и аскетическую, православную, с просветленным, смиренным отношением к жизни»²¹.

Тема смерти, столь блестяще решаемая Буниным в рассказах «Худая трава», «Веселый двор», «Сосны», не могла не сопрягаться и с христианскими обрядами, сопровождающими человека в последний путь. Однако Бунина, с его увлеченностью другими мировыми религиями, со своеобразным «религиозным эклектизмом», нельзя ставить рядом с такими писателями, как Б. Зайцев, И. Шмелев, которых принято называть православными. Как образно заметил Бицилли, имея в виду многократные поездки Бунина по Ближнему Востоку, в своем путешествии по следам Христа писатель Христа не нашел. Конечно, у Бунина есть, например, рассказ «Святитель» (1919, 1924), посвященный Дмитрию Ростовскому и выполненный в традициях житийной литературы; есть в его произведениях и описания таинства службы. Но в целом в творчестве Бунина чувствуется тот критицизм, который зафиксировала Г. Кузнецова, приведя слова Бунина: «Говорят о нашей светлой, радостной религии... Ложь, ничто так не темно, страшно, жестоко, как наша религия. Вспомните эти черные образа... А стояние по восемь часов, а ночные службы... Нет, не говорите мне о «светлой» милосердной нашей религии»²².

Однако «ветхозаветный опыт Бунин переживает как реальность своего внутреннего опыта». В самом складе его художественного дарования, как писал В.А. Котельников, слишком многое и слишком живо откликалось на ветхозаветные зовы. Так, в ветхозаветном рассказе «Иоанн Рыдалец» (1913) русскому юродивому приданы черты библейского пророка Михея, со словами которого умер он и которые отлиты на его могильной плите: «Буду рыдать и плакать, буду ходить как ограбленный, буду выть, как шакалы, и вопить, как страусы». Творчество Бунина дает большой материал для раскрытия проблемы интертекстуальности. В рассказе «Белая лошадь» (1907, 1927) фигура главного героя, землемера, всю жизнь безропотно боровшегося с тяжелой болезнью – астмой, вызывает ассоциацию с ветхозаветным страдальцем. Именно из книги Иова пришел к писателю образ Белой лошади с ее

²¹ Дмитриева Т.Г. Проблема национального характера в прозе И.А. Бунина // И.А. Бунин и русская литература XX в. – М., 1995. – С. 68.

²² Кузнецова Г. Ук. дневник. – С. 179.

диковинным, вызывающим, беспощадным взглядом. Тварная сила и красота, воспринятые как творческая мощь Бога, рожают, как показал литературовед, ветхозаветное благоговение к дарованной чаше жизни.

Интересно, что, пересматривая рассказ спустя 20 лет (первоначально он назывался «Астма»), из девяти глав подробного описания последних месяцев жизни своего героя Бунин фактически оставил только один эпизод – его ночную встречу с белой лошастью (отсюда и новое название рассказа).

Возвращаясь августовской ночью из служебной поездки, землемер предается хорошему, грустному и тревожному настроению: «Хотелось петь, рассказывать свою жизнь...спросить кого-нибудь: что же, наконец, будет на том свете что-нибудь или нет? Райские яблочки и черти в неугасимом пламени, конечно, вздор..., но ведь вздор и полное исчезновение... зачем родился? Зачем рос, любил, страдал, восхищался? Зачем так жадно думал о Боге, о Смерти, о жизни?» Одиночество и таинственная ночная жизнь в степи заставляет его вздрагивать от тревожных предчувствий, и вдруг он замер с широко открытыми глазами:

«Из глубины рощи легко и быстро прямо на него неслась большая белая лошадь...Шла бодро, чисто, едва касаясь земли. И так гордо и грациозно несла свою голову, что сразу было видно, что она молода, сильна, ни одного дня не знала упряжи...»

Непохожая на ломовых трудяг из крестьянских хозяйств белая лошадь с прекрасными, блестящими человеческими глазами казалась в бледнеющем лунном свете литой из серебра. Сменившее ее видение беззубой нищенки на дрогах телеги вызывает у героя острую боль горя и обиды: «Ты смерть, что ли?» – с сиплым бессмысленным смехом вопрошает герой. И лишь когда старуха точно растаяла в воздухе, «землемер пришел в себя и медленно перекрестился». Оставшиеся за этой заключительной фразой рассказа пятая-девятая главы первой редакции порой возвращали читателя к образу белой лошади: воспоминания о ней не выходят из головы тяжело болеющего землемера.

«Был в нем теперь только холод отчаяния, сознания, что белая лошадь всем существом своим сказала ему о красоте и беспощадности той живой и страшной силы, что окружало его, бессильного (...) Храпение ноздрей ее – ужас, – с безумным восторгом вспомнил он стихи о лошади в книге Иова. – Рвет ногою землю и восхищается силою. В порыве ярости глотает землю и не может устоять при звуке трубы».

Бунин считал, что люди, имеющие обостренное чувство смерти (относя себя к ним), всю жизнь живут под ее знаком. Ее тайна заставляет писателя обратиться к восточной философии.

Восток в творчестве Бунина. «Братья»

Для Бунина было характерно, говоря словами Горького, органическое, наследственное (в традициях русской литературы) тяготение к Востоку. Широкую известность получили книги его очерков «Тень птицы» (1908), «Храм солнца» (1909). В его художественном творчестве восточные мотивы обрели наибольшую философскую глубину.

В силу мироощущения Бунина, считавшего, что над жизнью индивида довлеет грозный космос, ему оказалась ближе восточная, а не западноевропейская философия. Карл Юнг видел особенность человека Востока (в отличие от рационалистического все анализирующего человека Запада) в целостном восприятии мира, сохраняющем единство с Универсумом²³. Учитывая данное положение Юнга, О. Сливичкая подробно выявила особенности миропонимания Бунина в сравнении с философией его великого предшественника: в отличие от Л. Толстого, он ближе к индийскому учению о сущностном единстве индивидуальной души с общей для всех Мировой Душой, и смысл эстетического акта он видел в том, чтобы пробудить в каждом человеке дремлющую генетическую память, актуализировать в каждом чувство причастности к Универсуму²⁴. Для Бунина личность бессильна, не защищена перед лицом непостижимых разумом космических сил Природы, Эроса, Танатоса.

Тема Востока выводила Бунина к пониманию общечеловеческих проблем, позволяла, как считал писатель, познать тоску всех стран и всех времен, увидеть смысл жизни как единого космического процесса, но общечеловеческие проблемы предстали перед ним не в образах аллегорий, исторических притч, а в произведениях, глубоко современных даже по своей сюжетной основе и по философскому контексту. Наваянное восточной проблематикой философское понимание мира могло накладываться и на совсем не восточные сюжеты – на жизнь русской провинции («Чаша жизни»), на западный образ жизни («Господин из Сан-Франциско»). Тема Востока перерастает в тему Космоса (ее понимание пришло именно на Востоке, на гигантских просторах Великого Океана), в сопряженную с нею тему человека, как существа космического, соприродного, но часто изменяющего своему предназначению. И на Ближнем Востоке Бунина более всего восхищало присутствие прошлого в настоящем; его влекли «места Эдема», «родина Адама», где он особенно остро ощущает исконную связь между Человеком, Природой и Богом. Ветхозаветные мотивы дополняются буддийскими – с доминирующей в них созерцательностью.

Современные исследователи изучили широкий круг источников, посвященных буддизму и странам юго-востока, которые могли быть известны Бунину. Достаточно сказать, что легенда о Слоне и Вороне, занимающая важное место в символике рассказа «Братья», была приведена в известной книге С.Ф. Ольденбурга «Буддийские легенды». Знал Бунин и книгу Г. Ольденбурга «Будда. Его жизнь, учение и община», изданную в 1884–1906 гг. пять раз, а также древнейшую каноническую буддийскую книгу «Сутта Нипата. Сборник бесед и поучений», вышедшую в русском переводе в 1899 г. и выдержавшую последующие издания. У русского писателя большой ин-

²³ Юнг К. Различие восточного и западного мышления // Философские науки. – 1988. – №10.

²⁴ Сливичкая О.В. «Что такое искусство?» (Бунинский ответ на толстовский вопрос) // Русская литература. – 1998. – № 1. – С. 46–47, 50.

терес вызывало учение Будды с его идеей о пути спасения человека с опорой на собственные силы, с его отказом от эгоистичных желаний и с установкой на постоянное духовное самосовершенствование на пути к нирване. Апологию буддизма исследователи видят в рассказе И.А. Бунина «Братья» (1914), отразившем цейлонские впечатления (но написанном на Капри) и непосредственно связанном с буддийской философией. Но и следующие за «Братями» «Господин из Сан-Франциско» (1915), «Сны Чанга» (1916) несут в себе мету буддийско-философских исканий писателя, заставляя воспринимать их как трилогию. Определенное единство рассказам Бунина «Братья», «Господин из Сан-Франциско», «Сны Чанга» придает образ Океана как философа и мифологема. Объединяет их также своеобразное сочетание ветхозаветных и буддийских мотивов. Эпиграф к «Господину из Сан-Франциско» – «Горе тебе, Вавилон, город крепкий!» – изначально связывался у Бунина с двумя рассказами: «...Эти страшные слова из Апокалипсиса неотступно звучали в моей душе, когда я писал «Братьев» и задумывал «Господина из Сан-Франциско». Взяв к «Братьям» эпиграф из древней буддийской книги «Сутта Нипата» – «Взгляни на людей, избивающих друг друга», – Бунин делает поправку, заменяя *людей* на *братьев*, что вызывает ассоциации с мифом о грехопадении, с убийством Каином Авеля. Библейские мифы присутствуют и в «Снах Чанга», хотя это менее заметно, чем в первых двух рассказах, буддийский и ветхозаветный опыты также переживаются как реальность внутреннего опыта писателя, которым наделяются и герои.

Рассказ «Братья» нельзя сводить, как это часто делалось, к примитивно понятому социальному конфликту (белые благоденствуют, туземцы угнетены). Неся в себе ярко выраженный антиколониальный смысл (Бунин, по свидетельству В. Муромцевой-Буниной, на Цейлоне почти заболел, не мог видеть рикш с их окровавленными от бетеля губами), рассказ не может быть понят *только* как протест против колониализма. Для Бунина социальное зло – одно из проявлений круговорота космического мироустройства: не случайно при подготовке текста для собрания сочинений он сокращает в основном штрихи и картины социально-бытового содержания. Инонациональная тема, воспринятая через призму антиномии «Восток–Запад», поднята Буниным на высоту философского размышления о незащищенности человека любой расы перед космическими началами бытия, перед тщетностью и обреченностью людских желаний, перед неизбежностью смерти как некой меры жизни. В рассказе обильно цитируются заповеди Возвышенного (Будды), материал для которых почерпнут из указанного выше источника. Возвышенному контрастен образ Мары – искусителя и повелителя земных желаний. Не названы, но раскрываются в контексте мотивы кармы и сансары. Эти буддийские мифологемы, утверждая вечно повторяющееся начало человеческой жизни, дополняют ветхозаветный сюжет. Оппозиция рай/потерянный рай перерастает в противопоставление природной жизни и цивилизации. Их персонификация

в образах сингалеза и европейца восходит к архетипам Авеля и Каина, так что буддийские и ветхозаветные мифы в рассказе контаминируются.

Здесь необходимо сделать небольшое отступление, разъясняя общий смысл архетипов и мифологем в художественном творчестве и, в частности, в рассказе Бунина «Братья». Архетипы (понятие введено К. Юнгом) – перво-образы, восходящие к универсально-постоянным началам в человеческой природе, общей для просвещенного европейца и дикаря первобытного племени. Передаваемые генетической памятью архетипы таятся в глубинах коллективного бессознательного. Наиболее ярко особенности архетипического мышления проявляются в мифах народов мира, и здесь закономерно возникает вопрос о соотносительности понятий *архетип* и *мифологема* (мифема). Под последней понимается сознательное заимствование писателем темы, мотива, образа того или иного мифа. В силу нерасчлененного сознания и подсознания в творческом процессе понятия архетип и мифема часто выступают как синонимы, но надо учитывать оттенки смысла: мифема предстает в чувственном образе, архетипы, по К. Юнгу, – это схемы образов («не кристалл, а решетка кристалла»). Однако четкого разграничения этих понятий нет (его не было у Юнга), поэтому, как подчеркнул С. Аверинцев, сам Юнг недостаточно последовательно раскрывал взаимозависимость мифологических образов как продуктов первобытного сознания и архетипов как элементов психологических структур, понимая эту взаимозависимость то как аналогию, то как тождество, то как порождение одних другими²⁵. В наши дни, когда термин *архетип* – уже без связи с юнгианством – применяется для обозначения наиболее общих, фундаментальных и общечеловеческих мифологических мотивов, изначальных схем, представлений, лежащих в основе любых художественных и в том числе мифологических структур, понятия *архетип* и *мифема* окончательно синонимизируются. Перечень архетипов, предложенный Юнгом: тень, мудрый старик (старуха), мать, дитя, самость, персона, анима (анимус) – олицетворение мужского начала в женском и женского в мужском (что подчеркнуто Буниным в портретных зарисовках сингалезов) – давно расширен и, кроме юнговских, пополнился такими мифемами, как змея, чаша, круг (кольцо) и т.д.

В рассказе «Братья» исторические, межнациональные, социальные катаклизмы, потрясаящие современный мир, трансформировались в архетипически выраженную обобщенную философскую концепцию. Развязка юношеской любви рикши определяется глубинной связью «анимы» и «анимуса»; обращают на себя внимание образы старика-отца, движимого любовью к семье, и матери – «зубастой» старухи. Поиск «самости» – своего истинного «Я» – характерен и для рикши (в форме мгновенного озарения), и для англичанина (в форме мучительной рефлексии). Определенную роль в развитии сюжета «Братьев» играет совокупность архетипических масок: англичанин – «персона», а рикша – «тень», его личное бессознательное, – и тогда становится

²⁵ Аверинцев С. Архетип // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.1. – М., 1980. – С. 111.

понятным состояние белого через 10 дней после смерти сингалеза. Обратим внимание еще на одно совпадение: в душе прозревшего рикши (он увидел в окне публичного дома таинственно исчезнувшую возлюбленную) кричат тысячи беззвучных голосов его «печальных, стократ истлевших предков». Эти слова дословно предваряют юнговскую мысль: «Тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов... Он поднимает изображаемое им из мира единократного и приходящего в сферу вечного: притом и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы».

В решении сингалеза уйти из жизни звучит мотив кармы – невидимой и неумолимой силы, предопределяющей характер нового рождения на путях сансары – безначальной и бесконечной цепи (колеса) перерождения живых существ. Карма (санскр.) означает жребий, судьбу²⁶, а в конечном итоге – закон этической причинности, определяющий характер человека. Это одно из центральных понятий индийской философии, объясняющей нынешнее существование результатом прежних воплощений. Общая сумма поступков, совершенных любым живым существом за все воплощения жизни, и их последствий определяет характер нынешнего существования и будущего рождения. В нравственно-психологическом аспекте карма ведет и контролирует постепенный процесс совершенствования, который должен завершиться освобождением, но аморальные поступки, эгоизм ему препятствуют. (В христианстве синонимом является понятие греха и закон воздаяния.) Сансара (санскр.) обозначает колесо бытия, процесс бесчисленных перерождений живых существ, приносящий им страдание. Идея сансары связана с периодическим возникновением и уничтожением миров, подчеркивает родственность всего живого, взаимоперехода его форм. В сансаре можно увидеть метафору мирской суеты и пути спасения от нее. Потенциальным завершением сансары как Бытия, связанного со страданием, его антиподом является состояние нирваны – это конец цепи превращений, вечное успокоение и независимость от мира. Достичь нирваны могут только люди, остальные существа в них должны перевоплотиться. Таким образом, в буддизме смерть не является антиподом жизни, а лишь многократным переходом к ее воспроизведению²⁷. Отменяя только границы бытия индивидуальности, она означает цепь бесконечных превращений. «Снова и снова в тысячах воплощений исторгнет тебя твоя эдемская земля», – слышит рикша внутренний голос. Он велит ему убить привязанность сердца, рождающую жалобы и скорби, сбросить с себя обольщения Мары. Только тогда воздаст ему карма, и он обретет хотя бы краткий покой.

²⁶ Разграничение славянского понятия *судьба* и индийского *карма* дано в работе О. Солоухиной: в понимании славян судьба влияет в основном на рождение, бракосочетание и смерть – на срок жизни человека. Это понятие касается главным образом общего течения жизни, то есть сам человек к ее решениям никакого отношения не имеет. Буддийская карма, напротив, – есть совокупность всех, даже незначительных, деяний, которые человек совершает в этом мире (Солоухина О. О нравственно-философских взглядах И. Бунина // Русская литература. – 1984. – № 4. – С. 55).

²⁷ Подробнее см.: Избранные труды по буддизму. – М., 1988.

Отдельные аспекты содержания рассказа «Братья», воспринятые через концепцию буддизма, порождают спорные его трактовки: усугубляется вина рикши, который якобы не скорбит о пропавшей возлюбленной, он полностью о ней забывает, ибо обет был принесен не ей, а Маре (Т. Марулло), Бунин отрицает аскетизм Возвышенного (Л. Смирнова). Думается, что в первом случае не учитывается авторский подтекст, создаваемый отдельными словами «О невесте он, *казалось*, совсем забыл», «*С виду* даже счастливо проработал он так с полгода». Неожиданно пришедшие воспоминания о невесте он вынужден заливать огнем виски. Увидев в окне дома разряженную невесту, сингалец «вдруг так шарахнулся назад, точно его ударили в лицо палкой... отшатнувшись, застыл на месте». В скупых деталях выразительно раскрыта трагедия истинного чувства. Что касается второй точки зрения, представленной в популярном учебнике²⁸, то, думается, дело не в абсолютном отрицании аскетизма Возвышенного. Для достижения нирваны и выхода из цепи перерождений Будда предлагает путь избавления от желаний, освобождения от привязанностей ко всему земному, и писатель принимает оппозицию Возвышенный/Мара во всей его целостности. В общей схеме такой образ поведения приемлем и для других религий, это идеал, по которому сверяют свой мирской путь простые смертные, и Бунин не мог не понимать этого.

В этом плане интересно замечание Е.Б. Смольяниновой по поводу образа Горизонтова в «Чаше жизни»: «Это протест Бунина не столько против постулатов буддизма, призывающих к отказу от желания ради освобождения от земного страдания, сколько против излишне прямолинейного и догматического их толкования...»²⁹. В той же канонической книге, с которой, очевидно, Бунин сверял свои трактовки заповедей Возвышенного, есть сутта восьмая: «Да будут счастливы все существа, да живут они все в радости и довольстве!» Дьявольская сила Мары искушает человека, однако она права в своей стихийно-природной силе: «...Все в лесах пело и славilo Бога жизни-смерти Мару, Бога жажды существования...». Но в суждениях Возвышенного спрессована мудрость тысячелетий. Трагедия рикши в том, что «слишком рано» он выбежал на дорогу жизни, страстно погнался за счастьем и был ранен «самой острой стрелой – жадой любви и новых зачатий для этого древнего мира, где от века победитель крепкой пятой стоит на горле побежденного!». Но в целом рассказ – не об этом, а о параллелизме судеб «братьев» – белого и сингалеза перед лицом Рока и неотвратимо наступающей цивилизации.

Единство двухчастной композиции, выдвигающей на первый план то одного, то другого героя, внешне подчеркнуто общим героем – англичанином, но проистекает из общей художественной концепции Зла, тяготеющего

²⁸ Смирнова Л. Русская литература конца XIX – начала XX века. – М., 1993. – С. 150.

²⁹ Смольянинова Е.Б. «Буддийская тема» в прозе И.А. Бунина (рассказ «Чаша жизни») // Русская литература. – 1996. – №3. – С. 211. Подробный анализ рассказа см.: Саськова Т.В. «Чаша жизни» И.А. Бунина в контексте мировой культуры. – М., 1997.

над человеком и человечеством, независимо от расы и вероисповедания («Тела наши различны, а сердце одно», – как говорит Анаида, олицетворяющий блаженство просветления). Зло у Бунина всегда обретает космический характер, вечный и неизбежный. Заслуживает внимания замечание О. Сливичкой, сопоставляющей бытующие определения зла – внесоциальное и космическое: «Космическое» точнее выражает специфику бунинского миропонимания, так как оно образно передает ощущение безграничности зла, нависшего над человеком, и в нем содержится указание на источник этого зла (человек – часть природного целого, где, добавим мы, действуют законы выживания, права более сильного, хотя тоже обреченного на умирание). Для понимания художественной концепции «Братьев» суть изображаемого им зла особенно важна, ибо рассказ написан на материале колониальном, допускающем социальную заостренность с подробным перечислением грехов белых перед аборигенами: «...В Африке я убивал людей, в Индии, ограбляемой Англией, а значит, отчасти и мною, видел тысячи умирающих с голоду, в Японии покупал девочек в месячные жены, в Китае бил палкой по головам беззащитных обезьяноподобных стариков, на Яве и на Цейлоне до предсмертного хрипа загонял рикш...», – рассказывает о себе белый герой «Братьев». Именно те народы, что «еще живут младенчески-непосредственной жизнью, всем существом своим ощущая и бытие, и смерть, и божественное величие вселенной», влекут к себе европейца. Оставшись равнодушным к богам, которым традиционно поклонялось белое население, англичанин не раз чувствовал, что «мог бы поклоняться разве только им, этим страшным богам нашей прародины – сторукому Бrame, Шиве, Дьяволу, Будде, слово которого раздавалось как глагол самого Мафусаила, вбивающего гвозди в гробовую крышку мира». Но сослагательное наклонение так и осталось нереализованным.

Тогда почему трагедия постигает и сингалеза, для которого эта религия исконна? Но что знал о ней рикша? Смутно звучало в его сердце то, что было смутно воспринято несчетными сердцами его предков. В дождливое время года он ходил с отцом к священным шалашам и там, среди женщин и нищих, слушал жрецов, читавших на древнем всеми забытом языке, и ничего не понимал, только подхватывал общее радостное восклицание при имени Возвышенного. После утраты возлюбленной, внешне, казалось бы, на нем не отразившейся, он «бегал, жадно копил деньги» – и нельзя было понять, во что он больше влюблен, в свою беготню или в те серебряные кружочки, что собирал для нее. Рикша показан во власти Мары – искусителя и повелителя страсти и удовольствия: «Мара вырывает из рук человека то, что сквернит человек, но ведь Мара и разжигает человека снова схватить отнятое или другое что-нибудь, подобное отнятому». Так настигает рикшу столбняк безостановочного бега и накладывает отпечаток на его лицо.

Хотя герои Бунина различны в расовом, социальном, историческом плане, и за англичанином тянется бесконечный шлейф преступлений, их

общность – в безоглядном следовании желанию, в отсутствии духовной опоры. Это приводит одного к смерти, другого к депрессивно-маниакальному состоянию. Но мотив общности судеб повторяется не только на уровне индивидуальных судеб рикши и англичанина; он подчеркивается и в описании сошедшей с парохода группе европейцев. «У каждого, у каждого (как интонационно убедителен этот повтор – Л.Е.) в душе то, что заставляет человека жить и желать сладкого обмана жизни. А рикше, рожденному на земле первых людей, разве не вдвойне был сладок этот обман?» Лишь страшное потрясение при виде любимой в окне публичного дома разрывает эту цепь превращений вкусом специально купленной ядовитой змеи. Рикша следует своему внутреннему голосу, подсказке генетической памяти: «Проснись, проснись! – кричали в нем тысячи беззвучных голосов его печальных, столетиями истлевших в этой райской земле предков. – Страхни с себя оболешения Мары, сон этой краткой жизни! Тебе ли спать, отравленному ядом, пронзенному стрелой? ...Недолгий срок пребудешь ты в покое отдыха, снова и снова, в тысяче воплощений, исторгнет тебя твоя эдемская земля».

То, что у сингалеза разрешается мгновенно, в соответствии с его конкретно чувственными представлениями, у англичанина становится предметом мучительной рефлексии. В таком плане образ англичанина разработан Буниным уже в первой части рассказа: его глаза *как-то странно, будто ничего не видя*, глядели из угольной тьмы бровей и ресниц. *Деревянный* голос и повторение определения *странный* по отношению к взгляду завершают портретную характеристику. Осердившись на рикшу, он тут же забыл о нем. Уступает он и желанию рикши бежать по другой, не нравящейся седоку дороге – он, *ничего не видящий человек*, рассеянно смотрел вокруг себя. Бесцельное метание по городу, доводившее до иступления смертельно уставшего сингалеза, красноречиво говорит о внутреннем душевном состоянии белого. «Рикша и его седок неслись среди этой тесноты и грязи древнего Востока, быстро, быстро, точно спасаясь от кого-то». Это тоже намек на единство судеб «братьев», но пока писатель тщательно фиксирует детали, подготавливающие к интерпретации образа англичанина во второй части рассказа: «Карлтон-Отел!» – *мертво* сказал рикше англичанин, все время *печально и сонно* глядевший на Запад, на океан...».

Во второй части рассказа, где англичанин буквально умолял капитана русского судна вывезти его с Цейлона, эпитеты, выражающие психически болезненное состояние англичанина, продолжают нагнетаться. Он *каменеет* от ударов грома, его голос вновь звучит *мертво*, у него *строгий* взгляд, глаза *стоячие, как будто ничего не видящие и беспокойные*. Станный пассажир, как бы разговаривающий сам с собой, удивляет капитана и службу. Искусно нагнетаемый поток подробностей прорисовывает линию поведения героя, несущую в себе авторскую концепцию. Если в первой части рассказа принесенная белыми в эдемский уголок «цивилизация» губит рикшу, то во второй она становится предметом философского диалога, если можно его участни-

ком посчитать молчаливого и зевающего капитана. Реплики и слабые возражения последнего делают позицию англичанина непререкаемой, хотя капитан и перечисляет блага цивилизации: плавание по всему земному шару, пользование паром, электричеством, беспроводным телеграфом.

« – Вот, хотите – я буду сейчас говорить с Аденом? А ведь до него 10 дней ходу.

– И это страшно, – сказал англичанин и строго взглянул сквозь очки на засмеявшегося механика».

Страх англичанина вызывает отсутствие страха у людей, постоянно престапующих нормы морали: «А мы, в сущности, ничего не боимся. Мы даже смерти не боимся по-настоящему: ни жизни, ни тайн, ни бездны, нас окружающих, ни смерти, ни собственной, ни чужой». Так начинается исповедь героя, его признание: «Я участник бурской войны, я, приказывая стрелять из пушек, убивал людей сотнями». Европейец понимает, что истинная жизнь не в цивилизации, оплаченной тысячами жизней (и не только в колониальных странах):

«...Мы все, спасаясь от собственной тупости и пустоты, бродим по всему миру... и вот только здесь, на земле древнейшего человечества, в этом потерянном нами эдеме, который мы называем нашими колониями и жадно ограбляем, среди...цветных людей, обращенных нами в скотов, только здесь чувствуем в некоторой мере жизнь...(…), только благодаря этому я еще кое-что чувствую и думаю».

Расходясь со своим белым героем как социальным типом, повествователь близок ему в его философских размышлениях, в раздумьях, в самоосуждениях (по свидетельству В.Н. Муромцевой-Буниной, то, что чувствовал англичанин, автобиографично). Смерть, страх перед нею, понимаемые англичанином как некая мера жизни, созвучны личному мироощущению Бунина, отразившемуся и в других его произведениях. Сингалец ушел из жизни, предпочтя ее лжи и обману смертельный укус ядовитой змеи, но тень смерти витает и над белым, познавшим тщету жизни и ее соблазнов. Не случайно он рассказывает капитану буддийский миф о вороне, уплывшем в океан на туше затонувшего слона: поняв, что ему нет возврата, он закричит «жалким голосом, тем, которого так чутко ждет Смерть». Вместе со своим героем писатель приходит к горькому осознанию незащитности человека перед ужасом жизни, всевластием рока, неотвратимостью катастроф, перед лицом которых все люди – братья.

Забвение изначального природного братства людей воспринимается Буниным как неизбывная данность человеческого существования, бесконечного борения природы и цивилизации. Эта оппозиция выражена образами сингальца и европейца, и их противостояние заставляет признать, что в существующем ущербном миропорядке, разъединившем человека с бытием вселенной, каждый или убийца, или убиваемый. В критике уже отмечалось, что осуждение окаянного мира цивилизации и вместе с тем причастность к нему – такова особенность авторской позиции в «Братьях». Слова из Сутты-Нипаты «Я хочу говорить о печали», приведенные в эпиграфе к рассказу, определяют его скорбную, суровую тональность.

Определяет эту тональность и мифологема океана. В «Братьях» (как позже и в «Господине из Сан-Франциско», в «Снах Чанга») океан – не деталь пейзажа, не фон действия, а образ архетипический, мифологический. Океан – это первозданные воды, первородная космическая стихия, одно из основных воплощений хаоса или даже сам хаос, который в итоге может поглотить все живое³⁰. Многозначительно, что пароход плывет в безграничной тьме, в пустоте океана и ночи.

«И тьма резко чернела в открытых дверях и окнах, стояла и глядела в ярко освещенную столовую... угольной чернотой за горизонты, и оттуда, как тяжкий ропот самого творца, еще погруженного в довременный хаос, доходил глухой, мрачный и торжественный, все до основания потрясающий гул грома».

От этого гула каменеет англичанин, и то, что «пол все глубже уходит из-под ног», – это ощущение не только его. Это чувствовали все участники предапокалипсической трагедии. Именно в уста англичанина вложена близкая автору обобщенная мифопоэтическая характеристика океана, по сравнению с которой романтические образы «свободной стихии» кажутся игрушечными:

«В сущности, это страшно! – сказал он своим мертвым, но твердым голосом... И, встав с места, подошел к двери, зиявшей темнотой. – Очень страшно, сказал он, как бы разговаривая с самим собой.

И страшнее всего то, что мы не думаем, не чувствуем и не можем, разучились чувствовать, как это страшно.

– Что именно? – спросил капитан.

А вот хотя бы то, – ответил англичанин, – что под нами и вокруг нас бездонная глубина, та зыбкая хлябь, о которой говорит Библия».

Очень жутко быть на капитанском мостике, «идти куда-то во тьму ночи и воды, простирающейся на тысячи миль вокруг», но не лучше и пассивному наблюдателю, пассажиру в каюте, когда «возле самой твоей головы всю ночь кипит эта бездонная хлябь», готовая поглотить символ цивилизации. Образ океана прочитывается и как символ обмана жизни, искушений и пагубных желаний. На его фоне разворачиваются картины смерти рикши, духовной смерти англичанина, наконец, гибели ворона. Легенда о вороне и слоне подтверждает мысли Будды о тщете желаний личности: «Мы же (европейцы – Л.Е.) возносим нашу Личность превыше небес, мы хотим сосредоточить в ней весь мир..., и вот только в океане..., чувствуешь, как растворяется человек в этой черноте, в звуках, запахах, в этом страшном Все-Едином, только там понимаем в слабой мере, что значит эта наша Личность», – в этих словах англичанина выражена и авторская позиция.

«Господин из Сан-Франциско»

В «Господине из Сан-Франциско» образ океана играет еще более активную роль, но единство двум произведениям придается не только этим образом, но и одинаковой тональностью эпиграфов, на сей раз из Апокалипсиса и-

³⁰ Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2-х томах. Т. 2. – М., 1988. – С. 249–250.

са, о городе Вавилоне, наказанном за грехи: «Горе тебе, Вавилон, город крепкий».

Господин из Сан-Франциско, как и англичанин, лишен имени, – это вариант образа европейца, но без его рефлексии, это один из многих, кому «не страшно». На склоне лет он решает, наконец, насладиться покоем, принимая путешествие в Европу, но в фешенебельном отеле его настигает смерть, обесмысливая, в трактовке Бунина, его труды и дни, что выражено даже в гротескной концовке его обратного пути – сначала в ящике из-под содовой, испытывая «много унижений, много человеческого невнимания», потом в просмоленном гробу, опущенном в черный трюм того же парохода. «Точка зрения главного героя (как правило, оптическая или оценочная) взаимодействует в тексте с другими точками зрения, создавая объемность, «стереоскопичность» описаний, поражающих богатством деталей»³¹.

Символично и название парохода – «Атлантида» – как бы грозящее гибелью в пучине океана:

«...Океан с гулом ходил за стеной черными горами, выюга крепко свистала в отяжелевших снастях, пароход весь дрожал, одолевая и ее, и эти горы, – точно плугом, разваливая их на стороны зыбкие, то и дело вскипавшие и высоко взвивавшиеся пенистыми хвостами громады, – в смертной тоске стенала удушаемая туманом сирена».

Этот параллельный мир – антитеза высшему обществу, внешне благополучному, веселящемуся и наслаждающемуся. Праздная, богатая жизнь на борту корабля и в отеле схвачена в потоке выразительных подробностей – в описаниях туалетов, сервировки стола и меню, развлечений, включая хрестоматийно известную сцену одевания господина к обеду, где не забыто ни одного движения. Этот поток подробностей заменяет, как это всегда свойственно Бунину, систему событий, и оценочным определением здесь является эпитет *языческий*: гонг к обеду звучит зычно, точно в *языческом* храме, капитан «Атлантиды» дважды назван *языческим* богом, идолом чудовищной величины и грозности. Сцена прибытия в Европу заканчивается на мажорной ноте, подчеркивающей гордыню и апофеоз желаний господина из Сан-Франциско: блеск духовых инструментов, торжествующие звуки марша, гигант-капитан в парадной форме, похожий на милостивого *языческого* бога, приветственно помахавший рукой пассажирам. Господину из Сан-Франциско, как и всем прочим, кажется, что «это для него одного гремит марш гордой Америки, что это его приветствует командир с благополучным прибытием».

Мотив «Братьев» (страшна жизнь, но люди не знают страха, и именно это больше всего страшно) звучит и в «Господине из Сан-Франциско». Океан, ходивший за стенами, был страшен, но пассажиры «Атлантиды» о нем не думали, доверившись капитану и всей службе, таящейся в недрах парохода.

³¹ Николина Н.А. Комплексный анализ прозаического текста. Рассказ И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» // Николина Н.А. Филологический анализ текста. – М., 2003. – С. 243.

Символическое звучание обретает описание «нижнего яруса» корабля, уподобленного картине ада:

«... Мрачным недрам преисподней, ее последнему, девятому кругу была подобна подводная утроба парохода, – та, где глухо гоготали исполинские топки, пожиравшие своими раскаленными зевами груды каменного угля, с грохотом ввергаемого в них облитыми едким, грязным потом и по пояс голыми людьми, багровыми от пламени».

Картину завершают антиномичные художественные детали: на баке поминутно взывала с адской мрачностью и взвизгивала с неистовой злобой сирена, но немногие из обедающих слышали сирену – ее заглушали звуки прекрасного струнного оркестра, изысканно и неустанно игравшего в двухсветной зале. К той же картине Бунин возвращает читателя и в конце рассказа, расширяя ее и придавая ей мистический характер:

«В самом низу, в подводной утробе «Атлантиды», тускло блистали сталью, сипели паром и сочились кипятком и маслом тысячепудовые громады котлов и всяческих других машин той жизни, раскаляемой исподу адскими топками, в которой варились движение корабля – kloкотали страшные в своей сосредоточенности силы, передававшиеся в самый киль его, бесконечно длинное подземелье, круглый туннель, слабо озаренный электричеством, где медленно, с подавляющей человеческую душу неукоснительностью, вращался в своем маслянистом ложе исполинский вал, точно живое чудовище, протянувшееся в этом туннеле, похожем на жерло».

Океан проявляет себя как угрожающая стихия первозданного хаоса. Изображая обратный путь «Атлантиды», когда в трюме, в просмоленном и черном гробу возвращается домой тело господина, Бунин выходит на прямое сопоставление не только корабля и океана, но и корабля и Дьявола, усиливая смысл эпиграфа и библейских мотивов в целом.

«...И на другую, и на третью ночь – опять среди бешеной вьюги, проносившейся над гудевшим, как погребальная месса, и ходившим траурными от серебряной пены горами океаном. Бесчисленные огненные глаза корабля были за снегом едва видны Дьяволу, следившему со скал Гибралтара, с каменистых ворот двух миров, за уходившим в ночь и вьюгу кораблем. Дьявол был громаден, как утес, но громаден был и корабль, многоярусный, многотрубный, созданный гордыней Нового Человека со старым сердцем. Вьюга билась в его снасти и широкогорлые трубы, побелевшие от снега, но он был стоек, тверд, величав – и страшен».

Мотив отгоняемого страха теперь связан уже не с пассажирами, а с образом самого капитана. «Он, – как пишет Бунин, – слышал тяжкие завывания и яростные взвизгивания сирены, но успокаивал себя близостью того, в конечном итоге для него самого непонятного, что было за его стеною: той как бы бронированной каюты, что то и дело наполнялась таинственным гулом, трепетом и сухим треском синих огней. Они вспыхивали вокруг бледнолицого телеграфиста с металлическим полуобручем на голове». Это дословное повторение аргументации капитана в «Братьях», когда силу цивилизации он соизмеряет с возможностью разговора с далеким Аденом. И еще раз возникает картина бала – мирской суеты, торжества непомерных желаний: фальшь происходящего подчеркивается повторением картины танца нанятой «влюбленной пары», но уже с откровенностью истинных чувств ее играю-

щих. Последняя фраза рассказа соединяет их и останки господина, подчеркивая всю фальшь (опять-таки на фоне океана) прожитой им жизни:

«И никто не знал ни того, что уже давно наскучило этой паре притворно мучиться своей блаженной мукой под бесстыдно-грустную музыку, ни того, что стоит глубоко, глубоко под ними, на дне темного трюма, в соседстве с мрачными и знойными недрами корабля, тяжело одолевавшего мрак, океан, выюгу...»

Казалось бы, в наши дни тема «обличения капитализма» в рассказе Бунина, к которой в советском литературоведении фактически сводился весь его смысл, должна отойти на второй план. Но до конца это не произошло, о чем свидетельствует, например, выступление Ю.В. Мамлеева, где идет речь об определенном архетипе человека из элиты, уверовавшей в безграничную власть денег³².

«Сны Чанга»

С двумя рассмотренными рассказами связаны и «Сны Чанга». Это единство подчеркивают мотивы ветхозаветные (цитирование Соломона и Екклезиаста) и буддийские, начиная с зачина – обоснования выбора героя-собаки, воспринятой в цепи превращений любого живого существа: «Не все ли равно, про кого говорить? Заслуживает того каждый из живущих на земле». Образ Чанга продолжает анималистскую линию русской литературы – Чехова, Куприна, особенно Толстого, автора «Холстомера». Но образ Холстомера, несмотря на весь его антропоморфизм, – это все же «история лошади». «Сны Чанга» – это история хозяина-капитана. Чанг – его двойник, своеобразная его маска, выписанная с необычайным мастерством. Истоки мастерства – в удивительной любви Бунина к собакам, о чем свидетельствуют его дневниковые записи: «Как наши души одинаковы!» Или: «Я чувствую такую нежность, такую любовь к животным, такую страстную нежность к собакам, живущим особенной ночной жизнью своей, таинственной и непонятной». В рассказе «Сны Чанга» когда-то купленная капитаном у китайца рыжая собачонка в «поношенной шубке» наделена человеческой рефлексией, переданной средствами высокой поэзии, самой музыкой слова:

«Вот опять была ночь – сон или действительность? – и опять наступает утро – действительность или сон? Чанг стар, Чанг пьяница – он все дремлет».

Буддийская вера в способность души появляться на земле в разных воплощениях дала жизнь оригинальному художественному открытию, которое будет востребовано и современной русской литературой (вспомним повесть Г. Владимова «Верный Руслан»).

Капитан, чей внутренний мир подан через восприятие собаки, – личность рефлексирующая, и в этом он сближается с англичанином из «Братьев», но, во-первых, с поправкой на безоглядность русской ментальности, а во-вторых, его трагедия перенесена в другую плоскость – интимную жизнь. Любовь, измена, ревность, вплоть до выстрела в жену, – эти события взяты в

³² Мамлеев Ю.В. Смерть в творчестве Бунина («Господин из Сан-Франциско») // И.А. Бунин и русская литература XX века. – М., 1995. – С. 133–137.

более широком – буддийском контексте пагубности желаний, и сообщается о них не прямым развитием сюжета, а в форме снов и галлюцинаций Чанга.

Понимая правоту Будды, ограждающего человека от сокрушительной силы привязанности к земному, капитан говорит: «Я, братец, так люблю ее, – говорит он о дочери, – что даже боюсь своей любви: для меня весь мир только в ней, – ну, скажем, – почти в ней, – а разве так полагается, да и вообще следует ли кого-нибудь любить так сильно?». Приведем и еще один пример саморефлексии героя в буддийском контексте.

«Бездна – Праматерь, – рассуждает капитан, – она же роднит и поглощает, и, поглощая, снова родит все сущее в мире, а иначе сказать, тот Путь всего сущего, коему не должно противиться ничто сущее. А ведь мы поминутно противимся ему, поминутно хотим повернуть не только, скажем, душу любимой женщины, но и весь мир по-своему!»

Достичь исполнения своих желаний – значит ощутить жизнь прекрасной, стать счастливым. Капитан задается вопросом: «Темен и зол этот Путь (желаний – Л.Е.) или же совсем, совсем напротив?» Постоянная рефлексия капитана приводит его к пониманию двух правд: «жизнь несказанно прекрасна» и «жизнь мыслима только для сумасшедших». Эти две правды в бунинской концепции мира трагичны своим постоянным, вечно сменяющимся противостоянием друг другу. Вначале, казалось бы, побеждает первая правда. Капитан сам признается, что очень он жаждет до счастья (что, согласно буддийской концепции, грозит ему большими бедами), но до поры *«все-таки»* (курсив Бунина) он счастлив. Мысль, что он все-таки счастливый, варьируется в суждениях и капитана, и Чанга. В портрете капитана подчеркнута гордыня, питаемая алкоголем:

«... Не только весь этот бегущий по его воле пароход, но и целый мир в его власти, потому что весь мир был в его душе в эту минуту – и потому еще, что и тогда уже пахло вином от него».

Житейский факт – по вине пьяного капитана судно ударилось о подводные рифы – обретает характер символа: терпит крушение корабль жизни. Важнейшую структурообразующую роль играет и мотив океана. Последний противостоит всему живому, рождая «колющий смертный ужас, когда об эту высокоподнятую и вдруг снова завалившуюся на сторону корму, грохочущую винтом в воздухе, с пушечным выстрелом расшибалась целая водяная гора, гасившая дневной свет в иллюминаторах и потом стекавшая по их толстым стеклам мутными потоками». Так, путь желаний и неподвластной раскудку земной любви заводит капитана в жизненный тупик, заставляет признать истинность только второй правды. Опустившийся, спившийся, теперь одинокий капитан и Чанг уже два года изо дня в день занимаются только тем, что ходят по ресторанам, и теперь капитан видит жизнь, как «скучный, зимний день в грязном кабаке, не более». Теперь его философия жизни абсолютно пессимистична: «Все это ложь и вздор, чем будто бы живут люди: нет у них ни Бога, ни совести, ни разумной цели существования, ни любви, ни дружбы, ни честности, – нет даже простой жалости». В грязь втоптан облик некогда любимой: «Золотое кольцо в ноздре свиньи – женщина прекрасная!».

Так реализуется в рассказе концептуальный мотив страха перед жизнью, сформулированный ранее в словах капитана: «Жутко жить на свете».

Соглашается или не соглашается с капитаном его alter ego – Чанг? Композиция размышлений почти зеркальна, ибо этот удивительный бунинский герой – двойник капитана. То, что сказано о нем, имеет прямое отношение к духовным метаниям человека:

«И случилось с Чангом то же, что не раз случалось в те времена и с его хозяином, капитаном, он вдруг понял, что существует в мире не одна, а две правды – одна та, что жить на свете и плавать ужасно, а другая ...».

Эта другая правда расцвечена Буниным такой яркой красочностью бытия, ощущения чего-то такого «необыкновенно радостного», что озаряет и последние дни спившегося пса: полужакрытые глаза его туманятся, он слабо глядит на хозяина, чувствуя все возрастающую нежность к нему, думает то, что можно выразить по-человечески так: «Ах глупый, глупый! Есть только одна правда на свете, и если бы ты знал, какая это чудесная правда!» Рефлексия героя также проецируется на собачьи переживания: Чанг не знает, не понимает, прав ли капитан, постепенно опускаясь в ужас жизни. «На это нельзя ответить определенно, но раз уж нельзя, – звучит уже и прямой авторский голос, – значит, дело плохо..., да ведь все мы говорим – не знаю, не понимаю только в печали; каждое живое существо уверено, что оно все знает, все понимает».

Жизнь Чанга – это чередование радости и боли, боли и восторга. Кульминацией в этой сюжетной линии является смерть капитана, ощутив которую, Чанг «как бы каменеет», и в его памяти оживают когда-то произнесенные капитаном грозные, ветхозаветные по своей тональности слова: «...Отходит человек в вечный дом свой, и готовы окружить его плакальщицы; ибо разбился кувшин у источника и обрушилось колесо под колодезем». Но теперь Чанг не чувствует даже ужаса:

«Он лежит на полу мордой в угол, крепко закрывший глаза, чтобы не видеть мира, чтобы забыть о нем. И мир шумит над ним глухо и отдаленно, как море над тем, кто все глубже и глубже опускается в его бездну».

Не менее потрясающая сцена у дверей костела. Необычность переживаний собаки поражает его нового хозяина – художника. Чангу даровано прозрение, которого не было дано капитану. Все существо Чанга беззвучно кричит всему миру: «Ах, нет, нет – есть на земле еще какая-то, мне неведомая, третья правда!» Потеря любимого существа не фатальна, смягчена «взором памяти»: «...Значит, еще с ним капитан; в том безначальном и бесконечном мире, что не доступен Смерти». Собственно, это и есть третья правда, но писатель останавливается перед ее непостижимостью и несводимостью к ординарной истине, о чем свидетельствуют заключительные строки рассказа:

«В мире этом должна быть только одна правда, – третья, – а какая она, про то знает тот последний Хозяин, к которому уже скоро должен вернуться и Чанг».

«Жизнь Арсеньева». Специфика жанра

Интерес писателя к экзистенциальным проблемам, стремление к новаторскому их воплощению сказались и на его романе «Жизнь Арсеньева», написанном уже в эмиграции. Здесь, в Париже, к нему пришла мировая слава: Бунин трижды выдвигался на Нобелевскую премию – в 1923, 1926, 1933 гг. (поэтапное рассмотрение одной и той же кандидатуры было тогда нормой), и на окончательно положительное решение, безусловно, повлияла и работа над романом «Жизнь Арсеньева» (1928–1933, 1939). Наброски к роману относятся еще к 1921 г. В процессе работы, как об этом свидетельствовала Г. Кузнецова, автор много размышлял о специфике повествования, выражая желание «изобразить то состояние мысли, в котором сливаются настоящее и прошедшее, и живешь и в том и в другом одновременно». Да и писался роман без разделения на главы, как единый «поток памяти».

В отличие от Тургенева, подчеркивающего, что вся его биография в его книгах, от Л. Толстого, давшего повод думать, что Болконский и Безухов – две ипостаси толстовского характера, а в Наташе Ростовой искать черты Т. Кузьминской, Бунин не уставал подчеркивать определяющую роль художественного вымысла. Говорил ли он о «Солнечном ударе», «Митиной любви», о «Чаше жизни» и «Последнем свидании», о менее известных рассказах – «Мадрид», «Второй кофейник», – все время варьировалась мысль:

«Все, как всегда, думают, что и на этот раз я с чего-то и с кого-то их списал, меж тем как они сплошная выдумка».

Или:

«Ни со мной, и ни с кем из моих близких знакомых, друзей, приятелей – ничего подобного не было!... и ведь все это выдуманно. Бог свидетель – сплошь выдуманно!»

То же было сказано и о пятой книге «Жизни Арсеньева», где образ Лики «не резко реальный», ибо «резкость уменьшила бы его тайную прелесть и трогательность» (из письма к М.В. Карамзиной 10 апреля 1939 г.). Бунин говорил о вымышленности образа Лики, созданного «на основании только некоторой сути пережитого мною в молодости – и в моей первой любви к девушке, как земля от неба отличной от Лики...» Признавая, что без Толстого, без Тургенева «мы бы не писали так, как пишем» (в письме П. Бицилли от 5 апреля 1936 г.), Бунин тем не менее постоянно подчеркивал особую значимость для него художественного вымысла, что явно сближает его с эстетическими поисками XX века: «Вот думают, что история Арсеньева – это моя собственная жизнь, а ведь это не так. Не могу я правды писать». «Часто пишу от «я», но – помните! – все выдумываю». Отказ от традиционного жанра означал смену художественной парадигмы в целом. Именно в этом своем романе Бунин не без досады, ибо он был противником «модного», ощутил свою близость к модернистским достижениям, в частности, Пруста: «...Только недавно прочел его – и даже испугался: да ведь в «Жизни Арсеньева» (и в «Истоках дней»...) немало мест совсем прустовских. Поди доказывай, что я и в глаза не видал Пруста, когда писал и то и другое!...» (Заметим, что рассказ «У истока дней» был впервые опубликован в 1907 г.). Это свидетельство того,

что писатель в своем развитии двигался в общеевропейском русле, освобождая текст от зримой и всеохватывающей «плоти» эпического повествования. В связи с этим важно подчеркнуть индивидуальность каждого из писателей, о чем убедительно говорил Ю. Мальцев:

«Пруст рационален, Бунин чувственен. Пруст анализирует свои ощущения, Бунин нас заражает ими, дает их нам пережить непосредственно. (...) У Бунина преобладает именно интуитивный элемент и элемент метафизической тайны, тогда как у Пруста интуитивное и подсознательное оказывается объектом сознательного исследования и – теоретизирования... Бунин целиком доверяется памяти как некоему удивительному и непостижимому чуду. Но поэтому же чтение Пруста часто становится тяжелым и утомительным, тогда как Бунин своей «ворожкой» опьяняет, чтение тут действует почти как наркотик, затягивая нас в свои сладкие сети, гипнотизирует и очаровывает»³³.

Советские литературоведы безоговорочно относили роман к автобиографическому жанру. Однако современное буниноведение отказалось от широко распространенной в 1960–1970-е гг. трактовки романа как произведения исключительно автобиографического. В частности, его предлагают определять как лирико-философский монолог (О. Михайлов), автобиографическую хронику и философский трактат одновременно» (Л. Долгополов), при всем том что в нем нет ни хроникальности, ни свойственных философскому трактату диалогов соответствующего содержания. Характерные для Бунина синкретизм жанровых образований и сегментарность повествования, прием монтажа в «Жизни Арсеньева» особенно заметны. Еще Константин Паустовский, последователь Бунина в мастерском воссоздании пейзажа и автор автобиографической книги «Повесть о жизни», полагал, что это не повесть, не роман, не рассказ, а вещь нового, еще не названного жанра: слиток из всех земных горестей, очарований, размышлений и радостей. Несмотря на ряд автобиографических черт, роман действительно далек от традиционности художественной автобиографии жанра в русской литературе, ибо сам автобиографический элемент ограничен воплощением сознания³⁴. Как пишет Л. Колобаева, Арсеньев, от лица которого ведется повествование, «несомненно близок автору, и это делает роман отчасти автобиографическим и лирически окрашенным, однако в «Жизни Арсеньева» нет выдержанного и последовательного автобиографизма, отсутствует причинно-следственная и временная последовательность событий, в нем нет целеустремленного движения героя: «Главное действующее лицо бунинского романа – бесцельно-блаженный поток жизни, стихийная сила бытия»³⁵.

В последние годы роман трактуется как феноменологический (Ю. Мальцев, Л. Колобаева), что соответствует замыслу самого писателя. Книга Ю. Мальцева «Иван Бунин» справедливо считается наиболее полным и объективным исследованием жизни и творчества Бунина, но, к сожалению, она

³³ Мальцев Ю. Иван Бунин: 1970 – 1953. Frankfurt-Main; М., 1994. – С. 312.

³⁴ Подробно об этом см.: Созина Е.К. Сознание и память в «Жизни Арсеньева» И.А. Бунина // Созина Е.К. Сознание и письмо в русской литературе. – Екатеринбург, 2001. – С. 448–470.

³⁵ Колобаева Л. От временного к вечному. Феноменологический роман в русской литературе XX века // Вопросы литературы. – 1998. – № 3. – С. 137.

сразу стала библиографической редкостью, так что мы вынуждены с максимальной полнотой изложить позицию литературоведа, предложившего определение «феноменологический роман». Ю. Мальцев разграничивает воспоминания героя и память. Первые часто встречаются в литературе XIX в., подчеркиваемые выражениями типа: хорошо помню, вспоминаю и т.д.; их Бунин вычеркивал в процессе работы над романом. Память для него – это «некая совершенно особая духовная сущность, понимаемая художником как суть искусства и даже жизни... Жизнь предстает здесь не в своих разрозненных моментах, а во вневременном единстве, расширяющемся до вечности, здесь мы находим не маленький мирок замкнутого в себе (и своей биографии) человека, а лучезарный космос, полный гармонии, блеска, красоты, тайны». Ссылаясь на сцены приезда в Орел Великого князя и его похорон много десятилетий спустя, Мальцев подчеркивает характерную для Бунина частую переброску из одного времени в другое, нарушение временной последовательности и даже смену диахронности триохронностью: «Неужели это солнце, что так ослепительно блещет сейчас (...), это то же самое солнце, что светило нам с ним некогда?» Это «сейчас», по мнению исследователя, – есть грамматическое выражение отмены времени и его преодоления, это настоящее время есть одновременно и настоящее время последней встречи с князем и настоящее время того момента, когда пишутся эти страницы и когда заново переживаются обе встречи, разделенные десятилетиями и соединенные в ином – третьем – измерении. Именно феноменологической основой объясняет Ю. Мальцев чарующую поэзию романа. И литературовед делает вывод: ««Жизнь Арсеньева» – это не воспоминание о жизни, а воссоздание своего восприятия жизни и переживание этого восприятия (то есть новое «восприятие восприятия»). Жизнь сама по себе как таковая вне ее апперцепции и переживания не существует, объект и субъект слиты неразрывно в едином контексте, поэтому я и осмеливаюсь назвать «Жизнь Арсеньева» первым русским феноменологическим романом»³⁶.

Такая позиция явно возводит художественные искания Бунина к гуссерлианскому пониманию сущности бытия и времени, когда интенциональная логика создает новые собственные отношения вещей и событий. (Характерно, что в набросках к роману было много философских и научных терминов.) Подчеркивая, что у Бунина само вечное Бытие проявляется в укрупненном бытовании, а граница времен размывается, Ю. Мальцев отмечает два пути особого, яркого освещения вневременных образов: переход от синтезирования образа памяти к конкретному описанию (как в разговоре Арсеньева с женой народовольца Богданова) и наоборот, когда движение идет в обратном направлении: от конкретного образа к обобщению, как, например, в описании железнодорожного вокзала:

³⁶ Мальцев Ю. Иван Бунин: 1970 – 1953. Frankfurt-Main; М., 1994. – С. 304, 305.

«По случаю заносов, целых два часа я сидел, ждал на вокзале, наконец дождался... Ах, эти заносы, Россия, ночь, метель и железная дорога! Какое это счастье – этот весь убеленный снежной пылью поезд, это жаркое вагонное тепло, уют...»

Бунинское описание, как подчеркивает Ю. Мальцев, может быть выведено из временной одномерности, из настоящего – в обобщение порой одним словом, восклицанием: «Из Орла я увозил одну мечту (...). Перед станцией одиноко стоит товарный вагон. Поезд обходит его, и я еще на ходу соскакиваю (...) В сумраке лошаденка мужика-извозчика (...) Мелькают в тучках, в низком русском небе, редкие звезды... Опять перепела, весна, земля – и моя прежняя, глухая, бедная молодость!» К феноменологическому принципу, истоки которого Мальцев видит и в доэмигрантском творчестве И.А. Бунина, исследователь возвращается на протяжении всей книги и сравнивает феноменологический переворот в искусстве с переворотом, произведенным в физике эйнштейновой теорией относительности, подчеркивает устранение разрыва между субъектом и объектом: «Происходит их слияние, а точнее, радикально переосмысливается отношение «субъект–объект», так что наивная «объектность» традиционной «реалистической» литературы в итоге оказывается утопией». Прежнее же понятие субъектности как чего-то недостоверного и почти предосудительного утрачивает свой смысл. Восприятие действительности художником оказывается *единственно* достоверным и *единственно* достойным содержанием искусства. Как пишет Ю. Мальцев, художник уже не представляет нам объективный мир с наивной уверенностью в обязательности своего изображения, а доносит до нас сигналы своего восприятия огромного и таинственного мира. Обращается внимание на «дробление нашего «я», обусловленное бегом времени:

«Я видел, чувствовал там даже свое собственное отсутствие, видел свою опустевшую комнату, как бы хранившую в своем почти набожном молчании нечто уже навеки завершённое – меня прежнего (...) И всё зачем-то пытаюсь воскресить чей-то далекий юный образ. Чей это образ? Он как бы некое подобие моего вымышленного младшего брата, уже давно исчезнувшего из мира вместе со своим бесконечно-далеким временем».

Исследователь подчеркивает, что попытка преодолеть время и сблизить дистанции еще более усиливает ощущение призрачности жизни, «сна жизни», в котором собственное прошлое путается с вымыслом, свое собственное «я» воспринимается как чужое, а чужие жизни (см., например, удивительный эпизод с разглядыванием чужих старых фотографий или эпизод путешествия Арсеньева «в молодость отца», в Крым) переживаются как своя собственная. Феноменологический принцип, по мнению Ю. Мальцева, проявляется в универсализации психологических процессов, одинаково протекающих и у гения, и у маленького человека. Об этом свидетельствуют реплики Бунина как в романе, так и в предшествующих рассказах. Так, в рассказе «Цикады» его автор подчеркнул:

«Эта мысль о собственной мысли, понимание своего собственного непонимания есть самое неотразимое доказательство моей причастности чему-то такому, что во сто крат больше меня, а значит, и доказательство моего бессмертия: во мне есть частицы самого Бога».

Позиция Ю. Мальцева всецело поддержана Л.А. Колобаевой, которая также считает, что главным действующим лицом произведения становится рефлексия пережитого: «Автор «Жизни Арсеньева» словно ведет некие археологические раскопки души, извлекая из ее глубин образы ценностей, не стираемых временем»³⁷. Глубина поиска поистине бездонная: «Я родился во вселенной, в бесконечности времени и пространства» – в этом кредо Арсеньева-Бунина, и это состояние собственной безначальности и бесконечности обуславливает сюжет произведения (рефлексию пережитых моментов, чувств, ощущений). Его композиция определяется, говоря словами Л. Колобаевой, «вязью памяти созерцания и воображения». Добавим, что идея пессимизма, проблема памяти обретают в нем глубочайший философский смысл. Они не должны больше трактоваться как вынужденная позиция писателя-эмигранта, якобы обреченного только «воскрешать прошлое», как об этом часто говорилось в исследованиях советского периода. Думается, что поиск художника, останься он в России, шел бы в том же направлении – переживания времени настоящего и времени вечного в их соотнесенности.

В современной критике уже отмечалась такая особенность зрелого Бунина, как преодоление пространственно-временного разрыва, приближение прошлого, проживание его вновь и вновь. В этом смысле названием прустовского романа «В поисках утраченного времени» (а близость к этому роману, как мы уже сказали выше, ощущал сам Бунин) можно определить и бунинскую позицию. Последняя может быть также соотнесена со следующим тезисом Мамардашвили, говорившего о духовном поиске, проделанном художником «не как рассуждение, не как построение эстетической или философской концепции, а как задача, которую древние называли «спасением»³⁸. Только на таком пути можно вырваться из обыденного круговорота жизни, который сам по себе абсурден, уподоблен «колесу рождения» (в духе столь близкой Бунину буддистской мифологии). Человек должен спастись, пока он жив, возродиться, говоря словами философа, «из хаоса своей жизни», понять самого себя, заново пережив свое прошлое, увидеть юность с высоты прожитой жизни, проиграть все ее перипетии, продолженные в настоящее. Уже не раз обращалось внимание на заключительные фразы романа Бунина, посвященные некогда любимой женщине, ушедшей из жизни.

«Недавно я видел ее во сне – единственный раз за всю свою долгую жизнь без нее. Ей было столько же лет, как тогда, в пору нашей общей жизни и общей молодости, но в лице ее уже была прелесть увядшей красоты. Она была худа, на ней было что-то похожее на траур. Я видел ее смутно, но с такой силой любви, радости...».

Не менее симптоматичен другой пример смещения времени, когда источник восприятия, как, например, при первой встрече с Великим князем, как бы перемещается в прошлое: «Мог ли я думать в тот жаркий день, как и где увижу его еще один раз». Разделенные десятилетиями первая встреча и сцена

³⁷ Колобаева Л. Указ. соч. – С. 135.

³⁸ Мамардашвили М. Лекции о Прусте. – М., 1995. – С. 11.

похорон Романова сливаются в финале четвертой книги в единое целое. Согласимся с Л. Долгополовым: Арсеньев – это не только русский юноша, формирующийся в условиях российской действительности конца XIX столетия, но и человек, чей внутренний опыт прочно вобрал в себя трагический опыт XX столетия, переживший горечь разочарования и утраты Родины. Герой уже знал, что изменилась не только та полевая, крестьянская Русь, что была его колыбелью, но «лицо всей земли». И даже описание грозы, когда блистающие горы облаков мелькали какими-то сверхъестественными довременными Гималаями, воспринимается читателем апокалиптически.

Слияние субъекта и объекта в художественном повествовании, сознания с бытием, поэтическая «археология», ищущая скрытый и утерянный смысл, осмысление жизни не в образах-типах, а в потоке сознания – таковы признаки искусства в эпоху господства феноменологии³⁹. Бунинское ощущение надындивидуальности «я», как и его причастности к бессмертию, – шаг «свободной субъективности», что, на наш взгляд, было характерно и для модернистского понимания личности.

Вместе с тем такая характерная черта русской литературы первой трети XX в., как утверждение приоритетности личности, – также проявляется в творчестве Бунина. Фатально неизбежному выводу литературы предыдущего столетия о пагубном воздействии среды на личность Бунин противопоставляет не просто важную, но несущую в себе неисчерпаемый потенциал активности мысль о нравственной ответственности личности перед судьбой, народом, страной, историей.

Черты автобиографизма. Поэзия детства и юности

Хотя, как показано выше, «Жизнь Арсеньева» не является автобиографическим романом в традиционном смысле этого слова, сквозь призму субъективного восприятия героев можно увидеть изображение реального уклада жизни уездного дворянства конца XIX в. Характеристика неприспособленного к условиям пореформенной России и на глазах утрачивающего средства к существованию сословия, подкреплялась опорой на обстоятельства жизни семьи Буниных. «Арсеньев – это Бунин, а не тип русской жизни»⁴⁰, – писал Ф. Степун, имея в виду предельную индивидуализацию судьбы героя. Писатель родился в Воронеже, но сознательное его детство началось на хуторе Бутырки (Елецкого уезда Орловской губернии), который в романе назван Каменкой. В Батурино угадывается имение бабушки – Озерки. Город, где учился Арсеньев-гимназист, повторяет топографию Ельца: узнаваемы и Долгая улица, ведущая вон из города к острогу и монастырю, и прямо названные Черная слобода, Аргамач, а город Орел, где начался бурный роман героя с Ликой, вообще выведен под собственным названием. Прозрачен и принцип выбора имен действующих лиц. Главный герой не случайно носит

³⁹ См.: Философский энциклопедический словарь. – М., 1997. – С. 477, 478.

⁴⁰ Степун Ф. По поводу «Митиной любви» // Русская литература. – 1989. – № 3. – С. 116.

имя Алексей (так звали отца Бунина), Георгием назван брат писателя Юлий, чье имя вызывает звуковую ассоциацию с Юрием-Георгием. Своих прототипов имели и другие действующие лица. В помещике Уварове угадывался Валентин Николаевич Рыжков, троюродный брат писателя, сосед по Озеркам. Бибиковы – мать и дочь Резвые (Саша Резвая стала прототипом Лизы – предмета отроческой влюбленности Алексея Арсеньева). Николай Осипович Ромашков, оказавший определенное влияние на Бунина как художника, выведен в романе под фамилией Баскаков.

Начало романа героя с Ликой Мещерской напоминает пережитое писателем чувство к Варваре Пашенко. Однако образ Лики (ей посвящена последняя, пятая книга), может быть, более других является плодом художественного обобщения. В письме М.В. Карамзиной от 10 апреля 1939 г. Бунин, повторяем, подчеркивал, что «весь этот роман выдуман чуть ли не во всех подробностях даже – из действительности я взял одну тысячную долю бывшего». По свидетельству В. Муромцевой-Буниной, много сцен взято из времени женитьбы писателя на Анне Цакни. О том, что Лика – образ собирательный, свидетельствует развязка этой сюжетной линии: Лика умирает, тогда как Пашенко вышла замуж за товарища Бунина – Бибикова – и умерла через двадцать лет. Разговором с овдовевшим Бибиковым был навеян бунинский рассказ «В ночном море» (1923). Есть еще одна немаловажная деталь. Работа над романом, в том числе над первыми главами его пятой книги, шла под знаком последней любви Бунина к Галине Кузнецовой. Будучи на тридцать лет моложе Бунина, Кузнецова, познакомившись с ним в 1926 г., оставила мужа и, переехав на виллу Буниных в Грасс на правах ученицы писателя, фактически стала членом семьи. Ей принадлежит «Грасский дневник» – хроника бунинской жизни, где воссоздана атмосфера работы над романом «Жизнь Арсеньева». Каждая глава его, как признавалась Кузнецова, предварительно как бы переживалась обоими в долгой беседе, обсуждалась. Сила последней страсти писателя озарила роман и, прежде всего, образ Лики, однако закончить пятую книгу тогда Бунину суждено не было: в 1934 г. Кузнецова оставляет его. Причин было много: и двусмысленность положения, которое ощущалось все время («...О Боже, какой, в сущности, невыносимо нервный ком!» – признавалась она еще в июне 1928 г.), и становившаяся все докучливей опека старших по отношению к «приемной дочери», и увлечение Галины певицей Маргой Степун. Нанесенная писателю сердечная рана не рубцевалась долго. «И все тоска, боль воспоминаний о несчастных веснах 34–35 годов, как отравила она (Галина) мне жизнь – до сих пор отравляет», – эта запись сделана Буниным 18 апреля 1942 г. Понятно, почему работа над «Жизнью Арсеньева» была прервана, и только в 1937–1939 гг. пятая книга была, наконец, закончена, и даже вначале воспринималась читателями как самостоятельная повесть – «Лика».

Возвращаясь к автобиографическим чертам романа, подчеркнем, что они, прежде всего, проявились в духовных исканиях самого Арсеньева. Пер-

вая глава первой книги посвящена знатности дворянского рода Арсеньевых, а, как известно, родословная до конца дней волновала писателя, гордившегося своим знатным происхождением. Опираясь только на личные воспоминания, Бунин отказывается от соблазна описать жизнь Каменки той поры, когда он сам этого не помнил, но все дальнейшее описание жизни Арсеньева соответствует основным фактам его биографии. Вторая глава повести – поразительный документ достоверности детских впечатлений (о том же свидетельствуют его рассказы «В деревне», «У истока дней» и др.). И сразу же очевидным становится принцип повествования: постоянное сопряжение картин детства, того, что чувствовал и переживал ребенок, с авторской рефлексией:

«Самое первое воспоминание мое есть нечто ничтожное, вызывающее недоумение. Я помню большую, освещенную предосенним солнцем комнату, его сухой блеск над косогором, видимым в окно, на юг. Только и всего, только одно мгновение! Почему именно в этот день и час, именно в эту минуту и по такому пустому поводу впервые в жизни вспыхнуло мое сознание столь ярко, что уже явилась возможность действия памяти? И почему тотчас же после этого снова надолго погасло оно?»

Беззащитность пробуждающейся к жизни детской души, ее беспомощность – вряд ли кто описал это более пронзительно и трогательно, чем Бунин: «Золотое, счастливое время! Нет, это время несчастное, болезненно чувствительное». В отличие от остального живого мира, дитя человеческое знает зов пространства и бег времени. Немного далее писатель подчеркнет значение генетической памяти: «...Ведь слишком скудно знание, приобретаемое нами за нашу личную краткую жизнь – есть другое, бесконечно более богатое, то, с которым мы рождаемся». И опять же находится подтверждение авторской концепции русской души, томящейся бескрайними просторами: пустынные поля и среди них одинокая усадьба. «Но все же люди были, какая-то жизнь все же шла. Почему же остались в моей памяти только минуты полного одиночества?» – вопрошает автор. Не в этом ли ключ к национальной ментальности уроженца беспредельной русской равнины, со всеми вытекающими из нее последствиями? В романе обнажено космическое начало человеческого существования, таинственная ночная чернота объемлет ребенка, когда он лежал в темной спальне в своей детской кроватке: «...Все глядела на меня в окно, с высоты, какая-то тихая звезда, что надо было ей от меня? Что она мне без слов говорила, куда звала, о чем напоминала?» Впоследствии Арсеньев скажет: «Это стыдно, неловко сказать, но это так: я родился во вселенной, в бесконечности времени и пространства». И это не случайно: человек у Бунина соотнесен с космосом. Он точка воздействия мировых сил. И отсюда иррациональность его поступков и внутреннего мира.

Реальная жизнь постепенно входит в сознание ребенка. В начале третьей главы в памяти маленького героя уже мелькают некоторые лица, некоторые картины усадебного быта, некоторые события. Ему знакомы «сладость осуществляющейся мечты, а вместе с тем и страх, что она почему-то не осуществится». И как правдиво раскрыты эти смешные для взрослого радости земного бытия во время первой поездки в город:

«За всю мою жизнь не испытал я от вещей, виденных мною на земле, — а я видел много! — такого восторга, такой радости, как на базаре в этом городе, держа в руках коробку ваксы (...) А сама вакса! Черная, тугая, с тусклым блеском и упоительным спиртным запахом».

Дальнейшие его воспоминания о первых годах на земле, как говорит автор, «более обыденны и точны, хотя все так же скучны, случайны, разрозненны». Рассказывает он, как заметил, почувствовал отца, его родное существование, заметил, наконец, и няньку; мать же была особым существом, нераздельным с его собственным: «Я заметил, почувствовал ее, вероятно, тогда, когда и себя самого». Вот почему глава о младенчестве заканчивается апофеозом матери:

«...Я с младенчества нес великое бремя моей неизменной любви к ней — к той, которая, давши мне жизнь, поразила мою душу именно мукой (...) В далекой родной земле, одинокая, навеки всем миром забытая, да покоится она в мире, и да будет вовеки благоговенно ее бесценное имя».

Непосредственность восприятия мира, ощущение его необыкновенности, загадочности сопровождает автобиографического героя и дальше: радостное открытие мира, его явлений и вещей, будь то древнее каменное корыто, болезненное знакомство с беленой. Необыкновенно интересным казался мальчишке подпасок... В общем, «всюду была своя прелесть» — в риге, пленительно страшной своей серой соломенной громадой; даже запах навозной жижи в свинных закутах был привлекательным. О конюшне же вообще говорить не приходится: здесь маленького героя ждала радость общения с лошадьми, могучими, с лоснящимися крупами. Но и старозаветный, принадлежавший еще дедушке возок тянул к себе своей старинной неуклюжестью, рождая мечты о далеких путешествиях. «Тайна, тайна. И всюду она, эта всепроникающая власть тайны, таинственного...», — эти слова героя стали камертоном для тональности всей книги. В своей жажде тайны маленький герой не мог не откликнуться и на таинство богослужения (IX глава второй книги романа): «Как все это волнует меня!» Но здесь же следует характерное примечание: «Если бы даже правду говорил Глебочка, что Бога нет, все равно нет в мире лучше того, что я чувствую сейчас...». Сам факт допущения такой крамольной мысли был невозможен для героя, например, автобиографической прозы Б. Зайцева, кстати, Зайцев и писал о том, что у Бунина нет «чувства греха» и «ответственности перед Богом»⁴¹.

К Бунину неприменим эпитет *православный* писатель, как к Зайцеву или Шмелеву. В критике уже отмечалось, что в религиозном чувстве Бунину важна была сама древность веры. В романе «Жизнь Арсеньева» религиозное чувство осознается прежде всего как нить, связующая ребенка с всеобщим. Маленький Арсеньев видит на воротах монастыря изображение двух высоких, могильно-изможденных святителей и размышляет: «Все пройдет, все проходит... не будет в мире и нас, ни меня, ни отца, ни матери, ни брата, — а эти древнерусские старцы, со своим священным и мудрым писанием в руках,

⁴¹ Литературное наследство. Кн. 1. — М., 1973. — С. 30.

будут все так же бесстрастно и печально стоять на воротах...». Религия для Арсеньева-Бунина была знаком с детства родного и любимого быта, связью времен, позже скорее предметом индивидуальной рефлексии – а не просто-душной верой во спасение рода человеческого. В пасхальную ночь (глава X первой книги романа) маленькому герою было прекрасно, но, увы, и грустно, и жутко немного, его не оставляли тяжелые мысли. Зато языческие по своему происхождению Святки вызвали восторг от этого праздника на лоне природы, в трепетном соседстве с отроческой любовью героя – Анхен (глава XVIII второй книги).

В постоянном общении мальчика с природой рождалось ощущение загадочной и пронзительной сложности даже обыденной жизни. Глубина неба, даль полей вызывают у героя мечту и тоску о чем-то недостающем, трогают непонятной любовью и нежностью. Ребенок «вдруг ощутил, понял эту счастливую красоту, эту пышность и яркость зелени, озорство соловьев и лягушек...». Детские впечатления заложили восприимчивость к красоте природы, окрасившую пейзажные страницы всего романа, пантеистичность мировидения будущего писателя. В критике уже отмечалась рефлексивно-чувственная основа писательского дара Бунина, сумевшего показать укорененность эстетических и духовных эмоций в чувственных ощущениях, что, как мы увидим ниже, окрасит переживания не только Арсеньева-ребенка, но и юноши, ибо детство – живительный родник непосредственности впечатлений, из которого человек черпает всю свою жизнь. Писатель не раз говорил о своей особой душевной и телесной восприимчивости, о необыкновенной остроте всех органов чувств, делающей восприятие окружающего мира – от явлений природы до бокала шампанского – особенно резким и жгучим. Как заметил Л. Долгополов, сенсуализм Бунина нашел в «Жизни Арсеньева» свое наиболее полное и законченное выражение.

Автор не забывает подчеркнуть отрывочность, разновременность картин, мелькающих в его памяти, которые лишь поэтически условно складываются в картины утра или полудня:

«Дни слагались в недели, месяцы, осень сменяла лето, зима осень, весна зиму... Но что я могу сказать о них? Только нечто общее: то, что незаметно вступил я в эти годы в жизнь сознательную».

С отрочеством (ему посвящена вторая книга романа) пришло ощущение России-Родины, чувства связи с былым, далеким прошлым, чувство сопричастности к общему, вошедшему в сознание с образом дороги, по которой увозили героя в гимназию.

«...Именно в этот вечер впервые коснулось меня сознание, что я русский и живу в России, а не просто в Каменке, в таком-то уезде, в такой-то волости, и я вдруг почувствовал эту Россию, почувствовал ее прошлое и настоящее, ее дикие и страшные и все же чем-то пленяющие особенности и свое кровное родство с ней...

Очень русское было все то, среди чего жил я в мои отроческие годы».

Одновременно с высоким чувством сопричастности истории России в повествование входит повседневность (вторая книга, главы VI, VII), с повто-

ряемостью времени года и определенных ритуалов: «Я помню немало таких дней, скудных, коротких, сладко и грустно томивших и домашним уютом, и мечтами...». И позже, расставшись с мещанским бытом в доме Ростовцевых (там жил гимназист Арсеньев), он и в Батуринской усадьбе (книга четвертая, глава V) видел, «что жизнь (моя и всякая) есть смена дней и ночей, дел и отдыха, встреч и бесед, удовольствий и неприятностей, иногда называемых событиями...». По мере взросления героя авторская рефлексия как будто убывает, оставляя на первом плане поступки и непосредственные переживания, но она сохраняет свою значимость, когда «настоящее время» становится реальностью прошлого, включено в него. Автор постоянно анализирует и корректирует мысли и поступки Алексея Арсеньева, так что своеобразный «зазор» между детским сознанием и недетским языком, испытывающим, повествующим, нередко ироничным, неоднократно привлекал внимание исследователей, в том числе и зарубежных.

Вселенная Арсеньева-Бунина – это и мир искусства, поэзии. Вступление в сознательную жизнь связано с открытием Пушкина, чьи стихи, как пишет Бунин, стали одной из высших радостей, пережитых им на земле. Острота переживаний сказалась и на восприятии поэзии, в частности пушкинского стихотворения «Арион»: «...Я так видел и чувствовал и этого певца, и поток, и зеленые волны, и морское утро, и нагую Нереиду, что мне хотелось петь, кричать, смеяться, плакать...». И позже он вновь (книга третья, глава VIII) вернется к Пушкину как к «подлинной части» своей жизни. Он задается вопросом:

«Когда он вошел в меня? Я слышал о нем с младенчества, и имя его всегда упоминалось у нас с какой-то почти родственной фамильярностью, как имя человека вполне «нашего», по тому общему особому кругу, к которому мы принадлежали вместе с ним».

Позже властителями дум стали и другие поэты, но «все-таки больше всего был я с Пушкиным. Сколько чувств рождал он во мне! И как часто сопровождал я им свои собственные чувства и все то, среди чего и чем я жил!» Страницы романа, наполненные чарующими пушкинскими стихами и взволнованной их интерпретацией, были прелюдией к рассказу о влюбленности в Лизу, ибо влюблен он «на поэтически старинный лад и как в существо, вполне принадлежавшее к нашей (то есть жившей с Пушкиным – Л.Е.) среде». Писатель не боится цитировать большие, памятные с детства отрывки не только из Пушкина, но и прозы – гоголевской – и заключает:

«„Страшная месть“ пробудила в моей душе то высокое чувство, которое вложено в каждую душу и будет жить вовеки, – чувство священной законности возмездия, священной необходимости конечного торжества добра над злом и предельной беспощадности, с которой в свой срок зло карается. Это чувство есть несомненная жажда Бога, есть вера в него».

В поток мыслей повзрослевшего Арсеньева органично, как когда-то в детстве отрывки из гоголевской «Страшной мести», потом впечатления от «Войны и мира», теперь включались страницы «Слова о полку Игореве»: «Как рассказать, что пело тогда во мне вместе с этой весной и песней об Иго-

ре?» (книга четвертая, глава XVI). Именно здесь, на украинской земле, которую он исколесил в этот год, приходит к нему осознание восточно-славянской общности, ожили и зазвучали в его душе бессмертные древние страницы: «"Слово о полку Игореве" сводило меня с ума». И это не преувеличение, а непонятная, к сожалению, сегодняшнему школьнику, магия русской речи, органично сливающаяся с раздумьями человека XX века об общей славянской родине:

«И что нужды, что был «Курьск» только скучнейшим губернским городом, а пыльный Путивль был, верно, и того скучней! Разве не та же глушь, пыль была и тогда, когда на ранней степной заре, на земляной стене, убитой колями, слышен был Ярославнин глас».

С образом Арсеньева, мечтающего стать писателем, в роман введен колоссальный по своей значимости пласт психологии творческой личности. Наконец, первые литературные опыты увенчались публикацией в петербургском журнале: «Я на ходу развернул его, и точно молнией ударили мне в глаза волшебные буквы моего имени...» (книга третья, глава IV).

Завершение национальной самокритики

Четвертая книга романа посвящена выходу героя в большой мир. «Я хочу видеть и любить весь мир... Я во что бы то ни стало должен отсюда (то есть из родового гнезда – Л.Е.) вырваться», – таково решение героя. Необходимость перемены мест связывалась с поиском смысла жизни. Герой, всерьез мечтавший о литературном труде, решает ехать в Орел «искать какое-нибудь место в городской газете «Голос», но, влекомый романтикой странствий, оказывается у старшего брата в Харькове, входит в круг его друзей-народников. Посвященные им страницы романа (глава XIII) – та картина русской революционности, объективность которой стала понятной лишь в наши дни. Она развеяла иллюзии насильственного переустройства жизни. Несомненно, что запал публицистических страниц был рожден знанием того, к чему привели в 1917 г. эти революционные настроения, освященные, казалось бы, некрасовскими строками «От ликующих, праздно болтающих...» или знаменитой песней «Из страны, страны далекой, с Волги-матушки широкой...».

Рассказчик чувствует себя совершенно чуждым этому «революционному» быту: «На вечеринках поют даже бородатые: «Вихри враждебные веют над нами...». А я чувствую такую ложь этих «вихрей», такую неискренность выдуманных на всю жизнь чувств и мыслей, что не знаю, куда глаза девать». Критическое отношение Бунина к окружающему заметно усиливается. Очень подробно освещаются все вехи размежевания героя с народниками. Он сопротивляется, когда в него внедряют обязанность быть гражданином, он не хочет приносить себя в жертву какому-нибудь вечно пьяному слесарю или безлошадному Климу (какому-нибудь нуждающемуся человеку, просящему работы, он готов был отдать последнюю копейку). Он истинно

страдал при вечных цитатах из Щедрина или портретах Чернышевского и Белинского в каждой знакомой квартире.

Эти описания соответствуют авторскому кредо: «Сторонюсь всякой партийности». В его романе непреложно стремление защитить свою индивидуальность, свою внутреннюю свободу от навязывания определенных норм поведения, которое, оказывается, не в советское время началось. При всей политической враждебности Бунина к Советской России он это понимал хорошо (хотя в советской власти это навязывание дополнилось репрессивным принуждением).

Как говорилось выше, объективный взгляд Бунина на русский характер как определяющую доминанту национальной жизни и судьбы России проявился еще в «Деревне», в «Суходоле», в публицистической книге-дневнике «Окаянные дни» (1918–1919). Теперь же в романе «Жизнь Арсеньева» опыт автора «Деревни» был скорректирован картинами ужасов революции и Гражданской войны. Раздался призыв писателя: *«Во имя человечества и Бога Смири скота, низвергни демагога!»* Но в целом взгляд Бунина на русскую историю, на русский национальный характер был глубоко выстраданным и сформировался еще до Октября. Мы подчеркиваем связь решения этой проблемы в эмигрантском творчестве Бунина с «Деревней», так как в этот период изменилось и отношение самого автора к повести. Он, по собственному признанию, совсем было ненавидел ее за то, что она слишком «густо написана», но на склоне лет «вдруг увидел, что она на редкость сильна, жестока, своеобразна». Главное, по словам П. Струве, заключалось в том, что

«И.А. Бунин – это русский интеллигент, который бесповоротно перестал быть народником.

Это – русский дворянин, который окончательно перестал каяться»⁴².

Автор «Деревни» снял исторически сложившееся в русской литературе табу в отношении народа и следовал этому принципу всю свою жизнь. В «Окаянных днях», по мнению автора, одна из разновидностей русского характера проявляется в жажде разрушения: «Народ сам сказал про себя: «Из нас, как из дерева, – и дубина, и икона». И тем более высока ответственность тех, кто дает этой жажде выход. Большеvizму была нужна дубина.

«...Как раз именно из них, из этих самых русичей, издревле славных своей анти-социальностью, давших столько «удалых разбойничков», столько бродяг-бегунов, а потом хитровцев, босяков, как раз из них и вербовали мы красу, гордость и надежду русской социальной революции. Что ж дивиться результатам? Русь – классическая страна буяна. Был и святой человек, был и строитель, высокой, хотя и жестокой крепости. Но в какой долгой и непрестанной борьбе были они с буяном, разрушителем, со всякой крамолой, сварой, кровавой «неурядицей и нелепицей!»

Революция для Бунина была «великим дурманом» (так называлась лекция, прочитанная им в 1919 г. в Одессе), «окаянными днями» (см. одноименную книгу). Обретя опыт Гражданской войны, писатель считал, что очень многое зависело от свойств русского человека, в котором «все еще жи-

⁴² Струве П.Б. Статьи о русских писателях. И.А. Бунин // Русская литература. – 1992. – № 3. – С. 101.

вет Азия, китайщина» (здесь он близок к рассмотренным выше концепциям Бердяева и Горького). Специфику национального он усматривает не только в правовых трагедиях, но и ... в праздниках: «Никто так тяжело не переносит праздник, как русский человек», – заметил он в частной беседе 12 мая 1929 г. Но об этом же он размышляет в романе «Жизнь Арсеньева»:

«Ах, эта вечная русская потребность праздника! Как чувственны мы, как жаждем упоения жизнью, – не просто наслаждения, а именно упоения, – как тянет нас к непрестанному хмелю, к запою, как скучны нам будни и планомерный труд!.. Разве не исконная мечта о молочных реках, о воле без удержу, о празднике была одной из главнейших причин русской революционности?... Как! Служить в канцелярии губернатора, вносить в общественное дело какую-то жалкую лепту! Да ни за что – «карету мне, карету!»»

Таким образом, вывод Бунина о деструктивных чертах национального характера распространяется как на социальные низы, так и на интеллигенцию, в том числе дворянскую, отличавшуюся, по его мнению, легкомысленностью, восторженностью. «Меня интересуют не мужики сами по себе, а душа русских людей вообще». Еще в «Суходоле» он писал: «Все едино – смерд он или господин». Эти черты характера Бунин-Арсеньев видит и в родном брате, увлекшимся революционным народничеством, и в далеком от революции отце, проводившем дни в счастливой праздности, обычной «не только для деревенского дворянского существования, но и вообще для русского». Писатель сокрушался и о том, «что сделал со своей жизнью Баскаков, который был не просто несчастным, а создавшим свое несчастье по собственной воле и переносившим его даже как бы с наслаждением». Устами Арсеньева Бунин осуждает непонятную европейцам русскую страсть ко всякому самоистреблению.

В определенном смысле мету национальной деструктивности можно увидеть и на примере самого Арсеньева. В ответ на обрисованную ему перспективу: «будешь служить, женишься, заведешь детей, кое-что скопишь, купишь домик», герой «вдруг так живо почувствовал весь ужас и всю низость подобного будущего, что разрыдался». (Кстати, идейно-эстетические оценки Буниным господина из Сан-Франциско тоже очень русские.) В чем причина этого? Обратим внимание на слова Арсеньева (хотя писатель этот штрих с рассматриваемой проблемой не связывает) о том, что родился он в чистом поле, которое европеец даже представить себе не может, и это передается на уровне генной памяти. Заметим, что еще в «Суходоле» Бунин писал о «суходольской душе», над которой «так безмерно велика власть воспоминаний, власть степи...».

В работах современных буниноведов подчеркивается актуальность бунинских пророчеств о русской душе. Приведя слова Бунина «Мужики с замученными скукой лицами. Откуда эта мука скукой, недовольства всем? На всем земном шаре нигде этого нет», Ю. Мальцев пишет: «...Одна из удивительных черт русского характера, которой не уставал поражаться Бунин, – это абсолютная неспособность к нормальной жизни, экзистенциальная тоска

и отвращение к будням»⁴³. Наблюдения художника распространяются литературоведом и на Homo soveticus, в его постмодернистском варианте, и на «новых русских». Но у Бунина деструкция национальной самокритики оккупалась глубочайшим страданием и любовью:

«Если бы я эту «икону», эту Русь не любил, не видал, из-за чего же бы я так сходил с ума все эти годы, из-за чего страдал так непрерывно, так люто? А ведь говорили, что я только ненавижу. И кто же? Те, которым, в сущности, было совершенно наплевать на народ...».

Бунин был убежден в том, что «историческая перспектива у... народа есть»⁴⁴. И нельзя не согласиться с теми, кто считает: бунинская чаша любви и веры «перевешивала все горы действительных и мнимых недостатков русского народа». Из ее чистого источника уже в 1910-х гг. родился такой рассказ, как «Худая трава» (о нем шла речь выше). В «Жизни Арсеньева» залогом исторического оптимизма было богатство духовного мира Арсеньева, русского человека, кровно связанного со своей страной. Завершая в романе критику русского национального характера, начатую еще в «Деревне», Бунин в «Темных аллеях» будет рассматривать его уже не как национально-специфичное явление, а как проявление человеческой природы вообще, подчиненной универсальным законам бытия⁴⁵.

Бунинская концепция любви

Жизненная дорога вновь привела Арсеньева в Орел, в редакцию «Голоса», где произошла встреча с Ликой Мещерской (в жизни – с Варварой Пашенко). «Там началась для меня, – писал Бунин-Арсеньев, – еще одна любовь, которой суждено было стать в моей жизни большим событием». Ей посвящена заключительная – пятая книга романа. Первоначально она была опубликована в 1938 г. как отдельная повесть под названием «Лика», но по своей художественной структуре, по принципу совмещения прошлого и настоящего в едином художественном времени повесть органично слилась с текстом романа, и в то же время она наметила переход к циклу «Темные аллеи». Вместе с тем «Лика» не может быть понята вне общей бунинской концепции любви, ибо в трактовке Бунина, писателя XX в., Эрос – сила, однопорядковая космосу с его иррациональным воздействием на человека.

Первым значительным и широко известным рассказом о любви в творчестве Бунина стало «Легкое дыхание» (1916), и хотя его содержание не имеет ничего общего с «Ликой», но наделение героинь одной и той же фамилией, очевидно, не случайно и свидетельствует о преемственности вечной темы в творчестве писателя. Открывая экспозицию тем, что читатель привык встречать в эпилоге – описанием могилы и надгробного портрета героини, Бунин и далее не заботится о строгой последовательности в разворачивании

⁴³ Мальцев Ю. Иван Бунин: 1970 – 1953. Frankfurt-Main; М., 1994. – С. 164.

⁴⁴ Сигов В.К. Народный характер и судьба России в творчестве И.А. Бунина // И.А. Бунин и русская литература XX в. – М., 1995. – С. 103.

⁴⁵ См.: Штерн М.С. В поисках утраченной гармонии. Проза И.А. Бунина 1930–1940 годов. – Омск, 1997.

фабулы, а сосредоточивается на описании (с преобладанием метонимии и синекдохи) внешности героев и окружающего мира, образующих, по словам А. Жолковского, «единый континуум»⁴⁶.

В рассказе нет ханжества, прописной морали по поводу поведения героини в последнюю зиму ее короткой жизни после того, как ее соблазнил роскошный друг отца, пятидесятишестилетний Малютин, и вплоть до рокового выстрела на вокзале ее любовника. Казачьему офицеру она сказала, что и не думала никогда любить его: все эти разговоры о браке – одно только издевательство над ним. Отдала она и страничку из дневника, где была описана история с Малютиным (хотя известный исследователь творчества Бунина Н. Кучеровский подчеркивал, что случай с Малютиным и связь с казачьим офицером не находятся в одном причинно-следственном ряду жизни). Буквально несколькими деталями – замечанием о том, что офицер был некрасивый и плебейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, писатель объяснил, почему не могло быть любви и брака между ними. Минутное желание, толкнувшее героиню на связь с ним, стоило ей жизни, но для писателя конкретная жизненная ситуация, как уже отмечалось в критике, чаще всего не содержит в себе этической проблемы, а человеческая жизнь детерминирована вечными и неизвестными человеку законами. Рассказ был написан одновременно с восточным циклом, и в нем видят полемику Бунина с буддистскими истинами о том, что счастье возможно только при уничтожении самого желания. Героиня Бунина вовлечена в гибельную ситуацию стихийными силами бытия, предначертанностью судьбы. Классная дама, для которой посещение могилы стало смыслом жизни, лишь на первый взгляд не может совместить с «чистым взглядом» на кладбищенской фотографии то ужасное, что соединено теперь с именем Мещерской. В глубине души она, замечает автор, счастлива в своем восхищении героиней, и трансцендентный мотив памяти гармонирует с «бессмертным сиянием глаз с надгробного медальона». В глазах и автора, и читателя Оля остается тем же воплощением прелести расцветающей женственности.

Рассказ «Легкое дыхание» постоянно привлекал внимание критики, но в советское время акцент делался на привычных социологических стереотипах: девушку соблазнил старый богатый развратник (этого мотива у Бунина как раз и не было), на проявлении странностей проснувшегося пола, его страшной власти над человеком. Бунина же всегда влекло стремление разгадать тайну непостижимого и необъяснимого женского очарования; оно магически действует на мужчину, толкая его на роковые поступки, подчиняя себе его ум, лишая воли. Подобная ситуация исследовалась в литературе XIX века, но в ней все происходящее объяснялось сознательными «кознями» соблазнительницы. Бунин показал нечто другое – противоречие, заложенное в

⁴⁶ Жолковский А.К. «Блуждающие сны» и другие работы. – М., 1994. – С. 115.

самую основу бытия. А у читателя остается светлая грусть, боль за несостоявшуюся, хотя обещавшую так много жизнь.

Крупнейший психолог Л. Выготский, посвятив рассказу специальную работу, пытался раскрыть тайну бунинского мастерства законами психологии искусства: композиция рассказа создает новый смысл, и житейская история о беспутной гимназистке претворяется в «легкое дыхание» бунинского рассказа и его восприятия читателем. Для последнего структура бунинской фразы как бы заглушает страшный выстрел, превращает его в какой-то мистический знак. Концепция Выготского строится на противопоставлении содержания с его тяжелой «житейской мутой» и блестящей, «легкой» формы, в которой важен композиционный сдвиг. (О гибели героини читатель узнает сразу, а развязкой становится соотнесение названия рассказа с бытийственными универсалиями.) Мастерски введен в действие, казалось бы, второстепенный персонаж – классная дама, с которой, однако, связан жизнеутверждающий мотив бессмертия, красоты и очарования. С такой резкостью противопоставления содержания и формы у Выготского полемизировал Н. Кучеровский. И в наши дни Выготского упрекают в «определенном сгущении мрачных красок в отношении к исходному материалу», что порождает «неточность в толковании характера героини... и самого авторского замысла», тогда как драма Мещерской – в избытке жизненной энергии, не укладывающейся в принятые нормы⁴⁷. Ее характер – живой, естественный, импульсивный, непредсказуемый. Она отвергает условности не потому, что так хочет, а потому, что не может иначе⁴⁸. Предметом рефлексии становится и название рассказа, по поводу которого сохранились высказывания и самого Бунина (в передаче Г. Кузнецовой): наивность и легкость во всем, и в дерзости, и в смерти, – и есть легкое дыхание, недумание. «Легкое дыхание» – это жизнь без усилия, жизнь, когда не знаешь, что дышишь; живешь, не ломая своей натуры⁴⁹. Прекрасное «легкое дыхание» героини рассеялось в холодном весеннем ветре, оно обречено в этой жизни; в этом, по Бунину, трагизм бытия – таков общий вывод литературоведов.

О «легком дыхании», о том, как человек отдается естественным порывам чувственности – и другой рассказ И. Бунина «Солнечный удар» (1925). В нем речь идет не о забавном «дорожном приключении», которому посвящена только треть рассказа, а о подлинной страсти, прикоснувшись к которой, герой уже не может быть прежним. Единственная ночь, проведенная со случайной попутчицей, для него стала роковой. Кульминация рассказа – возвращение поручика во вдруг опустевший гостиничный номер (героиня уехала раньше): навertyвающиеся на глаза слезы, боль, чувство ненужности дальнейшей жизни, наконец, ужас, отчаяние. Все дальнейшее, выписанное с

⁴⁷ Колобаева Л. Тайна пушкинской «легкости» в прозе И.А. Бунина // Вестник МГУ. Сер. 9. – 1999. – № 3. – С. 81, 82.

⁴⁸ Мескин В.А. Человек в круге бытия (о творчестве И.А. Бунина) // Русская словесность. – 1993. – № 4. – С. 22.

⁴⁹ Вайман С. Трагедия «легкого дыхания» // Литературная учеба. – 1980. – № 5.

характерными для Бунина подробностями ожидания следующего парохода, – лишь подготовка драматической развязки:

«Поручик сидел под навесом на палубе, чувствуя себя постаревшим на десять лет».

Еще более трагический лик любви раскрыт Буниным в повести (сам Бунин называл ее романом) «Митина любовь» (1924). Ее фабула широко известна. Так покончил с собой племянник писателя, на слуху у всех были и другие дореволюционные драмы – самоубийство В. Князева, В. Гофмана. Но, как всегда у Бунина, частный факт получает глубокое философское осмысление. Ф. Степун так определил тему произведения: «Не первая любовь и не ревность, а безысходная мука безликого пола, тяготеющего над ликом человеческой любви».

«В «Митиной любви» космически-природная сущность человека впервые превратилась под пером Бунина в трагедию человеческого духа (...) Чем больше читаешь «Митину любовь», тем определеннее чувствуешь, что за двумя ее внешними планами – природно-бытовым и индивидуально-психологическим – стоит еще и третий – метафизический: несчастье Митиной любви совсем не только его, Митино, несчастье. В нем Бунин вскрывает трагедию всякой человеческой любви, проистекающую из космического положения человека как существа, поставленного между двумя мирами»⁵⁰.

В словах Ф. Степуна определено то смятение, которое переживает герой: что это значит вообще – любить?

«В книгах и в жизни все как будто раз и навсегда условились говорить или о только какой-то почти бесплотной любви или только о том, что называется страстью, чувственностью. Его же любовь была непохожа ни на то, ни на другое. Что испытывал он к ней? То, что называется любовью, или то, что называется страстью?»

Запоминающимися штрихами раскрывается в ретроспекции пробуждение чувственности: пока это весенний разлив безликой стихии пола, то, «чего втайне ждало его существо с детства и отрочества»: «Сном или скорее воспоминанием о каком-то чудном сне была тогда его беспредметная, бесплотная любовь». Наконец, она воплотилась в образе Кати, в длинной московской зиме, счастливой и мучительной, преобразившей всю его жизнь. Но театральная школа в образе развращенного ее директора (и Митя понимал это) отнимала у него Катю, раздваивала ее облик, мучила его ревностью. Предчувствием роковой развязки окрашены простодушно-циничные слова Митиного товарища:

«... Любезнейший мой Вертер из Тамбова, все же пора бы понять, что Катя есть, прежде всего, типичнейшее женское естество, и что сам полицмейстер ничего с этим не поделяет».

Бегство Мити в деревню вначале казалось панацеей для обоих, но всепоглощающая любовь-страсть не оставляет героя:

«...Сухой и острый запах елей и роскошный запах жасмина дали ему такое острое чувство лета и чьей-то старинной летней жизни в этой богатой и прекрасной усадьбе, что он вдруг увидел Катю, сходившую во всем расцвете женской прелести с балкона в сад (...) Катя с каждым днем все живее и живее чувствовалась во всем, на что бы ни взглянул Митя...» Но вскоре «Катя стала уже истинным наваждением; Катя была теперь во всем и за

⁵⁰ Степун Ф.А. По поводу «Митиной любви» // Русская литература. – 1989. – № 3. – С. 117, 118.

всем уже до нелепости (...) И все в мире стало казаться ненужным, мучительным, и тем более ненужным и мучительным, чем более оно было прекрасно».

Образ Кати в воображении Мити теряет конкретность, сливается с женским идеалом как таковым (даже луна напоминала ему Катю). Происходит двойное смещение: безликий космический зов пола сосредоточивается лишь на Кате, а образ ее накладывается на восприятие всех предметов, окружающих героя, на все его желания. Даже «двойной шум дождя» вызывал у Мити необъяснимую тревогу, погружал его точно в наркоз, создавая какой-то будто другой мир.

«Весь день ни на минуту не оставляло его необыкновенное телесное возбуждение. Теперь оно достигло высшей силы. Но странно – как днем, так и теперь оно было какое-то самостоятельное, не проникало его всего, владело только телом, не захватывая души».

«С потрясающей силой раскрыта Буниным жуткая, зловещая, враждебная человеку, дьявольская стихия пола (...) Пол – смерть, пол – грех, он же и музыка»,⁵¹ – замечает Ф. Степун. Эта стихия пола олицетворена в повести брачным криком сыча и цветущим садом, полным соловьиного цоканья и сладострастного жужжания, гулко «ку-ку», разверзающего лоно всего весеннего мира; в ощущении глубокой связанности всех живых существ мира круговой порукой, вечно несущихся в весеннем потоке тяжких и страстных желаний.

При вождении, испытанном к горничной Параше, Митя «с радостью ощутил власть Кати, почувствовал ее тайное присутствие во всех впечатлениях этого утра». Но вскоре музыка в душе Мити была убита старостой-искусителем. (Бунин отрицал зависимость «падения» Мити от ситуации в «Дьяволе» Л. Толстого, такая ситуация была широко распространена в дворянском быту, а главное, ее смысл противоположен толстовскому.) Свидание с Аленкой – двойное бегство от Кати и к Кате: влечение к Аленке владеет только телом, не захватывая души, страшная сила телесного желания не переходила в желание душевное, блаженство, восторг. Осознание этого приводит к трагической развязке.

«Митина любовь» явилась значительным художественным открытием, демонстрируя новые возможности реалистического повествования. Отказываясь от традиционного психологизма с его внутренними монологами, не удовлетворяясь и собственными косвенными приемами (суггестивностью, выразительностью деталей, убедительностью поведения), Бунин снова возвращается к исповедальной открытости раннего творчества («Антоновские яблоки»), но в ее *новом* качестве: через изображение последнего полубреда, полусна Мити, объединившего Катю и Аленку, самого Митю и бритого господина. Название произведения, которое высоко ценили выдающиеся художники, например, Р.-М. Рильке и др., стало символом большой общечеловеческой проблемы. Любовь как одухотворенная чувственность была лейтмотивом творчества Бунина. «Сочинитель имеет такое же право быть

⁵¹ Там же. – С. 120, 121.

смелым в своих словесных изображениях любви...», – эти слова из некой старинной книги, приведенные в рассказе Бунина «Генрих», воспринимаются как авторское кредо. В письме к Ф. Степуну Бунин писал по поводу злопыхательской критики «Темных аллей» (о них речь ниже):

«Я дал только тысячную долю того, как мужчины всех племен и народов рассматривают всюду, всегда женщин со своего десятилетнего возраста и до девяноста лет... Последите-ка, как жадно это делается даже в каждом трамвае... И есть ли это только развратность, а не нечто в тысячу раз иное, почти страшное?»

Эти непосредственные впечатления, по свидетельству автора «Грасского дневника» Г. Кузнецовой, подвели писателя к выводу о своем предназначении описать любовь как чувство эротическое,двигающее миром. По сравнению с любовью бунинских героев любовь в литературе XIX в. порой кажется бестелесной. Но Бунин творил не в контексте литературы золотого века, а в ситуации модернизма, в которую уже вписались и «Дьявол», и «Отец Сергей» Л. Толстого; у его героев любовь нарастает и в душе, и в крови. В глазах советских писателей и критиков «эротичность» прозы Бунина казалась сомнительной, и даже европейского типа художник Ю. Олеша, возмущался грубой чувственностью его рассказов: «В каждом рассказе подробное описывание женского тела, белья, чулок...»⁵². Остро чувственное восприятие Буниным материального мира действительно проявилось даже в описании женской одежды. И к сказанному Олешей можно добавить пример из «Митиной любви»: «Все в ней было прелестно – и даже ее темно-серый костюм, в котором Митя с обожанием чувствовал даже материю и шелк подкладки. И уже в поезде он ощущал на губах запах перчатки: разве это тоже не Катя, не любовь, не душа, не тело?» Для советской ментальности, путающей эротику с порнографией, «телесность» бунинского повествования казалось крамольной. Но в отличие от «сексуальности» литературы конца XX в. Бунин воспекает святость и красоту любви как чувство высокого, оплаченное муками, а то и жизнью. Для того, чтобы писать так, Бунин сам должен был испытать счастье и отчаяние страсти, о чем свидетельствуют его письма к Пашенко, к брату Юлию, поверенному его сердечных дел:

«Я приехал в Орловскую гостиницу, совсем не помня себя. Нервы что ли, только я рыдал (...) настроил ей преданное письмо; я, ей-богу, почти не помню его. Помню только, что умолял, хотя минутами любить, а месяцами ненавидеть».

Далее в письме речь шла о галлюцинациях: и «голова горит, и мысли путаются». При известии о замужестве Пашенко он теряет сознание, близок к самоубийству. Жизнь Бунина с Анной Цакни, казалось бы, вообще не сложилась, но как он, уже тридцатилетний мужчина, переживал неминуемый разрыв!..

«Давеча я лежал часа три в степи и рыдал, и кричал, ибо большей муки, большего отчаяния, оскорбления и внезапно потерянной любви, надежды, всего, может быть, не пе-

⁵² Олеша Ю. «Начнем с того, что я видел царя...» Из литературных дневников // Дружба народов. – 1998. – № 7. – С. 214.

реживал ни один человек». А перед этим: «...Если бы не ослабла надежда на что-то, рука бы не дрогнула убить себя».

Талант в любви питал талант Бунина-художника, сумевшего показать единство телесного и духовного в минуты счастья и в часы отчаяния с предельной откровенностью как предмет интеллектуально-эстетической рефлексии. В романе «Жизнь Арсеньева» борьба душевного и телесного у семнадцатилетнего героя нашла выход в общении с уборщицей Танькой, замужней женщиной. «Никаких любовных чувств мы друг к другу не испытывали», – признается автор, – но томящее беспокойство приводит к неожиданному даже для самого героя соитию:

«На крыльцо я выскочил после того с видом человека, неожиданно совершившего убийство, перевел дыхание и быстро оглянулся, – не идет ли кто?... И быстро пошел прочь со двора, не чуя земли под собой от двух совершенно противоположных чувств: страшной непоправимой катастрофы, свершившейся в моей жизни, и какого-то ликующего, победоносного торжества...».

Смертельная тоска, чувство чего-то преступного и постыдного, мучившее героя, сменяется чувством торжества, мужской гордости. «Как это дивно и ужасно, то, что было вчера». Все последующее время он определяет как ужасное: это было настоящее помешательство, всецело поглощавшее все его душевные и телесные силы, это была жизнь только минутами страсти или ожидания их и муками жесточайшей ревности к мужу Таньки. Только отъезд женщины (знавший все муж увез ее далеко, под Ливны) положил конец мучительной драме.

В переживаниях повзрослевшего Арсеньева писатель подчеркивает то, что осталось в его духовном облике навсегда. Это волнующее переживание красоты – как природной, так и женской. В душе Арсеньева продолжает жить идеал любви, воспитанный русской классикой. Вот ему, приехавшему в Орел (книга пятая, глава I), показывают усадьбу, которая будто была описана в «Дворянском гнезде»: «Лиза, Лаврецкий, Лемм... И мне страстно захотелось любви» – таков исток чувства героя, пронизавшего всю последующую книгу романа. Это была «книжность» чувства, о чем автор рассказал с беспощадной правдивостью: «Помню... странное чувство разлуки с той (Ликой – Л.Е.), в свою выдуманную любовь к которой я уже совсем верил». Но любовь к Мещерской оказалась настоящей. Арсеньева охватывает безумие любви и страсти: «...Ничего не слыхал, не видал, мысленно твердя одно: или она вернет мне себя, эту ночь, это утро...или не жить нам обоим». Это сопровождается допросом к самому себе: имеет ли он, только вступающий в жизнь, право связать себя браком? Драматизм положения усугублял и непререкаемый запрет на замужество Лики со стороны ее отца. Вызывали ревность и сомнения многочисленные претенденты на ее руку. Но, как сказано в романе, «все произошло как-то само собой, вне нашей воли, нашего сознания». Втайне соединенные «жуткой близостью» герои испытывают счастье нелегкое, изнурительное и телесно, и душевно. Сердце героя томит тоска, обида, ревность. Арсеньев подвергает самоанализу само чувство:

«Потом все чаще стало мелькать в уме: о такой ли жизни я мечтал!... Мне стало казаться, что далеко не все благополучно и в нашей близости, в согласованности наших чувств, мыслей, вкусов, а значит, и в ее верности: этот «вечный раздор между мечтой и существенностью», вечную неосуществимость полноты и цельности любви я переживал в ту зиму со всей силой новизны для меня, и как будто страшной незаконности по отношению ко мне.

Больше всего мучился я, когда бывал с ней на балах, в гостях...».

Удивительные, казалось бы, несовместимые чувства испытывает герой, воспринимая лицо любимой как «прекрасное и вместе с тем бесконечно ненавистное». Он – «недобрый наблюдатель» – жестоко не любил, особенно на людях, минут ее веселости, оживления, желания нравиться, блистать и горячо любил ее простоту, кротость, беспомощность, слезы. Герой молит Бога послать ему скорое подтверждение тяжких ожиданий.

«Я, – признается Арсеньев, – хотел от нее грусти, умиления, рассказывая ей о своем детстве, юности (...) и что же видел вместо грусти, умиления?

– Да, это ужасно, – невнимательно говорила она».

Бунинский роман – психологически убедительное свидетельство любви как «поединка рокового» (Ф. Тютчев), драматического несходства вкусов, увлечений, характеров, наконец. Хрестоматийно известен следующий отрывок из романа, когда герой читает любимой стихи Фета:

«...Опять серебряные змеи
Через сугробы поползли...».

Она спрашивала:

– Какие змеи?

И нужно было объяснять, что это – метель, поземка».

И даже испытывая восторг от ее игры на фортепьяно («Когда она играла что-нибудь прекрасное, как любил я ее! Как изнемогала душа от восторженно-самоотверженной нежности к ней!»), Арсеньев скоро вступал в страстный и грубый спор, объявляя, что «три четверти каждой из этих сонат пошлость, гам, кавардак!» Если она страстно любила театр, то Арсеньев его ненавидел. Осознание драматических противоречий только что родившейся любви ощущали оба:

«Ты только о себе думаешь, хочешь, чтобы все было только по-твоему, – сказала она раз. – Ты бы, верно, с радостью лишил меня всякой личной жизни, всякого общества, отделил бы меня ото всех, как отделяешь себя».

Глядя в прошлое с позиций большого духовного опыта, Бунин приходит к мысли о недолговечности истинной любви-страсти. В обыденной жизни ей нет места. Еще из рассказа Бунина «Дело корнета Елагина» делался вывод, что страстное свойство всякой сильной, вообще не совсем обычной любви – избегать брака. Неоднократно цитировалось Буниным и фраза Байрона: «Легче умереть за женщину, чем жить с ней». Бунинский герой не может ограничить свои отношения с миром любовью только к одной женщине, даже если это самая страстная и нежная любовь (как любовь Арсеньева к Лике).

Художник исследует психологические барьеры, приводящие любящих к расставанию из-за несходства вкусов, привычек и т.д. Казалось бы, преодо-

лев все препятствия и соединившись в гражданском браке, герои все равно не находят счастья. Они лишь меняются ролями. «Моя жизнь теперь только в тебе одном, делай со мной, что хочешь», – говорит Лика, стараясь приладиться к совместной их жизни в Малороссии. Но ее мучают постоянные отлучки двадцатилетнего Арсеньева, который «хотел быть любимым и любить, оставаясь свободным и во всем первенствующим». Его вера в свои права на какую-то особенность чувств и поступков (именно эти права признала за Буниным В.Н. Муромцева, спутница его жизни с 1906 года) сделала свое дело. Смена романтики на повседневность выявила ту удивительную противоречивость натуры Арсеньева, от которой страдала и с которой не хотела мириться Лика. Развязка оказалась трагичной: Лика не только оставляет Арсеньева, но и, простудившись в дороге, умирает. Рассказ об этой любви лучше всего закончить так, как это сделал сам писатель, через много лет увидевший Лику во сне «...с такой телесной и душевной близостью, которой не испытывал ни к кому никогда».

Цикл «Темные аллеи». «Чистый понедельник»

Любовь-страсть становится предметом скрупулезного художественного исследования в цикле Бунина «Темные аллеи» (1937–1945), который Ю. Мальцев справедливо назвал «энциклопедией любви». В него вошло 38 рассказов⁵³, в том числе давший название всему циклу. «Все рассказы этой книги только о любви, о ее «темных» и чаще всего мрачных и жестоких аллеях», – пояснял свой замысел Бунин. В мемуарах Одоевцевой сохранилось свидетельство о реакции Бунина на первые критические отзывы об этой книге:

«Бунин недавно издал «Темные аллеи» и возмущался, что их недооценивают и даже осмеливаются осуждать.

« – Я считаю «Темные аллеи» лучшим, что я написал», – заявил он запальчиво, а они, идиоты, считают, что я ими опозорил все свои седины, что это порнография... Не понимают, фарисеи, что это новое слово, новый подход к жизни!

До конца жизни Бунину, кстати, приходилось защищать свою любимую книгу от «фарисеев»⁵⁴.

В конкретных судьбах своих героев писатель раскрывает жестокость барьеров, разрушающих любовь, и если в русской литературной традиции это часто были барьеры социальные, то для Бунина они были не главными, а иногда даже оказывались спасительными, ибо в рассказе «Темные аллеи» рассказчик, представив Надежду в роли хозяйки его петербургского дома и матери его детей, не может не воскликнуть: «Какой вздор!» В цикле «Темные аллеи» между любящими встает рок, он ведет к самоубийству, как в «Гале Ганской», или к неожиданной смерти, ибо сильная страсть навлекает на людей трагедии небытия: умирает от родов Натали, наконец-то, соединившаяся

⁵³ О рассказах, которые могли бы войти в цикл дополнительно, см.: Иезуитова Л.А. В поисках выражения «самого главного» // Русская литература. – 1996. – № 3. – С. 222–226; Сухих И. Русская любовь в темных аллеях // Звезда. – 2001. – № 1.

⁵⁴ Цит. по: Вопросы литературы. – 1988. – № 5. – С. 285.

с Виталием Мещерским («Натали»), в вагоне метро умирает Николай Платонович, казалось бы, нашедший счастье с такой же одинокой Ольгой Александровной («В Париже»), сгорает от туберкулеза героиня рассказа «Три рубля», гибнет жених героини рассказа «Холодная осень», и любовь к нему осталась смыслом всей ее дальнейшей жизни. Так развиваются мотивы, уже знакомые читателю по финалу судьбы таких героев, как Ольга Мещерская («Легкое дыхание»), Митя («Митина любовь»), Лика Мещерская («Жизнь Арсеньева»). По глубокому убеждению писателя, любовь и смерть связаны неразрывно, и образные средства, раскрывающие лейтмотив смерти, постоянно повторяются (эпитеты *траурный, гробовой, мертвый, мертвенный*, образы *черноты, мрака, дыма*). Бунин «пристально всматривается в природу страсти, в глубинные темные основы ее стихии, в которой «хаос шевелится», задают тон силы агрессивные, разрушительные. Он пишет о страсти, которая нередко оказывается сильнее человека, ломает его карьеру и судьбу, калечит душу, ставит его на грань преступления»⁵⁵.

«Чистый понедельник». Новое в художественном постижении русского национального характера

В ряду других рассказов, составивших книгу «Темные аллеи», выделяется «Чистый понедельник», который Бунин считал своим лучшим произведением. Рассказ был написан в 1944 г. и, видимо, принес писателю глубокое удовлетворение, о чем свидетельствует дневниковая запись от 9 мая (рассказ датирован 12 мая):

« – Час ночи. Встал из-за стола – осталось дописать несколько строк «Чистого понедельника»... Вся долина в тончайшем тумане, далеко на горизонте неясный розоватый блеск моря, тишина... кое-где шелканье первых соловьев... Господи, продли мои силы для моей одинокой бедной жизни в этой красоте и в работе!»

Как отмечалось в критике, жанр «Чистого понедельника» не поддается традиционным характеристикам, он вобрал в себя черты рассказа-исповеди, драматической и психологической новеллы, воспоминаний. Через любовный конфликт раскрывается не только осознание быстротечности чувства и именно потому – вечности, но и более глубокое исследование характеров, ставших символами. Ощущение красоты и радости жизни постоянно сопровождает героя рассказа. Был он «неприлично красив», постоянно готов к счастливой улыбке, доброй шутке. Таковую же, предполагающую оптимистичность финала характеристику получают оба героя: «Мы оба были богаты, здоровы, молоды и настолько хороши собой, что в ресторанах, на концертах нас провожали взглядами». Атмосфера благополучия разлита в описании ее квартиры, выбранной напротив храма Христа Спасителя ради прекрасного вида на Москву. Печать «красивости» лежит и на образе жизни героев:

«Каждый вечер я возил ее обедать в «Прагу», в «Эрмитаж», в «Метрополь», после обеда в театры, на концерты, а там к «Яру», в «Стрельну»...».

⁵⁵ Гречнев В.Я. Цикл рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи» // Русская литература. – 1996. – № 3. – С. 231.

Бархат, шелка, дорогой мех, тайная любовь к хорошей кухне, цветы и книги, шоколад (постоянная забота поклонника) – нагнетание всех этих деталей вещественно материализует обстановку благополучия. Рассказ открывается описанием зимнего московского вечера, которое, как всегда, демонстрирует острую наблюдательность Бунина, подчеркнутую контрастами, что передает нарастание праздничного оживления:

«Темнел московский, серый, зимний день, холодно зажигался газ в фонарях, тепло освещались витрины магазинов – и разгоралась вечерняя, освобождающаяся от дневных дел московская жизнь: гуще и бодрей неслись извозчичьи санки, тяжелей гремели переполненные, ныряющие трамваи, в сумраке уже видно было, как с шипением сыпались с проводов зеленые звезды – оживленное спешили по снежным тротуарам мутно чернеющие прохожие».

В структуре рассказа на первое место выдвигается срез русской культуры – архитектурные памятники (Архангельский собор Кремля, храм Христа Спасителя, Новодевичий монастырь, Марфо-Мариинская обитель выступают как основной структурообразующий принцип), заповедные уголки московских улиц, особенности интерьера и одежды, биение пульса театральной и концертной жизни, обилие имен деятелей литературы, культуры (А. Белый, В. Брюсов, Л. Андреев, И. Шмелев, В. Качалов и многие другие). Герои познакомились на лекции Андрея Белого, они вместе посещают Художественный театр, концерты Шаляпина – приметы культурной жизни московской элиты. Так создается предельно лаконичное изображение атмосферы Серебряного века, русского модерна, от нетерпимого отношения к которому Бунин уже отказался и осмыслил его как уже отошедшую эпоху.

Но как уже было тонко замечено, в характеристиках и героев, и Москвы чувствуется «избыточность»: не в меру, слишком, что не может длиться, а непрерывно разрешится в какое-то новое качество⁵⁶. Примечательно нагнетание эпитетов: *грустный, странный* город, *странные* отношения, *странные* усмешки героини, *странная* любовь, *грустные* огоньки лампад, *грустная* игра курантов. Читателя поражает отсутствие мотивации происходящего, не раз встречаются слова рассказчика *зачем-то, почему-то*. Все это вызывает ощущение зыбкости, неопределенности, рождает предчувствие перемен. Описанная выше атмосфера благополучия контрастирует пока с непонятной драмой в душе героини и подспудной тревогой рассказчика.

«Чем все это должно кончиться, я не знал и старался не думать, не додумывать: было бесполезно – так же, как говорить с ней об этом: она раз и навсегда отвела разговоры о нашем будущем; она была загадочной, непонятной для меня, странны были и наши с ней отношения – совсем близки мы все еще не были; и все это без конца держало меня в неразрешающемся напряжении, в мучительном ожидании – и вместе с тем был я несказанно счастлив каждым часом, проведенным возле нее (...)

Когда же [она] чувствовала, что я больше не в силах владеть собой, отстраняла меня, садилась, и, не повышая голоса, просила зажечь свет, потом уходила в спальню (...)

⁵⁶ Минералова И.Г. «Чистый понедельник» И. Бунина. Поэтический портрет эпохи // Проблемы эволюции русской литературы XX века. – М., 1994. – С. 147.

Через четверть часа она выходила из спальни одетая, готовая к выезду, спокойная и простая, точно ничего и не было перед этим:

Куда нынче? В «Метрополь», может быть?»

Вначале все это могло показаться капризом девицы, избалованной богатым вдовым отцом, или кокетством, но возвышенно-молитвенное настроение, вступление к «Лунной сонате», которую без конца она играет, снимает первое, ошибочное впечатление. Предвестием тайны становится примечательный диалог:

«Наша неполная близость казалась мне иногда невыносимой, но и тут – что оставалось мне, кроме надежды на время? Однажды, сидя возле нее в этой вечерней темноте и тишине, я схватился за голову:

– Нет, это выше моих сил! И зачем, почему надо так жестоко мучить меня и себя!

Она промолчала.

– Да, все-таки это не любовь, не любовь...

Она ровно отозвалась из темноты:

– Может быть. Кто же знает, что такое любовь?

– Я, я знаю! – воскликнул я. – И буду ждать, когда и вы узнаете, что такое любовь, счастье!

– Счастье, счастье... «Счастье наше, дружок, как вода в бредне: тянешь – надулось, а вытащишь – ничего нету».

– Это что?

Это так Платон Каратаев говорил Пьеру.

Я махнул рукой:

– Ах, Бог с ней, с этой восточной мудростью!»

Вскоре становится ясным и смысл названия рассказа, напоминающего о рубеже между жизнью суетной, полной соблазнов, и Великим постом, когда человеку надлежит очиститься от скверны мирской жизни. «Чистый понедельник», в который героиня до конца отдается своей любви – первой любви – был и днем принятия ею решения, круто изменившего судьбу обоих – о постриге. После герой «долго пропадал по самым грязным кабакам, спивался, всячески опускаясь все больше и больше. Потом стал понемногу оправляться – равнодушно, безнадежно...». Через два года произошла, наконец, случайная встреча в Марфо-Мариинской обители. Героя поражает взгляд темных глаз:

«...Что она могла видеть в темноте, как могла она почувствовать мое присутствие? Я повернулся и тихо вышел из ворот».

То, что было вынужденной драматической развязкой тургеневской сюжетной линии Лаврецкого и Лизы Калитиной, здесь было доброй волей женщины. Почему? Прямого ответа на этот вопрос нет, и он порождает самые разные интерпретации. Определенная недосказанность и даже таинственность образа героини мотивированы тем, что читатель узнает о ней *только то*, что видит, знает о ней влюбленный в нее герой. Субъективность повествования, превращающая его в монолог, субъективность, которую мы отмечали и в ранней прозе Бунина, в «Чистом понедельнике» достигает вершины, открывая особенно широкий простор читательской интерпретации. В школьной практике рассказ часто рассматривается в традициях русской клас-

сики, когда слабому герою противопоставлен сильный женский характер (в духе известной статьи Н.Г. Чернышевского «Русский человек на rendez-vous»). Другая интерпретация – трактовка рассказа в духе «Повести о Петре и Февронии», включая сословное неравенство героев. «Вы – барин, вы не можете понимать так, как я, всю эту Москву», – говорит она, купеческая дочь, рассказчику. И делается вывод: из всех ситуаций героини выходят сдержанно и благородно; их судьба пролегает между помыслом Божиим и кознями Дьявола, и это обстоятельство понимается символически, как путь всего народа. Герой, все время браво проезжающий от Красных ворот к храму Христа Спасителя, теперь *тихо* выходит из ворот Марфо-Мариинской обители. Он тоже не мог не выйти оттуда нравственно преображенным, о чем свидетельствует строгая и сдержанная концовка рассказа.

«Чистый понедельник» может быть интерпретирован и как рассказ о «странностях любви», о глубоко индивидуальном проявлении чувств, о том, что женщина ставит между собой и любимым барьер во имя сохранения большого, высокого чувства.

Критика отмечала социальную значительность фона, на котором разыгрывается любовная драма: «Чистый понедельник» – не только о любви, но и о судьбе дореволюционной России, и самой интонацией пространных описаний жизни за пределами квартиры героини передается ощущение какой-то тревоги – то есть надвигающегося общественного взрыва, о котором автор *уже знал*. Бунин относит время действия к 1913 г. – последнему предвоенному году, знаменующему приближение, по словам Ахматовой, да и многих других, начало не календарного, а настоящего XX века. Это был год исторического рубежа. Образ загадочной героини бунинского рассказа олицетворяет собой тревогу и неуспокоенность, но эта тревога не только спроецирована в будущее: она зарождается в глубинах русской истории, что опять возвращает нас к бунинской трактовке русского национального характера.

Оригинальную интерпретацию образа героини предложил в начале 1970-х гг. Л. Долгополов⁵⁷. Сравнивая «Чистый понедельник» с другими бунинскими рассказами о любви – «Солнечный удар», «Натали» и т.д., – литературовед видел в нем присутствие чего-то более существенного, чем драма несчастной любви героя (она отодвинута в сторону). Что касается странной героини рассказа, то она предстает олицетворением двойственности и взаимоисключающих черт в русском национальном характере. Запас европейской культуры (вот когда надо оценить приметы интеллектуальной жизни России в рассказе) спорит в ней – «царь-девице, шемаханской царице» – с созерцательностью и пассивностью азиатской души. Русская и татарская кровь слились в жилах этой молодой женщины: отец – тверской купец, бабушка из Астрахани. Дома она носит шелковый архалук, отороченный соболем:

⁵⁷ Долгополов Л.К. «Чистый понедельник» в системе творчества И. Бунина эмигрантского периода // Долгополов Л.К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. – Л., 1985. – С. 319, 343.

«наследство моей астраханской бабушки», – объясняет она (хотя, заметим в скобках, никто ее об этом не спрашивает). Глядя на ее губы, «на темный пушок над ними, на гранатовый бархат платья, на скат плеч и овал груди, обоня какой-то слегка пряный запах ее волос», герой думает: «Москва, Астрахань, Персия, Индия!» И еще: «Странная любовь! (...) Станный город!.. итальянские соборы – и что-то киргизское в остриях башен на кремлевских стенах...» При этом распределение света и теней в изображении героини таково, что русское, тверское, полученное в наследство от отца, запрятано внутрь, растворено в душевной организации, внешность же целиком отдана во власть восточной наследственности. И сам герой, от лица которого ведется повествование, не устает подчеркивать, что красота его возлюбленной «была какая-то индийская, персидская», и в подтексте этих признаний звучит мысль и об азиатском характере (вспомним приведенные в первой главе настоящего издания рассуждения о нем Бердяева и Горького). Отсюда и реплика героя по поводу восточной мудрости Платона Каратаева. Читатель начинает понимать, что контрасты московской жизни не остаются на поверхности описания, а определяют структурные особенности рассказа. Цыганские песни в ресторане и отпевание покойника епископом, суматоха капустника в Художественном театре и тишина квартиры напротив храма Христа Спасителя – все это составляющие более широких и идейно-значимых антитез: и не только Восток и Запад, но и Запад и Древняя Русь. Композиция рассказа во многом и построена на антитезе современной декадентствующей жизни и Древней Руси. Героиня истово посещает кладбища и храмы, цитирует летописи, с восхищением говорит о допетровской Руси, о раскольничьих обрядах, приводит рассказ об испытании блудом, знакомый читателю по повести о Петре и Февронии. Мотив дьявольского искушения, который отмечали в рассказе и другие литературоведы, Л. Долгополов расширяет до символа национальной жизни. Отказ от мирских благ (цивилизации), опора на допетровскую Русь – таков утопический взгляд писателя на проблему, а на нее наслаивается двойственность западно-восточного менталитета:

«Стихийная страстность, хаотичность (Восток) и классическая ясность, гармония (Запад) синтезируются в патриархальной глубине национально-русского самосознания, согласно Бунину, в некий сложный моральный комплекс, в котором главенствующая роль отводится сдержанности, многозначительности не явной, не бросающейся в глаза, а скрытой, затаенной, хотя по-своему глубоко и основательно осмысленной»⁵⁸.

Рассказ, таким образом, оказывается символическим иносказанием о скифской, азиатской природе русского национального характера. В произведении с традиционной, казалось бы, антитезой Запад–Восток, Древняя Русь, по мнению Долгополова, выступает третьей силой. В атмосфере гнетущей тревоги и ожидания Бунин увидел как единственно верный путь смирения, обуздания душевных, разрушительных стихий, монастырского послушания и патриархальности, ибо только так, по мнению писателя, Россия могла бы

⁵⁸ Там же. – С. 333.

выйти за пределы своей срединной западно-восточной обреченности, найти выход к исконно-национальным, допетровским истокам истории, о которых героиня рассказа говорит с нескрываемым восхищением. При этом намеченный Буниным путь исключал экзальтацию религиозных чувств, что подчеркивает диалог героев:

« – Не знал, что вы так религиозны.

– Это не религиозность. Я не знаю что...».

В «Чистом понедельник», как подчеркнул Л. Долгополов, и в целом мы с ним согласны, та рационалистичность, с которой героиня уходит в монастырь, никак не может означать естественную религиозность. Великопостное самоуглубление и самоочищение становятся в рассказе метафорой приобщения к исконно национальным традициям, к твердыням духа, несуетности национального существования. Только таким мог быть, по Бунину-Долгополову, путь спасения от надвигающихся потрясений, и в целом мы с такой концепцией согласны, хотя она и вызвала негативную оценку, совсем не аргументированную, в монографии Ю. Мальцева.

Таким образом, «Чистый понедельник» обозначил новый этап в понимании Буниным русского национального характера по сравнению с его же произведениями 1910-х гг., начиная с «Деревни». Если Бердяев и Горький, как мы видели выше, взывали к «западной» душе русского человека, обличая азиатчину, то Бунин, уже в ретроспективе, предлагает России свой путь. О том, что эта ретроспектива, спустя полвека после написания рассказа, обернется злободневностью, сегодняшним возвращением общества в лоно церкви, Бунину знать было не дано. Не мог предполагать этого и Л. Долгополов, статья которого написана в 1973 г. (опубликована в журнале «Русская литература» под другим, чем в книге, названием). Ныне бунинская концепция русского национального характера вливается в современные поиски ответа на «загадку России». Окажутся ли они перспективными, покажет будущее.

Бунин-поэт

В творчестве Бунина поэт и прозаик соперничали в течение всей его жизни. Стихи писались на протяжении всего творческого пути (поэтому они представлены в каждом томе собрания его сочинений). Хотя вклад писателя в мировую литературу определила его проза, Бунин известен и как автор хрестоматийного «Листопада», блещущего всеми красками русской осени. Отсюда особая роль изобразительных эпитетов, конкретных сравнений: «*Лес, словно терем расписной, лиловый, золотой, багряный...*». Бунинский пейзаж передает переливы полутонов благодаря обилию составных эпитетов: жемчужно-серый, буро-красный и т.д.

В ранний период Бунин отдал дань фольклорным стилизациям (под Кольцова), позже увлекся Пушкиным, Лермонтовым, Фетом. Их поэзия была спутницей молодого Бунина. Мотивы русской классической поэзии стимулировали первые поэтические опыты. «С необыкновенной легкостью пишу все

последнее время стихи. Иногда по несколько стихотворений в один день, почти без помарок», – сообщал он из села Клевка, расположенного на границе между Псковщиной и Витебщиной. К стихам, написанным именно там, Бабореко относит «Светляк», «Два голоса» и «Псковский бор». Важное место на поэтической карте Бунина отведено Кавказу, Крыму, Одессе. Доминантой русской поэзии о юге России было реалистически точное изображение южной природы и быта, необычных красок, воссоздание гортанных звуков чужой речи. Известна оценка, данная Блоком восточным мотивам поэзии Бунина: «Мир его – по преимуществу – мир зрительных и слуховых впечатлений и связанных с ними переживаний. За пределы этого мира не выходит и та экзотика, которая присуща восточным стихотворениям Бунина, свидетельствующая об «истинном проникновении в знойную тайну Востока»⁵⁹. Кавказские мотивы лирики Бунина глубоко проанализированы С.К. Дароняном. Приводя «бесспорно кавказские произведения» – «Жасмин», «Луна полночная глядит», «Дагестан», «Послушник», «Стена гор – до небосвода», «Луна над шумною Курю», а также те, которые в равной мере можно отнести и к Кавказу, и к Крыму – «В норах», «Вершина», «В горной долине», «На обвале», «Новоселье», – исследователь замечает:

«И здесь Бунин остается верен своей реалистической манере, не поддается экзотическому соблазну. Все те же простота, легкость, лаконизм, неперегруженность метафорами и вместе с тем удивительная точность образов и деталей, зримость и полнота изображенной картины»⁶⁰.

Обратимся к еще одному стихотворению 1900-х гг.:

Насторожись, стань крепче в стремя.
В ущелье мрак, шумящие каскады
И до небес скалистые громады
Встают в конце ущелья – как стена
Над их челом далеких звезд алмазы.
А на груди, в зловещей темноте,
Лежит аул: дракон тысячеглазый
Гнездится в высоте.

(«Дагестан»)

В первой строфе горная страна как бы увидена глазами аборигена, далее дана своеобразная контаминация объективированного восприятия и субъективно-эмоционального течения мыслей лирического героя, навеянных традиционно-книжными представлениями: чело и грудь ущелий, зловещая темнота; поразительна ассоциация, возникающая при взгляде на аул: «дракон тысячеглазый гнездится в высоте». Но живые наблюдения, интонация, которой всецело доверяешь, уже вовлекли в свой поток и эту традиционную атрибутику. В бунинском контексте она воспринимается по-другому, достаточно свежо.

⁵⁹ Блок А. О литературе. – М., 1980. – С. 76.

⁶⁰ Даронян С.К. И.А. Бунин и Кавказ // Связи армянской литературы с литературами народов СССР. Вып. 1. – Ереван, 1975. – С. 121.

Но чаще кавказские стихи Бунина насыщены живыми впечатлениями, которые при его обостренной чувствительности к краскам, запахам, звукам делают его поэтические зарисовки маленькими шедеврами. Так был достигнут переход от обобщенно-традиционных представлений о природе Кавказа к индивидуализации поэтических впечатлений. Непосредственность восприятия подчинена строгой композиции, например симметрично повторяющемуся скольжению взгляда снизу вверх, как в стихотворении «Жасмин»:

Цветет жасмин. Зеленой чашей
Иду над Тереком с утра.
Вдали меж гор – простой, блестящий
И четкий конус серебра.

Река шумит, вся в искрах света,
Жасмином пахнет жаркий лес.
А там, вверху – зима и лето:
Январский снег и синь небес...

(1904)

Для Бунина первостепенное значение имела точность эпитетов, отражающих подлинную реальность: «Заснул Тифлис многобалконный, гора темна, луна тепла...». Такую же роль играют эпитеты в другом стихотворении, написанном после поездок по Закавказью:

Луна над шумною Курою –
И над огнями за Курой.
Тифлис под лунною чадрою,
Но дышит знойною жарой.

Тифлис не спит, счастливый, праздный, –
Смех, говор, музыка в садах,
И чуть блистает блеск алмазный
На еле видимых хребтах.

(«Луна над шумною Курою...»)

Какая-то ликующая страстность описаний в первых двух строфах сменяется сдержанно-грустной интонацией ухода и прощания, выдающей сокровенные чувства лирического героя, тоскующего о всегда преходящих встречах с Прекрасным: «Уйдя в туман, на север дальний, Громадами снегов и льдин, Они (хребты – Л.Е.) все строже, все печальней глядят на лунный блеск долин».

Большое место в поэзии Бунина занимают мотивы зарубежного Востока. Достаточно сказать, что в Константинополе он побывал тринадцать раз (впервые – в 1902 г.), был в Сирии, Ливане, Палестине, Гонконге, Сингапуре, на Цейлоне. В стихах, созданных по следам путешествий, обычные художественные аналогии все чаще уступают место комплексным, опосредованным рядам сопоставлений в духе традиционной восточной поэзии, из которой Бунин особенно любил Саади. Как писал В. Набоков, мечту чужого народа, чужую легенду и незаметную для туриста подробность пейзажа Бу-

нин чувствовал так же живо и пронзительно, как скрип прогнивших половиц в родной усадьбе⁶¹.

Максимальное приближение бунинских художественных текстов к национальной реальности Востока подробно прослежено Тартаковским. Сопоставляя инациональные образы Бунина с условными героями Минского, Лохвицкой и других поэтов рубежа веков, автор отметил антиэкзотический, антидекадентский подбор чувственно-наивных и выразительных образов. Вторая особенность бунинской восточной поэзии, по Тартаковскому, – эстетическое переосмысление реальных наблюдений: говоря о том или ином арабском феллахе, пастухе, бедуине, Бунин не просто проникает в мир действий, поступков, мыслей героя, но начинает эстетически мыслить категориями восточного образного ряда, и такие понятия, как пустыня, вода и т.д., становятся поэтическими формулами, символизирующими те или иные стороны жизни, начиная от быта, круга трудовых процессов и кончая, в сущности, самой жизнью⁶².

В поэзии Бунина находят преломление новые бытийственные темы, ассоциируемые с восточной философией, с космической проблематикой. В первой главе настоящего издания, говоря об общих чертах литературы первой трети XX в., мы уже отмечали новаторство литературных пейзажей. Дополним сказанное наблюдениями других исследователей, которые связывают семантику грозного космоса с образами тумана, мглы, тайны, дыма (символа эфемерности человеческой жизни). Р. Спивак относит лирику Бунина к философскому метажанру, подчеркивая, что философское начало в ней проявляется на уровне жанрово-стилевых основ – в «образах переживаний» одной проблемы. Поэт гармонизирует противоречия между индивидуумом и мирозданием, краткостью жизни личности и космической вечностью. В его лирике звучит гимн победе жизни над смертью и одиночеством⁶³.

У Бунина можно встретить разные формы строфической организации стиха, в том числе и такие сложные, как сонет («Растет, растет могильная трава...», «Собака», «Могила в скале»), хотя и с некоторыми отступлениями от сонетной традиции. Давая пример того, как эпическая и лирическая стихии как бы уравниваются, Бунин использует и «говорную» интонацию, например, в «Песне» («Я простая девка на баштане»).

Я – простая девка на баштане,
Он – рыбак, веселый человек.
Тонет белый парус на Лимане,
Много видел он морей и рек.

Говорят, гречанки на Босфоре
Хороши... А я черна, худа.
Утопает белый парус в море –

⁶¹ См.: Другие берега. – 1992. – № 1. – С. 220.

⁶² Тартаковский П. Русские поэты и Восток. Бунин. Хлебников. Есенин. – Ташкент, 1986.

⁶³ Спивак Р.С. И.А. Бунин в интерпретации русского литературоведения 1990-х годов // Литературоведение на пороге XX I века: Материалы Международной научной конференции (МГУ, 1997). – М., 1998. – С. 465.

Может, не вернется никогда!

Буду ждать в погоду, в непогоду...
Не дождусь – с баштана разочтусь.
Выйду к морю, брошу перстень в воду
И косою черной удавлюсь.

(1906)

Повтор идентичных по содержанию строк «*Тонет белый парус на Ли-мане*» и «*Утопает белый парус в море*» придает стихотворению симметричность, напевность и задушевность. «Песня» исполнена такой поэтической энергии и затаенной силы чувства, что она справедливо считается шедевром любовной лирики.

Сильной стороной поэзии Бунина является точно угаданный порядок слов. Н. Гей как пример высокой художественности приводил стихотворение Бунина «Норд-остом жгут пылающие зори». Предлагая возможный, тоже эстетически совершенный, вариант «*Пылающие зори жгут норд-остом*», исследователь доказывает правомерность бунинского решения: заглавный норд-ост определяет приращение смысла и развертывание содержания, кульминация которого в крике отчаяния: «*Нет, рыбаки воротятся не все*». Порой варианты порядка слов предлагает сам поэт, создавая своеобразное обрамление, благодаря которому снимается монотонность рифмовки:

Ночь печальна, как *мечты мои*.
Далеко в глухой степи широкой
Огонек мерцает одинокий...
В сердце много грусти и любви.

Но кому и как расскажешь ты,
Что зовет тебя, чем сердце полно!
– Путь далек, глухая степь безмолвна.
Ночь печальна, как *мои мечты*.

(«Ночь печальна, как мечты мои...», 1900)

В критике и литературоведении отношение к поэзии Бунина неоднозначно. Еще в начале века раздавались голоса, протестующие против, с одной стороны, превращения поэзии в описательство, с другой, против якобы эпигонского следования традициям. Бунин объявлялся поэтом старой школы, который якобы ничего не ищет: за него раньше нашел Пушкин. Вопреки модернистским выпадам против поэзии Бунина, Горький считал его «первым поэтом наших дней»⁶⁴. Позже рецензия А. Эйснера на «Избранные стихи» (1929) – единственное зарубежное издание Бунина-поэта – называлась «Прозаические стихи». Сборник в ней оценивался крайне негативно. Однако другие рецензии на тот же сборник – Ф. Степуна, В. Набокова, высказывания о нем В. Ходасевича – носили другой характер: указанная особенность лирики Бунина не только принималась, но и объяснялась. Очевидно, описательность и установка на разговорную речь определялись у Бунина противостоянием

⁶⁴ Горький М. Собр. соч. в 30 т. Т. 28. – С. 152.

лирической стихии декадентства. Как писал В. Ходасевич, бунинская поэтика представлялась последовательной и упорной борьбой с символизмом. (Действительно, Бунин до конца своих дней не принимал даже Блока, не говоря о других символистах.) Антитезу символизму видел в поэзии Бунина и Ф. Степун:

«Бунин – типичный представитель русского аполлонизма. Его стихи до конца вняты уху, уму и сердцу. Все несказуемое в них сказано... в размере его сказуемости. В стихах Бунина нет «зауми», «невнятицы», нету хаоса, ворожбы и крутения, мистически-эстетической хлыстовщины (очень глубокой темы русского сознания), то есть всего того, что так характерно для Блока и Белого»⁶⁵.

Любопытно, что на таком же противопоставлении поэзии Бунина символизму построена и рецензия В. Набокова:

«Стихи Бунина – лучшее, что было создано русской музой за несколько десятилетий. Когда-то, в громкие петербургские годы, их заглушало блестящее бряцание модных лир; но бесследно прошла эта поэтическая шумиха, – развенчаны или забыты «слов кощунственные творцы», нам холодно от мертвых глыб брюсовских стихов, нестройным кажется нам тот бальмонтковский стих, что обманывал новой певучестью (...) Всякая строка Бунина достойна быть сохраненной»⁶⁶.

История вопроса о прозаической поэзии и лирической прозе Бунина насчитывает внушительное число исследовательских работ. Упрек в прозаичности навлекает на Бунина-поэта сама «плотская осязательность бунинского стиха». Рассматривая бунинскую строку вне контекста, подчеркивает современный исследователь, не так-то просто решить, стих это или проза; идентифицировать можно лишь контекст, ибо у прозы и стихов Бунина «разный ритм», что подтверждено бунинской строкой *«Но для женщины прошлого нет»*. «Только стих мог придать... весомость одному-единственному слогу, который в прозе остался бы незамеченным. В этом заманчивом *но* дает себя знать голос лирического Я»⁶⁷.

Прозаизм бунинского стиха в основном рассматривается на синтаксическом и композиционном уровнях, рождающих особую – говорную – интонацию рассказа в стихах. Но нередко у Бунина стихи-сценки со своим сюжетом, мотивировкой изображаемого, монологами, предполагающими в читателе не только адресата, но и соучастника действия:

Нынче ночью кто-то долго пел.
Далеко скитаясь в темном поле,
Голос грустной удалью звенел.
Пел о прошлом счастье и о воле.

Я открыл окно и сел на нем.
Ты спала... Я долго слушал жадно...
С поля пахло рожью и дождем,
Ночь была душиста и прохладна.

⁶⁵ Другие берега. – 1992. – №1. – С. 210, 211.

⁶⁶ Там же. – 1992. – №1. – С. 219.

⁶⁷ Микушевич В.Б. Бунин-лирик // Филологические записки: Вестник литературоведения. Вып. 5. – Воронеж, 1995. – С. 54, 58, 59.

Что в душе тот голос пробудил,
Я не знаю... Но душа грустила,
И тебя так нежно я любил,
Как меня когда-то ты любила.

(«Нынче ночью кто-то долго пел...», 1899)

К этому стихотворению как нельзя более приложимо суждение Р. Якобсона: «Стихи прозаика не то, что стихи поэта: разница является с мгновенной очевидностью». Конкретный предмет *стихотворения поэта*, по Якобсону, не более, чем приложение, аксессуар, задний план для самовыражения лирического героя, тогда как в *стихотворении прозаика* последний – персонаж среди других. В приведенном выше стихотворении Бунина строка «Я раскрыл окно и сел на нем» откровенно прозаическая, уравнивающая лирического героя и с тем, кто долго пел, и с женщиной («Ты спала...»). К стихам Бунина можно отнести слова Р. Якобсона, сказанные им по другому поводу: «В универсуме, каким является мир поэта, все настолько реально, что каждый знак, созданное слово, представляются снабженными полной и автономной реальностью»⁶⁸.

Еще одним подтверждением прозаизма бунинского стиха является известное его стихотворение «С обезьяной» (1907):

Ай, тяжела турецкая шарманка!
Бредет худой, согнувшийся хорват
По дачам утром. В юбке обезьянка,
Бежит за ним, смешно поднявши зад.

И детское и старческое что-то
В ее глазах печальных. Как цыган,
Сожжен хорват. Пыль, солнце, зной, забота...
Далеко от Одессы на Фонтан!

Интересно, что стихотворение с таким же почти сюжетом есть у Владислава Ходасевича – «Обезьяна», написанная десять лет спустя. «Все так и было, в 1914 г., в Томилине», – свидетельствовал поэт. Томилино – дачное место под Москвой, где Ходасевич жил летом этого года. Странствующий и сам страдающий от жары серб попросит у героя воды для обезьяны. Такая же юбка у «артистки», жадно схваченное блюдо с водой заставляют вспомнить бунинские строки:

Зверок устал, – взор старичка-ребенка
Томит тоской. Хорват от жажды пьян.
Но пьет зверок; лиловая ладонка
Хватает жадно пенный стакан.

Белые стихи Ходасевича с их подчеркнута повествовательной структурой («Была жара. Леса горели. Нудно Тянулось время. На соседней даче Кричал петух. Я вышел за калитку...») оттеняют лиризм Бунина, несмотря на, казалось бы, прозаический характер его стихотворения.

⁶⁸ Якобсон Р. Работы по поэтике. – М., 1987. – С. 324, 327.

Композиция большинства бунинских стихотворений определяется не переживаниями героя, а образами внешнего мира, которые, говоря словами Р.Якобсона, не резонируют с лирическим импульсом, не превращаются в метафоры путем аналогии или контраста:

Я к ней вошел в полночный час.

Она спала – луна сияла

В ее окно – и одеяла

Светился спущенный атлас.

Она лежала на спине,

Нагие раздвоивши груди,

И тихо, как вода в сосуде,

Стояла жизнь ее во сне.

(«Я к ней вошел в полночный час...», 1898)

Взгляд поэта переходит от одного реального проекта к другому, как, например, в стихотворении, раскрывающем крымско-татарские впечатления поэта:

Печальный берег! Сизые твердыни

Гранитных стен до облаков встают,

А ниже – хаос каменной пустыни,

Лавина щебня, дьявола приют.

Но нищета смиренна. Одиноко

Она ушла на берег – и к скале

Прилипла сакля... Верный раб пророка

Довольствуется малым на земле.

И вот – жилье. Над хижинкой убогой

Дымок синеет... Прыгает коза...

И со скалы, нависшей над дорогой,

Блестят агатом детские глаза.

(«На обвале»)

Такой принцип поэтического сюжетостроения опирается на развертывание лирического сюжета в пространственно-временном порядке стихотворения, и в этом можно усмотреть «переход внешнего пространства во внутреннее» (Т. Двинятина).

Разговорные конструкции в стихах Бунина выстраиваются с помощью самых разнообразных приемов. Для бунинских стихотворений характерно обилие внутристиховых пауз, переносов, несоотнесенность длины предложения. Как отмечал еще Ю. Айхенвальд, Бунин часто ломает строку посередине, кончает предложение там, где не кончился стих, но зато, по мнению критики, естественность и живость речи не приносятся в жертву версификации. При этом пауза после окончания предложения может предшествовать новому, начатому в той же стихотворной строке, как в стихотворении начала 1900-х гг.:

Я на даче один. Мне темно

За мольбертом. И дует в окно...
(«Одиночество»)

Современное буниноведение ставит вопрос о сущностном единстве прозы Бунина и его поэзии. Еще в начале века Ю. Айхенвальд писал, что Бунин с удивительным искусством возводит прозу в сан поэзии и что прозаическая и поэтическая стихи у него имеют общий источник. Считается, что нет принципиального качественного развития между стилем Бунина-поэта и Бунина-прозаика, тогда как, например, барьер несовместимости толстовского стиля с поэтическим, в узком смысле слова стихотворным языком – налицо (Н. Гей). Разумеется, и в бунинской прозе встречаются произведения с системой героев-рассказчиков, но лирическую прозу Бунина и его поэзию, безусловно, сближают «идея всеобщего», признание универсальных законов бытия *над* частной судьбой, экстатическая сила чувства жизни⁶⁹. Отсюда общая для всех героев Бунина – и в прозе, и в поэзии – психологическая доминанта, восходящая к авторскому «Я». Одна из последних работ о поэте глубоко раскрывает проблему экзистенциального и ее образного воплощения в лирике Бунина⁷⁰.

Подводя итоги сказанному, заметим, что эпичность, контрастная эмоциональному «напору» лирической поэзии символизма, была свойственна не только Бунину, но и модернистам Ахматовой, Волошину, Хлебникову и, как это ни парадоксально, позднему Блоку. Поэзию самого Бунина также следует рассматривать в ее эволюции. «Начиная уже с конца 1900-х гг. в поэтической системе Бунина происходят явные изменения, вплотную приближающие его к тому типу поэтики, который с наибольшей определенностью был явлен в русском постсимволизме»⁷¹. Исследователи констатируют, что «Бунин... приходит к тем же решениям, к которым, со своей стороны, приходят акмеисты»⁷². Эти изменения затрагивают метрику, стилистические пласты лексики, всю систему поэтических средств, что особенно заметно, например, в стихотворениях «В цирке» (1916) и «В пустом, сквозном чертоге сада...». В поэзии Бунина возрастает и роль интертекстуального начала. Все это свидетельствует, что Бунин был не только завершителем традиции, но и активным участником современного ему диффузного литературного процесса, участником, вносящим свой весомый вклад в развитие форм русской поэзии XX в.

Бунин-поэт вошел и в историю перевода, которым занимался постоянно (особенно в начале творческого пути) по влечению сердца и очень скрупулезно. Первая большая работа, принесшая известность Бунину как пе-

⁶⁹ Сливичкая О.В. К проблеме «Бунин и Восток» // Русская литература. – 1996. – № 3. – С. 53.

⁷⁰ Караганова М.М. Проблема человеческого существования и ее образное воплощение в лирике И.А. Бунина. АКД. – Вологда, 2000.

⁷¹ Двинятина Т.Н., Двинятин Ф.Н. К изучению интертекстуальных связей поэзии И. Бунина 1910-х гг. // Филологические записки. Вып. 8. – Воронеж, 1997. – С. 83.

⁷² См.: Двинятина Т.М. Поэзия Бунина и акмеизм. Заметки к теме // Иван Бунин. Pro и contra. – СПб., 2001. – С. 518–543 и др. См. также: Владимиров О.И. Вечные противоречия сущности в лирике И. Бунина и А. Ахматовой // Проблемы метода и жанра. Вып. 19 – Томск, 1997. – С. 144–154; Кралин М. Двух голосов переключка (И. Бунин и А. Ахматова) // Наш современник. – 2002. – № 6. – С. 350–352.

реводчику, – «Песнь о Гайавате» Г. Лонгфелло, опубликованная в 1896 г. Прекрасный перевод, сопровождаемый обстоятельной бунинской статьей, получил высокую оценку прессы, которая отмечала, что Бунин дал больше, чем хороший перевод, он дал произведение, отличающееся всей прелестью оригинала, легкостью и музыкальностью стиха. Это было осуществлением давнишней мечты поэта. Еще в начале 1895 г. он писал одной из своих корреспонденток:

«Я ведь помешан на «Гайавате», – я ведь с самого детства сплю и вижу перевести всю эту дивную песню и издать ее, и любоваться, и сотни раз самому перечитывать ее, если не будет читателей (...) Так я люблю все это, а с другой стороны, и тороплюсь, боюсь, что какой-либо другой человек, зараженный всякими глупостями декадентства, возьмет и (...) отрежет мне дорогу...»

Среди переводов Бунина мистерии Байрона «Каин», «Манфред», «Небо и земля», переводы из Леконта де Лиля, А. Мицкевича, Т. Шевченко.

Последние годы

После войны во Франции налаживается литературная жизнь. В первый послевоенный год Бунин, наряду с Н. Тэффи, Г. Адамовичем, Н. Бердяевым, печатается в «Русских новостях», стоявших на позициях «умеренной лояльности» по отношению к Советской России⁷³. Победа России в Великой Отечественной войне и ее статус великой державы в послевоенные годы примиряет Бунина с ее социальным строем. В 1948 г. Бунин отказался быть председателем эмигрантского союза писателей в Париже и вышел из этого союза только потому, что из него были исключены те, кто взял советские паспорта. Видимо, и его всерьез занимали предложения вернуться на родину, хотя он на это благоразумно не решился, да и развязанная ЦК партии кампания 1946–1948 гг. против творческой интеллигенции – А. Ахматовой, М. Зощенко, В. Мурадели – этому не способствовала. Бунину также претили чересчур восторженные рукоплескания советской власти «левого крыла» русской эмиграции, которые сопровождались охаиванием самой эмиграции. (На этой почве начались расхождения писателя с близким другом семьи Буниных – Н.Я. Роциным.) Несмотря на кампанию за возвращение Бунина в Россию, подогреваемую советскими спецслужбами и искренними советами Н.Я. Рощина, Бунин этого шага не сделал. Но сопереживая с соотечественниками великую победу над фашизмом, он проявляет интерес к жизни на родине, к достижениям советской литературы, к успехам близких ему по духу писателей. Он высоко ценил поэму Александра Твардовского «Василий Теркин», с интересом относился к творчеству Валентина Катаева, с которым сблизился в Одессе в 1918 г., а Константин Паустовский был радостно изумлен пришедшей в его адрес открыткой от Бунина с восторженной оценкой его рассказа «Корчма на Брагинке». Бунин согласился на издание в Москве сборника своих произведений, хотел принять посильное участие в его редактировании.

⁷³ См.: Бунин И.А. Публицистика 1918–1953 гг. – М., 1998.

Однако, предполагая произвол советской цензуры и жесткость редактирования, он отнесся к совместному проекту настороженно.

Личная жизнь Бунина в последние годы складывалась драматично. Тяготы возраста, материальные затруднения дополнялись тяжелым домашним микроклиматом. С 1929 г. в семье Буниных жил литератор Л.Ф. Зуров (1902 – 1971), человек психически неуравновешенный, к которому В.Н. Муромцева-Бунина относилась как к сыну. Напряженность отношений Зурова и Бунина особенно возросла в военные годы, когда тяжелый быт провоцировал семейные конфликты, и продолжалась после войны.

Бунин умер в своей парижской квартире на улице Жака Оффенбаха и похоронен на русском кладбище Сент-Женевьев-де Буа под Парижем, где покоится прах других известных русских эмигрантов – Ремизова, Шмелева, Зайцева, Г. Иванова, Алданова, Тэффи и др.

Соотечественников Бунина волновала судьба его архива. Вдова писателя В.Н. Муромцева-Бунина неоднократно передавала в Москву рукописи, в том числе черновые автографы таких произведений, как «Жизнь Арсеньева», «Митина любовь», «Темные аллеи». То, что осталось в Париже, было ею завещано Л.Ф. Зурову, а после смерти последнего, тоже по завещанию, оказалось в Шотландии, затем в Германии. Часть мебели из квартиры Буниных поступила в музей Тургенева в Орле, где стала создаваться бунинская экспозиция. Это дар писательницы Н. Кодрянской, которая немало материалов о жизни и творчестве Бунина передала в советские архивы. Усилиями отечественных исследователей был издан посвященный Бунину 84-й том «Литературного наследства», где был представлен зарубежный материал. Но бунинский фонд Русского архива (Великобритания, университет города Лидса) до сих пор манит русских исследователей Бунина богатством сосредоточенных там материалов. Интересны для нас отзывы о творчестве Бунина русских эмигрантов П. Струве, П. Бицилли, В. Набокова, В. Ходасевича, В. Вейдле и др., относившихся к нему с пристальным вниманием.

Авторитет Бунина у писателей СССР тоже всегда был велик. Михаил Булгаков читал наизусть прозу Бунина, в частности концовку «Господина из Сан-Франциско»; Михаил Шолохов – стихотворение «Я простая девка на баштане»; о Бунине писали К. Паустовский и А. Твардовский, В. Катаев и Ю. Олеша. В науке после нескольких десятилетий односторонних трактовок наследия писателя буниноведение также вышло на передний край. Изживая социологические концепции, ученые достигли, как мы стремились показать, больших успехов в раскрытии философско-эстетической концепции писателя.

Творчество Бунина как писателя мирового значения стало предметом глубокого анализа не только отечественного, но и зарубежного литературоведения. Монография американского профессора Т. Марулло – первое монографическое исследование проблемы буддизма в творчестве Бунина в ее целостности; она распространяется автором на все творчество писателя, неза-

висимо от национального колорита произведений, включая «Митину любовь» и «Жизнь Арсеньева»⁷⁴. Монография поляка К. Цеслика интересна изменением акцентов в интерпретации творчества Бунина, что автор считает необходимым условием восприятия его наследия современными читателями, печатается в российских изданиях⁷⁵. Событием стала монография живущего в Италии Юрия Мальцева, на которую мы уже не раз ссылались.

Имя Бунина заняло свое место в ряду великих русских писателей. Его творчество аккумулировало в себе достижения русского классического реализма и обрело новые черты в поступательном движении искусства слова XX в. Такие примеры можно умножить. Потрясающая глубина раскрытия человеческой личности, проникновение в ее тайная тайных, поэтизация вечных ценностей как главного достояния человечества, волшебство бунинской речи стали национальным достоянием и непреходящей гордостью русского народа.

Литература

1. Бахрах А. Бунин в халате. – М., 2000.
2. И.А. Бунин и русская литература XX в. – М., 1995.
3. Благасова Г.М. Иван Бунин: Жизнь. Творчество. Проблемы метода и поэтика. – М.; Белгород, 1997.
4. Иван Бунин: pro et contra. – СПб., 2001.
5. Карпов И.П. Проза Ивана Бунина. – М., 1999.
6. Мальцев Ю. Иван Бунин: 1970 – 1953. Frankfurt-Main; М., 1994.
7. Михайлов О. Жизнь Бунина. Лишь слову жизнь дана... – М., 2001.
8. Ничипоров И. Поэзия темна, в словах не вырази́ма. Творчество И.А. Бунина и модернизм. – М., 2003.
9. Пращерук Н.В. Художественный мир прозы И.А. Бунина: язык пространства. – Екатеринбург, 1999.
10. Смирнова Л.А. Иван Алексеевич Бунин: жизнь и творчество: Книга для учителя. – М., 1991.
11. Штерн М.С. В поисках утраченной гармонии. Проза И.А. Бунина 1930 – 1940-х годов. – Омск, 1997.

⁷⁴ Marullo T.G. If you see the Budda. Studies in the fiction of Ivan Bunin. – Evanston, Illinois, 1998.

⁷⁵ Cieslik Krz. Iwan Bunin (1870–1953). Zarus tworczości. – Szczecin, 1998.

Глава 2. ЛЕОНИД АНДРЕЕВ (1871–1919)

В русской литературе начала XX в. Леониду Николаевичу Андрееву принадлежит место особое, не побоимся сказать, – уникальное. Не будучи организационно связанным с какими-либо новыми литературными течениями и группами, он, автор «Знания» и участник «Среды», сделал решительный шаг в сторону модернизма. Начинал он, однако, в роли писателя-реалиста, о котором (при появлении его первых рассказов) критика спрашивала: «Кто скрывается под псевдонимом Андреев – Чехов или Горький?»

Некоторая маргинальность делала положение Андреева нелегким, и он тоже вынужден был задаваться вопросом: «Кто я? Для благородно рожденных декадентов – презренный реалист; для наследственных реалистов – подозрительный символист». Теперь, спустя столетия, можно сказать, что писатель, проработавший в литературе всего два десятилетия, внес в нее свое – андреевское и остался в ее истории как яркая и неповторимая творческая индивидуальность.

Слава Андреева не была ограничена кругом столичной интеллигенции, она сразу захватила всю Россию: «Только что появились первые рассказы Андреева», – вспоминала его будущая невестка. В провинции, на далеком юге, где она выросла, имя писателя было популярно в кружках учащейся молодежи⁷⁶. «По действию на умы читателей среди современных русских писателей нет ему равного», – писал Д. Мережковский, видя силу Андреева в «перевосходе глубинно-мистического созерцания в общедоступную плоскость»⁷⁷. Он, отнюдь не поклонник Андреева, считал его «почти гениальным». Это подтверждали книги об Андрееве, выходившие неоднократно не только в столице, но и на периферии.

«В художественной литературе десяти-двенадцати лет мы не знаем более яркого, более красочного и оригинального, чем талант этого писателя. Каждое новое произведение, вышедшее из-под его пера, невольно приковывает к себе внимание читателей и, пробуждая в них духовно-умственные вопросы, служит как бы противовесом большинству беллетристических произведений настоящего времени, посвященных в массе изображению пошлости и мещанства»⁷⁸.

Леонид Андреев родился и вырос в Орле. Несмотря на финансовые трудности (отец-землемер скончался, когда Андреев еще был гимназистом, и ему была знакома «грязная, мучительная нищета»), получил образование в столице. Как отмечено в биографии Андреева, записанной с его слов А. Чеботаревской, лет с пятнадцати-шестнадцати начинает сильно задумываться над вопросами: «Зачем жить?» и т.д. Желая испытать судьбу-рок, лег одна-

⁷⁶ Леонид Андреев в воспоминаниях Анны Ивановны Андреевой // Русская литература. – 1997. – № 2. – С. 80.

⁷⁷ Мережковский Д.С. В обезьяньих лапах (о Леониде Андрееве) // Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. – М., 1991. – С. 18.

⁷⁸ Однoблoдoв В. Трагедия современного интеллигентного общества. Критико-публицистический очерк (по поводу произведения Л. Андреева «Мысль», в тесной связи с другими его произведениями). – Елец, 1915. – С. 1, 2.

жды на рельсы под поезд, но, к счастью, уцелел. Были и попытки суицида. Страстная натура Андреева заставляла его тяжело переживать любовные неудачи. По этой причине он сразу бросил учебу в Петербургском университете, куда поступил в 1891 г., и только в 1893 г. был восстановлен на юридическом факультете уже Московского университета. Но и в этот период он переживает тяжелую сердечную драму. Психопатологическое душевное состояние будущего писателя получило отражение в рассказах «Ложь», «Мысль», и только женитьба на А. Велигорской в 1896 г. принесла ему душевное успокоение и возможность творческого труда⁷⁹.

Работал Андреев в газете «Курьер», зарабатывая на жизнь репортажами, фельетонами. Склонность к писательству проявилась не сразу, ибо он, чуть ли не с самого младенчества, испытывал страстное влечение к живописи. Свою несложившуюся судьбу художника Андреев объяснял отсутствием «настоящих учителей». Стоит обратить внимание на такую деталь из автобиографии: «Натуры я не любил и всегда рисовал из головы». Надолго ему запомнился, например, конфуз с изображением трехногой лошади: автор рисунка даже сам искренне удивлялся по этому поводу, но, очевидно, в Андрееве рос художник-модернист, которого каноны жизнеподобия не интересовали. Это подтверждает и его более поздняя картина к пьесе «Жизнь человека». Для Андреева, как говорил он сам, воображение всегда было выше сущего, и в то же время он сделал такое признание: «Никогда не пишу я нарочно о том, чего сам не пережил и не перестрадал». В сентябре 1898 – год, когда появились первые его рассказы, – Андреев писал: «По разным причинам я привык жить глубоко субъективной жизнью, поэтому все то, что происходит в божьем мире и не имеет непосредственного отношения ко мне, мало останавливает мое внимание и мало меня интересует». И тут же следовал, казалось бы, противоположному принципу: фабульные ситуации его произведений очень часто подтверждаются ссылками на случаи, имевшие место в реальности.

Вопреки установкам реализма на социально-психологическую определенность характеров, Андреев уже в 1901 г. в письме к Корнею Чуковскому признавался: «Мне не важно, кто он – герой моих рассказов: поп, чиновник, добряк или скотина. Мне важно только одно – что он человек и как таковой несет одни и те же тяготы жизни». Экспериментальность обстоятельств и условность героев стали характерными чертами Андреева-художника, обратившегося к глобальным проблемам человеческого бытия. «Л. Андреев последовательно разрабатывал *экзистенциальную* проблематику. (...) Феномен человека, оказавшегося один на один с «проклятыми» вопросами бытия, нравственно-психологические «улики» зла во «вселенной» человеческой души – вот главные объекты его писательского внимания»⁸⁰. Особенностью творческой личности Андреева была ярко выраженная амбивалентность на почве фатально-трагического мироощущения. Об этом свидетельствовал

⁷⁹ О личной жизни Л. Андреева см. в воспоминаниях его сына Вадима: Андреев В. Детство. – М., 1963.

⁸⁰ Бугров Б.С. Леонид Андреев: Проза и драматургия. – М., 2000. – С. 4.

друживший с ним в начале 1900-х гг. М. Горький: «Леонид Николаевич странно и мучительно-резко для себя раскалывался надвое: на одной и той же неделе он мог петь миру – «Осанна!» и провозглашать ему – «Анафема!»... В обоих случаях он чувствовал себя одинаково искренно»⁸¹. И еще художник постоянно работал на грани психического срыва.

Но несмотря на такую своеобычность, он искренне ощущал преемственность своего творчества, не разбрасываясь эпатажными оценками предшественников-реалистов. Из русских авторов писатель крепче всех полюбил Л. Толстого, находился под большим его влиянием, просил у Толстого разрешения посвятить «Рассказ о семи повешенных» ему, «человеку, всю жизнь мою, с самых ранних лет, стоявшему надо мною как воплощение совести и правды». Типологически близким Андрееву был и Федор Достоевский с его, по определению Горького, *больной* совестью. «Из ушедших писателей мне ближе всех Достоевский. Я считаю себя его прямым учеником и последователем» (высказывание, относящееся к 1916 г.). Однако у Андреева мотивы Достоевского были усилены характерным для XX века ницшеанством, тогда как Достоевский сам предвосхитил отдельные мотивы и образы Ницше. Читатели закономерно видели близость Андреева и к Чехову, с которым молодого писателя сближало изображение повседневности, явный или едва уловимый конфликт героя с нею. Рассмотрение Андреева в контексте классических традиций стало темой российского литературоведения. Этой проблеме посвящен капитальный труд В. Беззубова «Леонид Андреев и традиции русского реализма» (Таллинн, 1984) и ряд исследований – В. Туниманова, М. Ермаковой, Л. Смирновой и других.

Андреев признавал ту роль, которую в его становлении сыграли и писатели-современники: «Пробуждением истинного интереса к литературе, сознанием важности и строгой ответственности писательского звания я обязан Максиму Горькому. Он первый обратил серьезное внимание на мою беллетристику: написал мне и затем, в течение многих лет оказывал мне неоценимую услугу и поддержку своим всегда искренним, всегда умным и строгим советом» (Из автобиографии).

Раннее творчество

Первые рассказы Андреева, вводившие в заблуждение читателей и критиков явным сходством с реалистической прозой конца века, при ретроспективном на них взгляде, с учетом эволюции художника, обнаружили немало необычного. Казалось бы, трогательно-сентиментальный рассказ «Баргамот и Гараська» (1898) о городовом, пожалевшем бродягу, пригласив его в свой дом разговеться, вдруг поражал своей надрывностью. Снимая у читателя легкое и приятное чувство умиления от традиционно-пасхальной завязки действия, рассказ уже не вписывался в традиционную тему сочувствия «маленькому человеку»: на первый план у Андреева вышел экзистенциальный

⁸¹ Горький М. Полн. собр. соч. Т. 16. – М., 1973. – С. 324.

мотив страдания⁸², та крайняя, уже ставшая привычной его степень, когда неожиданное утешение, ласка воспринимаются как боль (вот почему Гараська рыдает за праздничным столом). При этом Андреева интересовал не столько социальный тип, с его подробными характеристиками, завещанными литературой «золотого века» (хотя в ранних рассказах эта традиция еще ощутима), а просто человек, кто бы он ни был. Им мог стать бродяга, опустившийся на дно жизни («Баргамот и Гараська»), ребенок из небогатой мещанской семьи («Ангелочек»), а то и вовсе «кухаркин сын» («Петька на даче»), разные по своему социальному статусу обитатели больничной палаты («Жили-были»). И не только человек, но и всякое живое существо. В цитированном выше письме Чуковскому Андреев подчеркнул, что герой его рассказа «Кусака» – собака, «ибо все живое имеет одну и ту же душу, все живое страдает одними страданиями и в великом безличии и равенстве сливается воедино перед грозными силами жизни». При всей условности художественного антропоморфизма Андреев показал, как бездомное, бесприютное существо, в силу своей горькой участи не верящее в возможность добра, тепла, любви и ласки и на свою беду, наконец, поверившее в эту возможность, мучительно страдает. Так было с Кусакой, которую пьяный мужик с размаху ткнул в бок носком тяжелого сапога и которая с большим трудом потом поверила добрым детям дачников. Но этой истории, подробно рассказанной Андреевым, не суждено было закончиться благополучно: в мотивной структуре «Кусяки» уже проявляется мистическая власть рока. Закончилось лето, дети довольно легко уступили родителям, запретившим забрать собаку, и вот – финал:

«Наступила ночь.

И когда уже не было сомнений, что она наступила, собака жалобно и громко завывала. Звонящей, острой, как отчаяние, нотой ворвался этот вой в монотонный, угрюмо покорный шум дождя, прорезал тьму и, замирая, понесся над темным и обнаженным полем.

Собака выла – ровно, настойчиво и безнадежно спокойно. И тому, кто слышал этот вой, казалось, что это стонет и рвется к свету сама беспросветно-темная ночь (...).

Собака выла».

Как ведущий лейтмотив мотив одиночества придает ранним рассказам Андреева особенное своеобразие. Его герои чувствуют себя одинокими не только в большом городе среди незнакомых, чужих им людей, но и в семье, среди друзей. В рассказе «Большой шлем» (1899), когда Николай Дмитриевич Масленников скоропостижно умирает за карточным столом, никто не знает, есть ли у него близкие, какой у него адрес (хотя игроки собирались в одном и том же составе лет шесть, летом и зимой, весной и осенью). Он умирает в предвкушении «большого шлема» (выигрыша) – его самого сильного желания и даже мечты. И во многих других рассказах отчуждение личности

⁸² Целостность экзистенциальной концепции Л. Андреева стала предметом исследования в монографии: Заманская В.В. Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания. – Екатеринбург, Магнитогорск, 1996.

Андреев раскрыл блестяще, предвосхищая позднейшую философию экзистенциализма.

Настойчиво акцентируемая тема человеческого одиночества сливалась с темой смерти как рока и фатального предопределения. В том же рассказе в непрерывном наплыве хороших карт к Масленникову чувствовалось что-то страшное:

«...Карты на минуту словно задумались в нерешимости, мелькнуло несколько двоек со смущенным видом – и снова с усиленной быстротой стали являться тузы, короли и дамы (...) Еще одно бы только движение, одна секунда чего-то, что есть жизнь, и Николай Дмитриевич увидел бы туза и узнал, что у него есть большой шлем, а теперь все кончилось, и он не знает и никогда не узнает».

Чудовищный и горький смысл слова *ни-ко-гда* приводит в отчаяние партнера Масленникова, так как «то же страшное и бессмысленно жестокое будет и с ним, и со всеми».

Равнодушная слепая сила, вызвавшая человека из небытия и тем самым обрекающая на страдания, а потом и на смерть-в-страдании, становится главным героем в рассказе «Жили-были» (1901), где в больничной палате умирают люди, разные по характеру, по социальному положению – богатый купец и сельский дьякон. Происходит развенчание социального статуса человека перед угрозой биологического его конца. Жалким и больным кажется купцу Лаврентию Кашеварову его тело, весь он казался не принадлежащим себе с той минуты, когда с него сняли его привычное платье. И «с тою же холодною отчужденностью смотрели белые стены, и в их безупречной белизне была странная и грустная насмешка». Откликаясь на сборник рассказов писателя, Н. Михайловский точно определил их пафос в уточняющем подзаголовке рецензии: «Страх жизни и страх смерти».

Сочетание психологически точно выписанной завязки или реалистически-бытовой экспозиции с дальнейшим развитием экзистенциально ориентированного сюжета было характерной чертой ранних рассказов Андреева. Экзистенциальный ужас жизни испытывают у Андреева даже дети. Писателя изначально интересовала тема детства, и он откликался на нее в ранних фельетонах, напечатанных в газете «Курьер». Казалось бы, так напоминающий чеховского «Ваньку» «детский» рассказ «Петька на даче» (1899) оборачивался недетским горем. Петька все время живёт под крик: «Мальчик, воды!», под «быстрым и грозным взглядом» хозяина-парикмахера, все время слышит шепот, который часто становится громким и принимает форму неопределенной угрозы: «Вот, погоди!» (за ней неотвратимо следовало наказание). Десятилетний мальчик, казалось бы, намертво вписан в интерьер дешёвенькой парикмахерской, границы которой отделены зеркалами, бесконечно удваивающими происходящее. И это многозначительно. Для Андреева характерно авторское восприятие мира как замкнутого пространства, как абсурда, что усилено образом манекена – восковым бюстом женщины, у которой были

«стеклянные, удивленные глаза». Парикмахерская входила в квартал, заполненный господствующими над местностью домами дешевого разврата, и тоже принимала от них характер чего-то грязного, беспорядочного и тревожного. И даже частица природы – бульвар – не был похож на пейзажные картины классики золотого века. Предвосхищением чего-то кафкианского исполнены описания деревьев, засыпаемых серой пылью, пронизанных горячим, безжалостным солнцем, деревьев, дававших, как подчеркнул автор, такую же серую, неохлаждающую тень. Ирреальность и абсурдность мира усиливается вереницей сидящих на бульваре мужчин и женщин, грязно и странно одетых: все, особенно женщины, были как будто на одно лицо и одного возраста, хотя иногда, замечает автор, попадались совсем старые или молоденькие, почти дети, но это нарочито припоздавшее примечание уже ничего не меняет в читательском восприятии. Это и есть то «великое безличие равенства» перед грозными силами жизни, которая, по Андрееву, «сливается воедино» в чувстве страдания. Андреев изображает жизнь как сон, сон-дурман; и хотя Петька спал много, но ему почему-то всегда хотелось спать и часто казалось, что все вокруг не правда, а длинный неприятный сон.

Когда с разрешения хозяина мать взяла его на дачу, Петька, как и Кусака, поверил своему недолгому счастью: «...Все здесь для него было поразительно ново и странно (...) Все здесь было для него живым, чувствующим и имеющим волю». Сила новых впечатлений, говорит Андреев, поначалу смяли его маленькую и робкую душонку, но потом как же трудно было понять мальчику, что его счастье так быстро кончилось, «превратилось в призрак» и надо возвращаться к хозяину. Последовал взрыв отчаяния: «Худая ручонка его сжималась в кулак и била по руке матери, по земле, по чем попало, чувствуя боль от острых камешков и песчинок, но как будто стараясь еще усилить её». В поезде герой совсем не похож на мальчика, недавно ехавшего на дачу:

«Петька...сидел такой тихонький и скромный, и ручонки его были благонаравно сложены на коленях. Глаза были сонливы и апатичны, тонкие морщинки, как у старого человека, ютились около глаз и под носом (...) Большой жадный город равнодушно поглотил свою маленькую жертву».

Эмоционально воздействует на читателя и композиционная завершенность рассказа. В конце вновь звучат отрывистое: «Мальчик, воды!» и угрожающий шёпот: «Вот, погоди!» Радость дачного отдыха, которой Петька делится с Николкой, – это то, «чего не бывает, чего никто не видел никогда и не слышал». Реальностью остается лишь лейтмотив рассказа: «Жалобный крик, который уже давно доносился с бульвара: там пьяный мужчина бил такую же пьяную женщину».

В рассказе «Ангелочек» (1899) тринадцатилетнему мальчику Сашке временами хочется «перестать делать то, что называется жизнью», умываться по утрам, ходить в гимназию (из которой его скоро исключили); он всем грубит, дерзит, дерется. Нескладна жизнь и его родителей: когда-то его отец да-

вал уроки в доме Свечниковых, любил сестру хозяйки, отвечавшей ему взаимностью, но вынужден был из-за «греха» жениться на дочери своей квартирной хозяйки, женщине грубой и пьющей. Только к больному отцу сохранял Сашка теплое чувство. Кульминацией рассказа стала встреча с прекрасным, перевернувшая душу ребенка. На рождественской елке, куда Сашку пригласили Свечниковы, он вдруг увидел то, «чего не хватало в его жизни и без чего кругом было так пусто», – ангелочка, вылепленного из воска. Молитвенно сложив руки, Сашка в экстазе шепчет: «Милый.., милый ангелочек», а потом на грани истерики требовательно просит хозяйку дома подарить ему дорогую игрушку.

...Повесив ангелочка на стену к отдушине печки на фоне белого кафеля, отец и сын ведут задушевный разговор. Для отца – это напоминание о любимой женщине («Это *она* тебе дала?» – спрашивает он сына, и тот, детским сердцем понимая отцовскую боль, грубовато лжет во спасение: «А то кто же? Конечно, она»). Для Сашки, заполучившего ангелочка, возникла надежда на духовное возрождение, на забвение черного мрака обид, унижений и злобствующей тоски. «Кроткий покой и безмятежность легли на истомленное лицо человека, который отжил, и смелое личико человека, который еще только начинал жить». Но за этой кульминацией следует драматическая развязка, которой не могло быть в традиционном «рождественском» рассказе:

«А ангелочек, повешенный у горячей печки, начал таять. Лампа, оставленная гореть по настоянию Сашки, наполняла комнату запахом керосина и сквозь закопченное стекло бросала печальный свет на картину медленного разрушения. Ангелочек как будто шевелился. По розовым ножкам его скатывались густые капли и падали на лежанку. К запаху керосина присоединился тяжелый запах топленого воска. Вот ангелочек встрепнулся, словно для полета, и упал с мягким стуком на горячие плиты. Любопытный прусак пробежал, обжигаясь, вокруг бесформенного слитка, взобрался на стрекозиное крылышко ангелочка и, дернув усиками, побежал дальше».

Мимолетное видение идеала, как писал известный критик Н. Михайловский, исчезло, чтобы вновь погрузить героев в холод и мрак. Критик считал глубоко верным то, что Андреев не стал изображать ужас пробуждения мужчины и мальчика. «Не потому ли опустил здесь автор занавес, что пробуждение... должно оказаться страшнее всякой смерти?»⁸³ Воспитанный в традициях реализма, Михайловский полагал, что в деле «страшного» есть границы, переступая которые художник без нужды терзает нервы читателя.

Но если в «Ангелочке» Андреев *остановился*, то в последующих рассказах, например в «Молчании» (1900), он эту грань переступает. Как почти всегда у Л. Андреева, поводом к написанию рассказа послужило действительное событие, случившееся в семье орловского священника Андрея Казанцева. Внешне беспричинное самоубийство девушки («бросилась под по-

⁸³ Михайловский Н. Статьи о русской литературе XIX – начала XX века. – Л., 1989. – С. 556.

езд, и поезд пополам перерезал ее»), которое в традиционном реалистическом повествовании составило бы кульминацию, а то и развязку, здесь лишь экспозиция трагического сюжета, составившая первую из четырех глав рассказа. Тягостное молчание дочери, вернувшейся из Петербурга, делает несчастными о. Игнатия и его жену. В этой же главе идет речь и о неудачных попытках родителей «разговорить» Веру. При известии о смерти дочери Ольгу Степановну разбил паралич. Недвижимая и безъязыкая, с тяжелым свинцовым взглядом, она становится зловещим символом вечного молчания, навсегда поселившегося в маленьком домике. Мотив молчания (позже разрабатываемый в ином – философско-эстетическом контексте Вяч. Ивановым, М. Цветаевой и другими поэтами-модернистами⁸⁴) становится ведущим во второй-четвертой главах андреевского рассказа. Для о. Игнатия было мучительно это молчание, которое «страстно хотело перейти в слово, но что-то сильное и тупое, как машина, держало его неподвижным и вытягивало, как проволоку. И где-то, на далеком конце проволока начинала колебаться и звенеть тихо, робко и жалобно. О. Игнатий с радостью и страхом ловил этот зарождающийся звук и, опершись руками о ручки кресел, вытянув голову вперед, ждал, когда звук подойдет к нему. Но звук обрывался и умолкал».

Борьба глубоко страдающего человека с молчанием выливается в картины на грани галлюцинаций и безумия. Так же тщетны попытки священника пробиться к разуму и сердцу жены, убедить ее в том, что никакой вины в случившемся за ним нет, но «глаза ее молчали, и нельзя было понять, помнит она то, что говорил ей о. Игнатий, или нет». С возрастающей надрывностью подано посещение отцом комнаты Веры (глава III), а затем ее могилы (глава IV). Бесконечно повторяющийся крик отчаяния: «Скажи!», «Вера!», «Вера, скажи!» – сопровождает эту борьбу человека с невыносимой душевной болью, с мучившим его молчанием:

«Молчание душит его; оно ледяными волнами перекачивается через его голову и шевелит волосы; оно разбивается о его грудь, стонущую под ударами (...) Молчание гонит. Оно поднимается от зеленых могил; им дышат угрюмые серые кресты... Все быстрее становятся шаги о. Игнатия (...) Только одна мысль о выходе осталась в его голове. Из стороны в сторону мечется он и, наконец, бесшумно бежит...».

Развязкой становится последняя попытка о. Игнатия пробить стену молчания: после кладбища, не раздеваясь и не снимая шляпы, пыльный и оборванный, о. Игнатий быстро прошел к жене и упал на колени, бился головой о край стола, рыдал бурно, мучительно, надеясь, что сейчас свершится чудо и жена заговорит и пожалеет его:

«Всем большим телом потянулся он к жене – и встретил взгляд серых глаз. В них не было ни сожаления, ни гнева. Быть может, жена прощала

⁸⁴ Соболевская Е.М. Трансформация мотива «молчания» как единство поэтического контекста // Русская литература. – 1996. – № 1. – С. 203, 209.

и жалела его, но в глазах не было ни жалости, ни прощения. Они были немые и молчали. (...)

И молчал весь темный опустевший дом».

К раннему творчеству писателя относятся сформулированные нами ранее положения о неореализме, о деформировании им объективно-реалистического тона повествования и структуры образов, о доминировании в них авторского начала. Но Андреев в этих поисках пошел дальше других. Надрывность повествования в его ранних рассказах, будь то «Баргамот и Гараська», «Кусака», «Ангелочек», уже отличала его от традиционного реализма и стала предпосылкой для перехода к модернизму. Это дало повод говорить о маргинальности творчества Андреева и на долгие десятилетия обозначить его творческий путь предельно лаконичной фразой: «От реализма к модернизму». Уже такие произведения, как «Молчание», не оставляли сомнения о модернистском характере его творчества.

Переоценка ценностей

Экзистенциальная тематика в творчестве Андреева 1890 – начала 1900-х гг. сопровождалась переоценкой ценностей. «Я хочу показать, что на свете нет истины, нет счастья, основанного на истине, нет свободы, нет равенства, – нет и не будет. Я хочу показать, как несчастен человек.., как смешны и жалки его стремления к истине, к идеалу, к счастью. Я хочу показать всю несостоятельность тех фикций, которыми человечество до сих пор поддерживало себя: Бог, нравственность, загробная жизнь, бессмертие души, общечеловеческое счастье, и равенство, и свободу, что только в смерти истина и справедливость, что вечно одно только «не быть», и все в мире сводится к одному, и это одно, вечное, неизбежное есть смерть. Я хочу быть апостолом самоуничтожения» (запись в дневнике от 1 августа 1891 г.). В отречении «от любых авторитетов и абсолютов Андреев гораздо последовательнее, следовательно – трагичнее, чем сам Ф. Ницше»⁸⁵, хотя его переоценка ценностей опиралась на ницшеанское «Бог умер», на репрезентацию этой мысли в образе сверхчеловека, волновавшего андреевских героев, как и самого автора: «Прочел Ницше, которого сам переводил с товарищем на русский». Впоследствии впечатление от такой работы отразилось в «Рассказе о Сергее Петровиче» (1900): герой вместе со своим земляком-студентом Новиковым переводит «Так говорил Заратустра». Сергей Петрович – личность ограниченная и бездарная, неспособная ни к напряженной мысли, ни к сильному чувству, мечтатель наивный и неглубокий – постоянно сравнивает свою заурядность, некрасивость, бедность, робость с ярким блеском сверхчеловека. Он совсем перестал ходить на лекции и практические занятия, и ему казалась жалкой участь человека, о котором после смерти напишут, что он был просто полезным работником.

⁸⁵ Искржицкая И.Ю. Леонид Андреев и пантрагическое в культуре XX в. // Эстетика диссонансов. – Орел, 1996. – С. 64.

« – Я не хочу быть немой материалом для счастья других: я сам хочу быть счастливым, сильным и свободным и имею на это право, – выговорил Сергей Петрович затаенную мысль, которая бродит во многих головах и много голов делает несчастными, но выговаривается так редко и с большим трудом», – пишет о своем герое Андреев.

Поняв же, что он никогда не сможет быть ни сильным, ни свободным, герой восстал против обезличившей его природы. Критика отмечала, что по глубине переживания этот в высшей степени заурядный человек представлял собой совершенно исключительное явление: «Автор имеет своей целью дать феноменологию самого явления заурядности»⁸⁶. Героя привлекло изречение Заратустры: «Если жизнь не удастся тебе, если ядовитый червь пожирает твое сердце, знай, что удастся смерть». Решение умереть рождает горделивую радость. «Я не трус», – сказал Сергей Петрович, и это была первая похвала, которую он сам от себя и с гордостью принял. Вечером, проведенным в ожидании смерти, к нему приходит страх, заставивший героя отставить пузырек с ядом, но наутро страх был быстро подавлен чувством стыда; «страх исчез, но жгучий стыд медлил уходить, и всеми силами измученной души герой возмутился против исчезнувшего страха...». Им движет желание подняться над «железной решеткой жизни», однако раствор яда, приготовленный неумелыми руками, оказался слаб, и Сергей Петрович скончался только к вечеру. Андреевская развязка дает основание для двойственной интерпретации: одни литературоведы считают, что заурядному и ординарному человеку удалось стать яркой личностью, другие видят в нем незадачливого героя, не сумевшего даже самоубийством утвердить свою незаурядность. (Очевидно, такая двойственность заложена позицией автора, который и опровергает ницшеанство, и в то же время поддается его гипнозу). От такой однозначности отходит Н. Арсентьева, полагая, что молодой человек неожиданно для самого себя приходит к осознанию ложности и противоестественности почерпнутой у Ницше идеи, но на утро рационалистическое начало одерживает верх над нравственным сознанием героя, предопределяя трагический исход. Нелепость его смерти оттеняется описанием обезображенного трупа и образом несчастной матери. Арсентьева относит Сергея Петровича к типу духовно мятущихся героев, берущих начало в творчестве Достоевского, но подчеркивает, что у Андреева разрыв между природным нравственным чувством и рационалистическим началом личности становится еще глубже⁸⁷. Литературовед видит в этом конфликт рационалистического, то есть морально индифферентного сознания, и нравственного чувства, имеющего метафизическую природу.

⁸⁶ Ясенский С.Ю. Проблематика свободы воли в новеллистике Брюсова и Андреева // Русская литература. – 1997. – №1. – С. 74.

⁸⁷ Арсентьева Н.Н. Проблема нравственного самосознания личности в творчестве Леонида Андреева // Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М., 2000. – С. 186.

Современным цивилизованным человеком, по мысли Андреева, по-прежнему правят инстинкты. Общество было потрясено его рассказом «Бездна» (1902), в котором низменность натуры побеждает, казалось бы, высокое чувство, что передано в страшном в своей откровенности сюжете. Солнечный, теплый, золотистый день становится угрюмо-свинцовым; ощущение нависающей над героями опасности (студент Немовецкий с барышней идет через лес) передают тучи, которые «клубились, сталкивались, медленно и тяжело меняли очертания разбуженных чудовищ и неохотно продвигались вперед, точно их самих, против их воли, гнала какая-то неумолимая, страшная сила». На героев нападают хулиганы, избивают и сбрасывают в ров студента и насилуют девушку. Уже глубокой ночью Немовецкий приходит в себя: «В следующую минуту, замирая от ужаса, он уже карабкался вверх, обрывался вместе с осыпавшейся землей и снова карабкался и хватался за гибкие ветки куста (...) Ужас перед случившимся застыл в нем, свертывался в комок и лежал в душе, как что-то постороннее и бессильное». Подползая к лежащей без сознания Зиночке, он шепчет успокаивающие слова, но это была, как замечает Андреев, лишь сохранившаяся от человека способность лгать. Обнаженное тело, растерзанная одежда побуждают его продолжить насилие:

«На один миг сверкающий огненный ужас озарил его мысли, открыв перед ним черную бездну.

И черная бездна поглотила его».

В живописной палитре Андреева конкретные подробности связаны прежде всего с воплощением звериного начала. Вот первое появление одного из насильников: «...Краснощекий, оплывший, приподнялся на локте, потом нерешительно, *как медведь*, оперся на лапы и встал, тяжело вздохнув». В характеристике Немовецкого преобладает метафоричность и эмоциональность эпитетов. «*Ужасная правда*», «*ужас* перед случившимся застыл в нем, *свертывался в комок* и лежал в душе, как что-то постороннее и бессильное». Однако финал поступков одинаков. К Немовецкому можно отнести слова Андреева, сказанные им о герое рассказа «В тумане»: «...Тип, как все, что я пишу, противен» (из письма Горькому в конце августа 1902 г.). Поведение Немовецкого представлено как пробуждение животного инстинкта: «Здесь было пиршество зверей, и, внезапно отброшенный по ту сторону человеческой... жизни, он обонял жгучее сладострастие, разлитое в воздухе, и расширял ноздри».

Андреев не дает психологического обоснования свершенного Немовецким (тайна натуры недоступна), он не описывает и не называет того, что свершилось. Понимание читателем происходящего достигается, повторяем, благодаря «внушающему» характеру речевой организации текста – экспрессией прилагательных, повтором ключевых слов: *белеющее тело, тьма, ужас*; метафоричности речи, лексическим и синтаксическим повторам. Р. Джулиа-

ни видит в этих особенностях «Бездны» предвещение панпсихизма⁸⁸, творческие принципы которого Андреев сформулирует позже.

Скандал, вызванный публикацией «Бездны» в газете «Курьер», заставил писателя там же объяснить свою позицию желанием *предупредить* человека, который в значительной доле своих инстинктов остался животным. Только трезвое понимание этого обстоятельства и сознательная борьба с ним («Немилосердно травите зверя», – призывал писатель) позволит ему сохранить «чистую любовь». А через год в той же газете Андреев публикует «ответ» студента Немовецкого, где был проигран другой вариант его «звериного» поступка.

«Милостивый государь

г. Редактор!

Прежде всего позвольте сказать, кто я. Я – герой «Бездны»... Да, да, герой той самой «Бездны», которую написал Леонид Андреев, студент-техник Немовецкий.

И все, что написал про меня Леонид Андреев, действительно было, хотя и не так, как он это написал (...)

И тут-то свершился ужас, который гораздо страшнее всего, описанного Леонидом Андреевым (...). Я знал, что в этот момент я нужен ей, как никогда, и я хотел приласкать ее, пригреть, успокоить и ободрить, и вместо всего этого я чувствовал, как холод какого-то омерзения широкой волной накатывается на меня и леденит мое сердце. Она сделалась мне физически противной, отвратительной и совершенно чужой (...) И я оттолкнул ее.

С тех пор мы больше не видались (...)

Все мы – звери и даже хуже, чем звери».

Авторский призыв «травить в себе зверя» звучит и в этом варианте, но упреки автору в нецеломудрии, сближающем писателя с Розановым, Шестовым, Сологубом, Арцыбашевым, повторялись советским литературоведением вплоть до 1960-х гг. Современное андрееведение, напротив, подчеркивает, что в произведениях писателя отрицание смысла человеческого существования не было сугубо негативным опытом⁸⁹. Кроме того, следует учесть природу творческого дарования писателя, тяготеющего к созданию образов героев огромной разрушительной силы, что осознавал сам писатель: «Я силен, и я единственный, пока я разрушаю... И я слаб, обыкновенен, похож на многих и теряюсь в писательской толпе, когда я пытаюсь рассуждать, утешать, обнадеживать, успокаивать».

Андреев разрушает и последний оплот – надежду на всеисилие человеческой мысли. Герой рассказа «Мысль» (1902) доктор Керженцев совершает убийства в порядке эксперимента, для доказательства права личности на преступление и полной относительности морали. Развивая мотив преступления и наказания, Андреев, в отличие от Достоевского, представляет нам иного героя, который презирает Раскольникова за то, что тот не смог стать сверхчеловеком, каковым Керженцев считает себя. Если Раскольников проходит

⁸⁸ Джулиани Р. (Италия) Леонид Андреев – художник панпсихологизма // Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М., 2000.

⁸⁹ Арсентьева Н.Н. Проблема нравственного самосознания личности в творчестве Леонида Андреева // Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М., 2000. – С. 177.

путь покаяния и для его автора чрезвычайно важны основы христианской морали, на которых зиждется человеческое в Раскольникове, то для Керженцева герой Достоевского лишь «так жалко и так нелепо погибший человек». Отвлекаясь от социально-психологических мотивов, которые двигали Раскольниковым, Керженцев в своем поступке воплощает лишь одну, ницшеанскую, идею – право сильного человека убивать все слабое и беспомощное, и себя оправдывает тем, что он в лице Савелова убил посредственность, бесполезного для общества человека, даже физически неполноценного: «И если б Алексей не был таким болезненным, хилым, не знаю, быть может, я бы и не убил его». В своем письме судьям (а все содержание рассказа и составляют восемь листов-главок записей, которые делает герой, проходя психиатрическую экспертизу после совершенного им убийства) он считает необоснованным ссылать его на каторгу. В отличие от убитого Савелова, он мнит себя полезным для общества человеком: «Я очень удачно врачую; не нуждаясь в средствах, я лечу много бедняков. Я полезен. Наверное, полезнее, чем убитый Савелов». Герой-ницшеанец и впредь собирается действовать в соответствии со своими принципами: «Если я захочу, я могу убить этого и этого», вообще, убить человека «ему казалось легко и соблазнительно». Керженцев смакует сам процесс приготовления к убийству, проявляя нездоровый интерес к биологической жизни смертника.

Чтобы избежать наказания, Керженцев симулирует сумасшествие. Однако, как признается сам герой, «случилось то, чего я опасался. Я слишком близко подошел к границе, и теперь мне остается впереди только одно – сумасшествие». Вера в силу человеческой мысли, в которой Керженцев видел свое спасение и защиту, подвела героя. Определяя возможности и пределы человеческого разума, Керженцев верил в мысль больше, чем в Бога: вся история человечества представлялась ему шествием одной торжествующей мысли, и это было еще так недавно. Теперь же он понимает, что нет твердой грани между разумом и сумасшествием. «Ты думал, что ты притворяешься, а ты был сумасшедшим. Ты маленький, ты злой, ты глупый... Какой-то доктор Керженцев, сумасшедший доктор Керженцев». Замечено, что «Керженцева сводит с ума не тяжесть его преступления, а ошибочность его представлений о структуре собственного сознания»⁹⁰. Нечто маниакальное и античеловеческое просматривается в керженцевском самоанализе. Записки Керженцева обрамлены скупыми сведениями о процессе над убийцей. Кстати, вопрос: «Притворялся ли Керженцев сумасшедшим, чтобы убить, или убил потому, что был сумасшедшим?» – Андреева, по его собственному признанию, не интересовал. Поэтому и мнения четырех экспертов-психиатров «разделились поровну». Отказывается от заключительного слова и сам Керженцев. Вместе с героем и автор приходит к выводу о зыбкости человеческого разума, говорит о пограничных состояниях, когда бывает трудно разграничить разум и безумие. Андреев приходит к отрицанию всемогущества мысли.

⁹⁰ Арсентьева Н.Н. Указ. соч. – С. 187.

«Красный смех»

Безумие виделось Андрееву и в глобальном масштабе социальной жизни человечества. Рассказ «Красный смех» (1904) первоначально назывался «Война» и свидетельствовал о важности для писателя больших, подсказанных современностью, общественных тем. Это был отклик на русско-японскую войну. «Продолжаю работать над «Войною», выходит скверно: плоско, бледно, тускло. Есть вопросы, в которых невозможно, кажется, оставаться художником, вот эта хотя бы война. Начну благородно, по-художественному: стоял-дескать – прекрасный летний день, а кончу, как извозчик, ругательствами: подлецы, мерзавцы, убийцы» (из письма М. Неведомскому).

По окончании работы, посылая рассказ Л. Толстому, Андреев писал: «Я в первый раз в жизни сознательно переживаю войну, и то, что я видел, так отвратительно и так страшно, что не находится слов это выразить». Как уже отмечала критика, дистанция между героем и повествователем в «Красном смехе» сведена Андреевым к минимуму, а то и вовсе отсутствует. По свидетельству Н. Телешова, в те девять ночей, когда писался рассказ, писателя самого трепала лихорадка, он приходил в такое нервное состояние, что боялся оставаться один в комнате. Это подтверждается и письмом Андреева к М. Неведомскому о «безумных ночах»:

«...Когда часа в два-три я кончал работать, вокруг меня все плясало, какие-то тени мелькали... Почти все время, пока я писал, у меня было сердцебиение – а раз, опять-таки ночью, я вдруг страшно почувствовал, что голова моя не выдержала, и я схожу с ума».

В дальнейшем, в «Письмах о войне», Андреев, говоря о превращении «живого в мертвое», подчеркивал неприятие этого русской литературой: «...Взгляд писателя всегда трагически приковывался к мучительному и грязному обряду этого превращения. Если бы Наполеон так же внимательно и остро разглядывал трупы убитых, как это делал хотя бы Гаршин, – едва ли стал бы он воевать, какие бы миражи величия и власти ни открывались перед его воображением». Рассказ Гаршина «Четыре дня» (1877) можно считать произведением, предвосхитившим появление «Красного смеха». Строй мысли раненного в Болгарии гаршинского героя, как отмечал еще Короленко, совершенно другой, чем переживания князя Андрея под небом Аустерлица. Из груди человека, понявшего, что его не найдут свои, а турки предадут мучениям, вырываются «дикие, безумные, хриплые вопли». Его не раз посещают видения раздавленной на рельсах собаки. Жуткая фантазмагория подкрепляется тем, что герой четверо суток лежит на зловонном трупе убитого им противника, ощущая невыносимый кошмар такого соседства:

«...Он был ужасен. Его волосы начали выпадать. Его кожа, черная от природы, побледнела и пожелтела; раздутое лицо натянуло ее до того, что оно лопнуло за ухом. Там копошились черви... И весь он раздулся горою...

Ветер переменяется и снова наносит на меня зловоние, до того сильное, что меня тошнит. Пустой желудок мучительно и судорожно сокращается; все внутренности переворачиваются. А зловонный, зараженный воздух так и плывет на меня. (...) Сосед в этот день сделался страшнее всякого описания. Раз, когда я открыл глаза, чтобы взглянуть на него, я ужаснулся. Лица у него уже не было. Оно сползло с костей. Страшная костяная улыбка, вечная улыбка показалась мне такой отвратительной, такой ужасной, как никогда. (...) И я буду таким же».

Недоуменные вопросы: «За что я его убил?.. Ему велели идти, он и пошел... Чем же он виноват? И чем виноват я..?» – сменяются криком души: «Мать моя, дорогая моя! Вырвешь ты свои седые косы, ударишься головою об стены, проклянешь тот день, когда родила меня...»

У Андреева, хорошо знавшего гаршинский рассказ, безумие физического уничтожения дополняется безумием мысли его участников. Поэтому композиция рассказа намеренно фрагментарна: это «отрывки из найденной рукописи»; их всего девятнадцать, некоторые состоят из одной или нескольких строк, другие достаточно подробно воссоздают галлюцинации обезумевшего от войны человека, с большим или меньшим вкраплением в них жутких реалий войны. «Строго говоря, это не рассказ, а цикл новелл, принципиально бессвязный; внутренняя же связь каждого фрагмента обусловлена только временем протекания отдельного видения или переживания»⁹¹. Восьмой и девятый отрывки переносят действие в квартиру героя-рассказчика, тщетно пытавшегося привыкнуть к положению безногого инвалида. Он полон желания отдаться привычному литературному труду, но «рука прыгала по ярко освещенной бумаге, и каждый палец в ней трясся в таком безнадежном, живом, безумном ужасе». Лишь в десятой отрывке, где сообщено о смерти героя-рассказчика (начало второй части), выясняется, что это не подлинные записки: от умершего на бумаге остались только безобразные линии, оборванные, кривые, лишенные смысла, а публикуемые записки сделаны его братом. Но парадокс в том, что безумие передается и брату: «Я не понимаю войны и должен сойти с ума, как брат, как сотни людей, которых привозят оттуда... Потеря рассудка мне кажется почетной, как гибель часового на своем посту». Десятый и девятнадцатый отрывки, где повествование идет уже от лица брата, стилистически и по содержанию, если не понимать его буквально, никак не отличаются от отрывков первой части. Весь рассказ воспринимается как единое целое, как трагическая исповедь единого субъекта, в которой, как говорил сам Андреев, слишком мало «рассказа» и много боли. «Моя тема: *безумие* и *ужас*», – определял он суть рассказа в письме к Горькому. Этими словами открываются и первый, и третий отрывки, они сохраняют свое незримое присутствие в описаниях и диалогах или представлены в вариациях: в глазах встреченного солдата бездна *ужаса* и *безумия*. Формулируя свою тему как *безумие* и *ужас*, Андреев считал второстепенным непосред-

⁹¹ Смирнов В.В. Проблема экспрессионизма в России: Андреев и Маяковский // Русская литература. – 1997. – № 2. – С. 62.

ственное отражение военных событий, выдвигая на первый план свое субъективно-эмоциональное их восприятие.

Второе ключевое слово, образующее центральный символ, – *красный*: все кругом *красно* от крови. Само небо казалось *красным*. Для обезумевшего солдата, встреченного рассказчиком, даже зелень, небо и солнце окрашиваются в цвет крови: «Во вселенной произошла какая-то катастрофа, какая-то странная перемена и исчезновение цветов: исчезли голубой и зеленый и другие привычные и тихие цвета, а солнце загорелось красным бенгальским огнем». Красный цвет преобладает и в галлюцинациях, которые составляют основное содержание отрывков. Даже лицо студента-санитара было окрашено во все тот же *красный* призрачный цвет крови. *Кровавая* равнодушная ночь стоит над полем, дико копошащимся от движений раненых. Одно из ярчайших безумий войны – когда отупевшие, ослепшие люди бьют по своим (именно тогда герой-рассказчик потерял обе ноги). Этот отрывок заканчивается безумным монологом доктора, жаждущего объявить войну всему миру:

«Кто сказал, что нельзя убивать, жечь и грабить? (...) У нас будет *красная* луна и *красное* солнце, и у зверей будет *красная* веселая шерсть... Вы не пробовали пить кровь? Она немного липкая, она немного теплая, но она *красная*, и у нее такой веселый *красный* смех!..»

Предавая типичность сложившейся ситуации, автор заставляет героя получить письмо («мертвый писал мертвому»): «Мы бродим по колено в крови, и голова кружится от этого красного вина».

Сама метафора *красный смех* впервые появляется в четвертом отрывке как реакция героя-рассказчика на слова вышедшего из-за проволочного ограждения солдата и подкрепляется бессмысленным и неудержимым смехом теряющих рассудок людей. «Я пишу о красном смехе, ты видишь его?» – спрашивает мертвый брат у другого, так же погрузившегося в кровавые галлюцинации:

«Что-то огромное, красное, кровавое стояло надо мною и беззубо смеялось.

– Это *красный смех*. Когда земля сходит с ума, она начинает так смеяться».

Смех как образ-символ экзистенциального сознания появился у Л. Андреева еще в 1901 г. в рассказе «Смех»: там в ситуации рождественского карнавала неудержимый хохот вызывает маска героя – знак его отчужденности от мира, знак утраты любви. Катастрофичность диссонанса (Л. Иезуитова) между чаяниями героя и финалом рассказа уже рождает ощущение безумия. Как заметил В.И. Беззубов, специально исследовавший тему «Смех Леонида Андреева», существенное отличие русского смеха от западноевропейского карнавального в том, что он не отменяет страх. Смех в русской литературе – это одновременно смешно и страшно. В карнавале действует формула «смешно – значит не страшно»⁹². У Андреева одновременно смешно и

⁹² Беззубов В.И. Смех Леонида Андреева // Творчество Леонида Андреева: Материалы и исследования. – Курск, 1983. – С. 20.

страшно, а то и вовсе не смешно (так же, как, например, заражающ дьявольский хохот пластинки уже в постреволюционном романе А.С. Серафимовича «Железный поток»). В рассказе Л. Андреева смех, повторяем, – это экзистенциальный ужас, пророческий абрис будущих мировых войн. Рассказ Андреева венчает жуткий гротескный образ: земля выталкивает из себя все новые и новые трупы, укладывая их аккуратными рядами. Они уже не помещаются снаружи, заполняют комнаты; из земли выходили все новые мертвецы и поднимали их кверху, отрезая живым путь к спасению:

«...За окном в багровом и неподвижном свете стоял сам Красный смех».

В современной критике смысл названия «Красный смех» определяется как метафора войны, а война выступает как алогизм миропорядка. Протест против войны сливался с ужасом перед хаосом бытия, а кризис современной цивилизации воспринимался как апокалипсис. Беря явления жизни отстраненно-аналитически, автор дает им субъективную интерпретацию, проявляя тяготение к гротеску. Вместо многоликой и полнокровной действительности автор прибегает к предельной заостренности и условности выражения своей позиции.

С рассказа «Красный смех» началась известность Андреева за рубежом. Он был переведен в Германии, Франции, Англии, США, Голландии, Венгрии, Швеции, Румынии, Финляндии и Польше. Зарубежная критика считала, что никогда не появлялся более страшный протест против войны, чем «Красный смех»⁹³. Оценки русской критики были достаточно противоречивы, но хулителям рассказа хорошо ответил Андрей Белый: «Упрекают Л. Андреева в субъективизме: вместо того, чтобы описывать массовое движение войск или бытовую картину войны, он будто грезит, но в этом, – подчеркнул Белый, – его проникновение в современность»⁹⁴. Этот тезис автор подтверждал ссылаясь на слова очевидца войны, который также отмечал ее фантастическую магическую магорию.

Забегая вперед, скажем, что и в отклике на Первую мировую войну, в произведении «Иго войны» (1916), Андреев дает апокалиптические картины войны с ее ужасом и безумием.

Библейские мотивы

Как и литература этого периода в целом, творчество Л. Андреева несет в себе библейские мотивы и аллюзии, призванные прояснить смысл человеческого бытия и перевести, благодаря свободе интерпретации мифа, социально-психологическую проблематику в план экзистенциальный. Но в отличие от религиозно настроенных писателей, типа Мережковского, Андреев достаточно вольно обращался с библейскими сюжетами, включал их в неподходящие с религиозной точки зрения контексты, что разрушало канонизи-

⁹³ См.: Григорьев А. Леонид Андреев в мировом литературном процессе // Русская литература. – 1973. – № 2.

⁹⁴ Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994. – С. 410.

рованные представления о Боге и божественном. Однако Андреев не нес в себе абсолютного отрицания религии, и Библия оставалась для него книгой великой мудрости и непреходящих откровений. Сохранились воспоминания А.Н. Андреевой (невестки писателя):

«...Он читает вслух Библию, которую любит. «Песнь песней» Соломона никогда не переставала увлекать его.

Сейчас он читает Екклесиаста. «Суета сует, сказал Екклесиаст, суета сует, – все суета! Что пользы человеку от всех трудов его, которыми трудится он под солнцем? Род проходит, и род приходит, а земля пребывает во веки. И предал я сердце мое тому, чтобы познать мудрость и познать безумие и глупость; узнал, что и это – томление духа. Потому что во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь».

Необычные по сюжету библейские произведения Андреева вызвали резкую критику справа, но и левая, социал-демократическая общественность находила позицию Андреева уязвимой. В годы советской власти, когда пропаганда атеизма стала одной из главных задач государства, библейские мотивы в произведениях Андреева не могли быть предметом школьного и вузовского изучения. По-настоящему глубокая трактовка библейской темы в творчестве писателя началась в постсоветский период. Это обусловлено как религиозным ренессансом в постсоветской России, обеспечившим интерес к произведениям с библейской тематикой, так и стремлением более глубоко изучить природу модернизма начала века, для которого она была особенно характерна. Кропотливое сопоставление соответствующих глав Библии и рассказов Л. Андреева достаточно убедительно показало трансформацию традиционных сюжетов в творчестве оригинального художника слова.

Библейские мотивы просматриваются в «Жизни Василия Фивейского» (1903), фактическим материалом для которой послужили споры Андреева о вере со священником Ф.И. Владимирским. Замысел повести был подсказан Андрееву и Горьким, который делился с другом «личными наблюдениями» над людьми догмата – добровольными пленниками слепой жесткой веры. Но эта заинтересовавшая Андреева проблема была опосредована библейским сюжетом об Иове. В тексте повести историю многострадального Иова рассказывает церковному старосте дьякон, довольно близкий Василию Фивейскому человек.

«Библейский Иов, непорочный, богобоязненный, удалившийся от зла, был богат и могущественен, имел семь сыновей и трех дочерей. «Прости руку Твою и коснись всего, что у него, благословит ли он Тебя?» – сказал сатана Господу. Однако, лишившись всего имущества и детей, Иов не согрешил и не произнес ничего неразумного о Боге. Второй раз Бог проверял Иова проказой; пришлось ему сидеть на пепле вне селения и скоблить себя черепицей в невыносимых муках. Семь дней спустя Иов отверз, наконец, уста и проклял день свой: «Погибни день, в который я родился, и ночь, в которую сказано: «зачался человек!» Нет мне мира, нет покоя, нет отрады: постигло несчастье». И все же протест Иова заканчивается смиренным и глубоким раскаянием его перед Господом, которое тот

принял и снова благословил Иова, вернув все его состояние и возможность увидеть «сыновей своих и сыновей сыновних до четвертого рода»⁹⁵.

Нагнетание несчастий в судьбе библейского Иова как будто повторяется в судьбе героя Андреева и с куда большей интенсивностью. Мережковский, не принимавший рассказ в силу своей религиозности, так иронически пересказал его фабулу: «У священника Василия Фивейского один сын утонул, другой – родился идиотом и ест живых прусаков, жена с горя пьет запоем. Дочь говорит отцу, что хотела бы убить мать и брата. В пожаре сгорает жена священника, «вместо лица у нее – сплошной белый пузырь»⁹⁶. Мережковского возмущало нагромождение ужасов без надежды преодолеть слепую судьбу. Он с негативной интонацией цитирует андреевский текст: «Над всею жизнью Василия Фивейского тяготел суровый и загадочный рок. Точно проклятый *неведомым проклятием*, он с юности нес *тяжелое бремя* печалей, болезней и горя, и никогда не заживали на сердце его *кровоточащие раны*. Казалось, *воздух губительный* и тлетворный окружал его, как невидимое прозрачное облако» (курсив Мережковского). Но по-видимому, для него был неприемлем не только сам стиль, но и конфликт столкновения неистовой веры с искушением неверия. Однако этот конфликт обнаруживается далеко не сразу. Вначале все несчастия, выпавшие на долю героя, абсолютно равнодушно к людям и знающего только Бога, несмотря на поднимаемый к небу кулак и едва прорывающуюся фразу протеста, лишь укрепляет его веру. С силой разводя свои, как будто железные, челюсти, он произносит «Я верю!» и после гибели старшего сына, и после мучительной смерти жены, и после того, как убедился он в том, что зачатый в пьяном угаре женщиной, сломленной горем, его второй сын оказался идиотом.

Уверовав в свое мессианское предназначение, заражая ожиданием чуда своих прихожан, о. Василий пытается спасти погибшего в карьере крестьянина Семена Мосягина, что означало для него самоутверждение своего *Я* в самом божественном пространстве. Но безуспешно. Его постигает катастрофа, и он отваживается на открытый бунт (что отличает его от Иова): «Так зачем же я верил?.. Так зачем же всю жизнь мою ты держал в плену, в рабстве, в оковах? Ни мысли свободной, ни чувства, ни вздоха... Ну явись же – жду!» Привидевшееся в гробу Мосягина лицо сына-идиота – трагикомическая насмешка Рока – лишает Василия жизни (обезумев, он бежит и умирает на дороге). Он сломлен, но не побежден, как подчеркнул писатель в письме Горькому.

Повесть была воспринята современниками как отрицание веры, как богоборчество, уподобляющееся, по выражению Вяч. Иванова, «богоборству Люцифера и Каина». Но не только: ее философская проблематика значительно шире. В.А. Келдыш подчеркнул глубокую сопричастность «Фивейского»

⁹⁵ Библейская энциклопедия. Труд и издание архимандрита Никифора. – М., 1891. Репринтное издание. – М., 1991. – С. 349.

⁹⁶ Мережковский Д.С. В обезьяньих лапах (о Леониде Андрееве) // Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. – М., 1991. – С. 16.

самым коренным вопросам литературы рубежа веков, и прежде всего к проблеме личности. «...Различные пути (личности) как бы «проигрываются» пред нами, сменяя друг друга в границах одной жизненной судьбы»⁹⁷. В этом исследователь видит свойственную Андрееву переплетенность разных правд». Отсюда и возможность разных акцентов в интерпретации повести. Литературовед соотносит андреевскую концепцию личности с более поздней трактовкой Н. Бердяева: путь к высшей истине лежит через иступленное чувство личности, через «потрясение и подъем всего человеческого существа», при котором **Я**-субъект первичнее и выше, чем не **Я**-объект. О. Василий находится в состоянии постоянной экзальтации, видя лишь крайние и полярные стороны жизни, что весьма характерно для психологии русского человека. Василий Фивейский одержим мыслью стать рядом с Богом, стать, выражаясь языком Бердяева, малым Богом; но это обернулось трагической иллюзией: «Как гордыня индивидуалиста, так и альтруистический порыв оказались равно бессильными. (...) Природа последнего бунта О. Василия (в отличие от потерпевших крах человекобожеских амбиций героя) в том, что его питает сознание метафизической безвыходности»⁹⁸. Поскольку все пути к тайне бытия заказаны для личности, любые условия для примирения не будут приняты, герою не остается иного выхода, как бросить вызов судьбе.

Жанрово-стилевые особенности повести отвечают раскрытию авторской концепции. Точность календарных и хронометрических обозначений, с которой вводится каждый эпизод из жизни О. Василия, позволяет отнести повесть к неожитийному жанру. Перипетии развития личности главного героя, воплощающие «границы и тупики человеческой веры» (Б. Бугров), оттеняются образом его своеобразного двойника – церковного старосты Копрова. В своем отношении друг к другу они неоднократно (трижды!) меняются местами. При всей негативной характеристике Копрова (вызывают отвращение детали его портрета и поступки: собственноручно вешал щенят) Андреев «находит в сознании претендентов на роль избранника общий знаменатель – гордыню, претензию на исключительность, нравственный ригоризм, жесткость и безапелляционность суждений»⁹⁹.

Если в повести «Жизнь Василия Фивейского» библейский сюжет лишь призма для восприятия трагической судьбы человека нового времени, современника писателя, то рассказы «Бен-Товит» (1905), «Елеазар» (1906) – рассказы-притчи, «Иуда Искарот» (1907), составившие как бы единый «библейский цикл», написаны непосредственно на новозаветном материале. Первый из них – рассказ-притча, где главное – этическая оценка человеческого поведения, а характер героя подробно не разработан. Писателю важно подчеркнуть, что жертва Христа несоизмерима с интересами и заботами

⁹⁷ Келдыш В.А. Повесть Леонида Андреева «Жизнь Василия Фивейского» и духовные искания времени // Русская литература. – 1998. – № 1. – С. 41.

⁹⁸ Там же. – С. 40.

⁹⁹ Бугров Б.С. Леонид Андреев: Проза и драматургия. – М., 2000. – С. 50.

обывателей, которые жестоко и равнодушно отнеслись к его смерти. «В тот день с самого раннего утра у иерусалимского торговца Бена-Товита нестерпимо разболелись зубы» – этой фразой начинается рассказ Андреева. И к этому факту фактически сводится все его содержание. Хотя прямой аналогии рассказанному Андреевым в Библии нет, мы понимаем, что именно Христос изгонял из храма таких, как Бен-Товит: проявляющих интерес к религии лишь во имя личной выгоды, а в остальных случаях к ней равнодушных. Отдельные библейские фразы о равнодушии толпы к судьбе распинаемого Иисуса у Андреева наполняются конкретным бытовым и психологическим содержанием. Главное в том, что Бен-Товит, его жена Сарра и близкие ему люди не прониклись огромностью происходящего в этот день события. «Потом по просьбе любопытной Сарры они втроем (с соседом Самуилом – Л.Е.) пошли на Голгофу посмотреть на распятых. Дорогою Бен-Товит рассказывал с самого начала, как вчера он почувствовал ломоту правой челюсти». И лишь венчающий рассказ пейзажный образ – багрово-красная полоса на небе – подчеркивает трагизм происходящего.

Второй рассказ – оригинальная интерпретация конкретного эпизода Священного Писания. Речь идет о широко известном воскрешении Христом Лазаря. Описан в Евангелии и ужин в доме воскресшего: «...и Марфа служила, а Лазарь был одним из тех возлежащих с Ним» (гл. XII, 2).

С описания радостной трапезы начинается и рассказ Андреева: «И одели его пышно, в яркие цвета надежды и смеха, и когда он, подобно жениху в брачном одеянии (жених смерти – Л.Е.), снова сидел среди них за столом и снова ел, и снова пил, они плакали от умиления». Стараясь приблизиться к синтаксическому строю Библии, писатель использовал многократно повторяющийся союз *и*, но действие его рассказа фактически выходит за рамки Библии. У воскресшего страшное лицо трупа (выписаны натуралистические детали). У Андреева был протосюжет – поэма Дьеркса «Lazare», где акцентировался страх людей перед воскресшим Лазарем: «И застывала кровь в жилах самых храбрых перед смутным ужасом, царившим в глубине его глаз» (в переводе с французского это произведение было известно и в России). М. Волошин, обратив внимание на близость сюжетов Андреева и Дьеркса, вплоть до описания силуэта Лазаря на фоне заката, тем не менее в своей рецензии на рассказ в газете «Русь» подчеркнул, что Андреев некоторые подробности преувеличил до ужасающего кошмара, создал голову Медузы (этот образ есть и в рассказе), которая взглядом своим убивает все живое. Уже на праздничной трапезе, описанием которой открывается рассказ, «тяжело и страшно смотрел воскресший Елеазар, в глубине его взгляда «неподвижно застыло ужасное». Под этим взглядом на глазах у всех меняется человек, трижды вопрошавший Елеазара о том, что видел он *там*: теперь голос его был равнодушен и тускл, и мертвая серая скука тупо смотрела из глаз. Нарушая последовательность повествования (признак экспрессии), Андреев задолго до конца трапезы делает обобщение: всякий попавший под загадо ч-

ный взор воскресшего терял желание жить, он «уже не чувствовал солнца, уже не слышал фонтана и не узнавал родного неба». Почти каждый был обречен на преждевременное долгое умирание. Такая судьба ждала и разошедшихся после трапезы гостей: точно превращенные в камень стояли они, и перед каждым из них в грозном сиянии встал образ Елеазара.

Познав тайну смерти, Елеазар стал равнодушен к жизни. И дни его после воскрешения превратились в вечное распятие:

«А вечером, когда краснея и ширясь, солнце клонилось к закату, за ним медленно двигался слепой Елеазар. Натыкался на камни и падал, тучный и слабый, тяжело поднимался и снова шел, и на красном пологе зари его черное туловище и распростертые руки давали чудовищное подобие креста».

Покинутый всеми, даже сестрами, он подобен прокаженному, которого избегают все. Разрушается его дом, давно превратилась в лохмотья богатая одежда и так же обветшала его душа, чуждая человеческих желаний. Андреев неустанно повторяет, что Елеазар приносит несчастье всем, кто с ним соприкасается. «Одна и та же страшная тень опускалась на души, и новый вид придавала старому знакомому миру (...) И, объятый пустотой и мраком, безнадежно трепетал человек перед ужасом бесконечного... Темными и страшными глазами Елеазара смотрело на людей *само непостижимое Там*».

На фоне обобщенно-экспрессивных раздумий Андреев крупным планом рисует несколько конкретных судеб, сломленных взглядом познавшего смерть. Талантливый римский скульптор Аврелий, приехав к Елеазару и не понимая вначале, почему его так боятся люди, повторил судьбу других людей, как повторили ее и другие персонажи рассказа: «...Навсегда кончилась его радость». Самонадеянные влюбленные всю жизнь продолжали любить друг друга, но «печальной и сумрачной стала их любовь». Гордый мудрец, не понимающий, чем еще может ужаснуть его Елеазар, приходит к мысли (и это одна из кульминаций сюжета), что прикосновение к смерти делает бессмысленной человеческую жизнь.

«И исчезла грань между ведением и неведением, между правдой и ложью, между верхом и низом, и в простоте повисла его бесформенная мысль (...). Так погибало под равнодушным взором чудесно воскресшего все, что служит к утверждению жизни, смысла и радости ее».

Критика и читатели, встретившие рассказ шквалом негативных оценок, увидели в нем лишь апологию смерти («эmissаром смерти»), например, назвал Андреева Луначарский). В этой мысли их укрепляло и то, что Андреев нагнетал стилистическими средствами ощущения мистики и тайны: «Кто-то неосторожно приподнял покрывало, кто-то неосторожный одним дуновением брошенного слова разрушил светлые грезы и в безобразной нагоде открыл истину». Однако рассказ скорее говорил о пагубности философии смерти, о преодолении ее ужаса. Для интерпретации рассказа важно описание скульптуры Аврелия: «нечто чудовищное», «слепая раскоряченная груда чего-то, ввернутого внутрь», «дико кричащие выступы» и «дивно изваянная бабочка с прозрачными крылышками, точно трепетавшими от бессильного желания ле-

теть», бабочка, которую только и оставили друзья скульптора. Так раскрывается основная оппозиция рассказа *жизнь/смерть*: «смерть знал только мертвый, а живой знал только жизнь, и не было моста между ними». Если отвлеченная мысль (гордый мудрец), чувственная любовь (влюбленная пара) перед ужасом смерти отступили, то жизнеутверждающее искусство (изваяние бабочки) и высокая цель человеческого бытия – образ императора Августа с его заботой о своем народе, – стоически выдержали испытание. В этом ярко проявилась особенность Андреева как русского национального писателя. Диалог Августа с Елеазаром (вторая кульминация рассказа) – апофеоз победы человека над смертью; художественная достоверность, передающая невероятную ее трудность, потрясающая. «Ужас смерти, побежденный, но не убитый, холодно ожидающий своего часа (...) черной тенью на всю жизнь стал у изголовья его, владея ночами и послушно уступая светлые дни скорбям и радостям жизни». Происходит метафизическое сближение двух взаимоисключающих начал – жизни и смерти. Неистребимость смерти подчеркивается бессмысленностью ослепления Лазаря (а до этого – попытками приукрасить его облик). Однако заключительная фраза рассказа «Случилось, пошел он однажды и больше не вернулся» позволяет трактовать концепцию Андреева как жизнеутверждающую.

Таким образом, обратившись к евангельскому сказанию о воскрешенном Лазаре, Л. Андреев утверждает не только мысль о том, что правда смерти побеждает правду жизни, но и утверждает силу и красоту жизни (образ трепетной бабочки, изваянной скульптором Аврелием). Философия рассказа не была принята Горьким, который, очевидно, андреевское понимание жизни трактовал как движение к смерти. Современная критика, напротив, видит в этой трактовке предвосхищение идеи «бытия, направленного к смерти» у Мартина Хайдеггера, а также у Карла Ясперса, рассматривающего смерть как «пограничную ситуацию», обнажившую бессмысленность и трагизм обреченного на смерть человеческого существования.

Обратим внимание еще на одну особенность рассказа. Писатель отказался от первоначального названия «Воскрешение Лазаря», обратившись к древнееврейскому варианту имени героя *Елиазар*, изменив, однако, его написание так, что оно вызывает звуковые ассоциации с именем другого библейского героя – уже ветхозаветного, а не новозаветного – Екклезиаста, жизнеутверждающая суть которого контрастна идее, заложенной в образе Елеазара. Продолжим цитирование воспоминаний А.И. Андреевой:

«...И кажется, не слова Екклезиаста, написанные много веков назад, я слышу, а слова самого Л/еонида/ Н/иколаевича/ – так близко этому, что чувствует он сам. И читает дальше. «Кто находится между живыми – тому есть еще надежда, так как и псу живому лучше, нежели мертвому льву... *Итак, иди, ешь с веселием хлеб твой, и пей в радости сердца вино твое, когда Бог благоволит к делам твоим. Да будут во всякое время одежды твои светлы, и да не оскудевает елей на голове твоей*» (Ек. 9: 4, 7, 8).

И в этом Леонид/ Николаевич/. Он любил движение и жизнь. Любил радость и солнечность дней и отсчитывал их, уходящие»¹⁰⁰.

Цитаты из «Екклесиаста» встречаются и в письмах Андреева.

Кроме того, в недавно опубликованных Л. Иезуитовой записях писателя после названий задуманных им рассказов – «Воскрешение Лазаря», «Две женщины на войне», «Иуда», «Царь Навуходоносор» – следовало: «Личность – Екклесиаст + Навуходоносор. Суета и ужас непостижимой смерти. Жажда животности»¹⁰¹. На наш взгляд, в рассказе «Елеазар» произошла контаминация двух библейских протосюжетов о Лазаре и Екклесиасте, что подчеркнуто звучанием названия андреевского рассказа.

«Иуда Искарот»: амбивалентность авторской интерпретации евангельского образа

Среди библейских произведений Л. Андреева наиболее значим рассказ «Иуда Искарот» (1907). С ним к писателю пришло мировое признание. Рассказ переводился на многие европейские языки. Только в 1908–1910 гг. – на немецкий, английский и датский, позже – на французский, итальянский и др. Большую и противоречивую прессу имел рассказ и в России. Сам писатель даже в конце своего творческого пути считал, что «*выше «Иуды»* у него рассказа нет. При этом семантика образа Иуды в повести Л. Андреева принципиально отличается от его евангельского прототипа»¹⁰². Нетрадиционность авторской трактовки евангельского образа Иуды и объясняет особенности функционирования этого произведения на протяжении всего XX столетия и его современную актуализацию.

Рассмотрим непосредственные источники, составившие основу рассказа (хотя они и подверглись основательной трансформации). То, что послужило источником для писателя, является источником и для исследователей его творчества, так как позволяет сопоставить канонический образ Иуды, созданный в Новом Завете, с той художественной интерпретацией, которую дал этому образу Леонид Андреев. Правда, Иннокентий Анненский считал, что не стоит даже рассуждать о соответствии образа Андреева библейским историческим источникам, ибо «тоска и стихийность Иуды слишком понятны и близки нам, чтобы искать их на Мертвом море...»; мука и безобразие Иуды – это для Анненского «*наша мука, наше безобразие*»¹⁰³, но сопоставительный анализ художественного текста и источников поможет глубже интерпретировать андреевский текст. К собственно библейским источникам можно отнести прежде всего следующие строки Евангелия:

¹⁰⁰ Леонид Андреев в воспоминаниях Анны Ивановны Андреевой / Публикация Л.Н. Кен // Русская литература. – 1997. – № 2. – С. 86.

¹⁰¹ Филологические записки. Вып. 5. – Воронеж, 1995. – С. 196.

¹⁰² См.: Спивак Р.С. Феномен творчества в осмыслении русской литературы начала XX в. («Иуда Искарот» и «Самсон в оковах» Л. Андреева) // Филологические науки. – № 5. – 2001. – С. 14.

¹⁰³ Анненский И. Избранные произведения. – Л., 1988. – С. 550, 556.

Тогда один из двенадцати, называемый Иуда Искариот, пошел к первосвященникам

И сказал: что вы дадите мне, и я вам предам Его? Они предложили ему тридцать серебрянников;

И с того времени он искал удобного случая предать Его (...)

Тогда Иуда, предавший Его, увидев, что Он осужден, и раскаявшись, возвратил тридцать серебрянников первосвященникам и старейшинам,

Говоря: согрешил я, предав Кровь невинную. Они же сказали ему: что нам до того? смотри сам.

И бросив серебрянники в храме, он вышел, пошел и удавился.

(От Матфея Гл. XXVI, 14–16, гл. XXVII, 3–5) (Мтф. 26: 14–16; 27: 3–3)

Однако Андреев опирался не только на этот текст, содержащий основу фабулы произведения, но и на отдельные евангельские характеристики героя: Иуда – «сын погибели», «и вошел в него сатана». В ряде случаев даже фразы составлялись из слов и словосочетаний, взятых из разных евангельских текстов – от Матфея, Марка, Луки, Иоанна. Как заметила Л.А. Западова, если бы можно было напечатать рассказ Андреева, выделив особым шрифтом весь библейско-дословный слой, то открылась бы поразительная картина и обнаружилось бы предельно бережное отношение автора к слову Библии и обилие этого слова внутри андреевского творения. Как показало ее исследование, только в «ветхом слое» андреевского текста задействованы тринадцать книг Библии, и введены они в авторское повествование самыми разными способами: это – цитатное использование материала; «моделирование» по книгам Писания; конструирование фраз из «слов-кирпичиков» и «словосочетаний-блоков», взятых из определенных книг-источников¹⁰⁴. Исследователь делает вывод, что истинное понимание произведения невозможно без знания библейского Писания и церковного предания, ибо в нем есть события, не изображенные, и слова, не прозвучавшие, но необходимо подразумеваемые, и они были узнаваемы читателями той эпохи. Этот вывод позволяет понять, что в словах Иуды правда перемешана с ложью, и не поддастся его змеино-сатанинской логике; только зная «Моление о чаше», можно понять, что обращение Иуды к небу-Богу – это *искаженно-перевернутое* подобие гефсиманской молитвы Христа; только зная притчи Христа о сеятеле, смоковнице и строителе, можно услышать их отзвуки в речи Фомы и словах Иуды. И современному читателю такое знание поможет. (Именно игнорированием этого обстоятельства можно объяснить то, что Андрееву иногда приписывается ход рассуждений Иуды.)

Андреев также вводит в произведение неканонические сюжеты, например, состязание Иуды и Петра, что меняет структуру евангельского мифа. Придавая достоверность повествованию, он расцветчивает биографии своих героев живыми подробностями: о судьбе брошенной жены Иуды, о ры-

¹⁰⁴ Западова Л.А. Источники текста и «тайны» рассказа-повести «Иуда Искариот» // Русская литература. – 1997. – № 3. – С. 95.

бацком прошлом Петра. Пользовался Андреев и источниками-посредниками, интерпретирующими библейский образ Иуды – жизнеописаниями Иисуса, принадлежащими Ф. Фаррару, Д. Штраусу, Э. Ренану (в своей трактовке Иуды как человека верующего Андреев сближается с Ренаном).

Творчески относясь к евангельскому сюжету, Андреев усложняет психологическое содержание образа Иуды. Психология предательства – тема, актуализированная в России начала XX в. скандальным предательством Азефа, – интересовала его давно и вначале мыслилась вне евангельского прото-сюжета – как «Записки шпиона»). Однако, как справедливо подчеркивают современные литературоведы, содержание андреевского рассказа значительно шире темы предательства. Свобода и предопределение, добро и зло, истина и ложь, красота и безобразие – вот что прежде всего волновало писателя¹⁰⁵. Амбивалентность образа Иуды раскрывается многообразными художественными средствами, прежде всего портретными характеристиками.

«...Он был худощав, хорошего роста... и достаточно крепок силою был он, по-видимому, но зачем-то притворялся хилым и болезненным и голос имел переменчивый: то мужественный и сильный, то крикливый, как у старой женщины, ругающей мужа, досадно жидкий и неприятный для слуха... Короткие рыжие волосы не скрывали странной и необыкновенной формы его черепа: точно разрубленный с затылка двумя ударами меча и вновь составленный, он явственно делился на четыре части и внушал недоверие, даже тревогу: за таким черепом не может быть тишины и согласия, за таким черепом всегда слышится шум кровавых и беспощадных битв. Двоилось также и лицо Иуды: одна сторона его с черным глазом была живая, подвижная, охотно собиравшаяся в многочисленные кривые морщинки. На другой же не было морщин, и была она плоская и застывшая; и хотя по величине она равнялась первой, но казалась огромной от широко раскрытого слепого глаза. Покрытый белесой мутью, не смыкающийся ни ночью, ни днем, он одинаково встречал и свет, и тьму; но от того ли, что рядом с ним был живой и хитрый товарищ, не верилось в его полную слепоту. (...) И пока в шутовских гримах корчилась одна сторона его лица, другая качалась серьезно и строго, и широко смотрел никогда не смыкающийся глаз».

Облик Иуды исполнен противоречий и в восприятии окружающих.

«Никто из учеников не заметил, когда впервые оказался около Христа этот рыжий и безобразный иудей; но уже давно неотступно шел он по ихнему пути, вмешивался в разговоры, оказывал маленькие услуги, кланялся, улыбался и заискивал. И то совсем привычен он становился, обманывая утомленное зрение, то вдруг бросался в глаза идущим, раздражая их, как нечто невиданно безобразное, лживое и омерзительное. Тогда суровыми словами отгоняли его, и на короткое время он пропадал где-то у дороги, а потом снова незаметно появлялся, услужливый, лстивый и хитрый, как одноглазый бес. И не было сомнения для некоторых из учеников, что в желании его приблизиться к Иисусу скрывалось какое-то тайное намерение, был злой и коварный расчет».

¹⁰⁵ См. Мыслякова М.В. Психологический рисунок библейского мифа («Иуда Искариот» Л. Андреева) // Кафедральные записки: Вопросы новой и новейшей русской литературы. – М.: МГУ, 2002. – С. 134.

Рассказ и начинается с презентации Иуды как «человека очень дурной славы», которого «нужно остерегаться... и не было никого, кто мог бы сказать о нем доброе слово». Сам Иуда всегда и обо всех говорил только плохое и всегда лгал, не стесняясь быть уличенным. Следуя иконографической традиции при создании внешнего облика Иуды, Андреев, добываясь психологической достоверности, тем не менее отошел от однозначной трактовки образа как апофеоза зла и отступничества.

Нельзя сказать, что конфликт между Христом и Иудой лежит вне фабульного действия. Вначале, несмотря на единодушное мнение окружающих, что такой человек не может принести добра, Иисус «приблизил его и даже рядом с собою – рядом с собою (повтор подчеркивает экспрессию – Л.Е.) посадил Иуду (...) И эта странная близость божественной красоты и чудовищного безобразия, человека с кротким взором и осьминога с огромными, неподвижными, тускло-жадными глазами, угнетала... ум как неразрешимая загадка». Отношение Иисуса к Иуде как-то странно изменилось с того дня, когда Фома признал свое поражение в споре с Иудой, рассказав об истинном отношении к Христу в одном из селений: «Иуда прав, Господи. Это были злые и глупые люди, и на камень упало семя твоих слов». Теперь окружающим казалось, что Христос «всегда говорит против Иуды. И для всех он был нежным и прекрасным цветком, благоухающим розой ливанскою, а для Иуды оставлял одни только острые шипы». Разгневан был Мессия и тогда, когда уже в другом селении только Иуда своей гнусной ложью спас Учителя от побоев. И в третий раз, когда все признали победу Иуды в состязании с Петром, Христос не захотел его похвалить.

«И в скором времени опять вышло так, что все они шли впереди, а Иуда Иуда-победитель, Иуда-сильный один плелся сзади, глотая пыль». Тяжелы мучения Иуды: «Почему он не любит меня, почему он любит тех?.. Разве не я спас ему жизнь, пока те бежали, согнувшись, как трусливые собаки?»

Отвергнутая любовь перерастает в ненависть. Но когда Иуда, уже договорившись с первосвященником Анной и получив свои тридцать серебряников, делает последний шаг, он вопрошает:

«– Ты знаешь, куда иду я, Господи? Я иду предать тебя в руки твоих врагов.

И было долгое молчание, тишина вечера, и острые черные тени.

– Ты молчишь, Господи? Ты приказываешь мне идти? (...) И снова молчание, огромное, как глаза вечности.

– Но ведь ты знаешь, что я люблю тебя (...) Повели мне остаться!.. Но ты молчишь, ты все молчишь? Господи, Господи, затем ли в тоске и муках искал я тебя всю мою жизнь, искал и нашел! Освободи меня. Сними тяжесть. Она тяжелее гор и свинца. Разве ты не слышишь, как трещит под нею грудь Иуды из Кариота?

И последнее молчание, бездонное, как последний взгляд вечности.

– Я иду».

Писатель подчеркивал противоречивость помыслов и поступков своего героя, доводя ее до парадокса в сочетании предательства и любви. Догово-

рившись с первосвященником (эта сцена подана писателем во всех шокирующих подробностях), Иуда рыдал, лаская воображаемые волосы Иисуса, «нашептывал тихо что-то нежное и смешное и скрипел зубами (...) Тихой любовью, нежным вниманием, ласкою окружил Иуда несчастного Иисуса в эти последние дни...». Или: «Одной рукой предавая Иисуса, другой рукою Иуда старательно искал расстроить свои собственные планы». На первый план выступают мотивы и цели Иуды: не только доказать наивность последователей Христа, верящих в нравственность хороших людей, но и посеять сомнения в их собственной искренности.

Иуда считал, что именно он любит Христа больше, чем остальные его ученики, и предал Его, чтобы именно в своей трагической судьбе – распятие на кресте – стал Он владыкой умов и сердец. С другой стороны, Иуда ставит под сомнение любовь и преданность Иисусу других учеников, в конечном счете смирившихся с казнью Учителя. Он называет апостолов холодными убийцами, трусливыми предателями, считая, что их оправдания звучат жалко¹⁰⁶. Иуда легко опровергает их доводы: «Кто любит, тот не спрашивает, что делать. Он идет и делает все! Разве он запретил вам умирать? Почему все живы, когда он мертв?» Критика связывает этот акцент художественной интерпретации евангельского сюжета с конкретной исторической обстановкой той поры: в год завершения Первой русской революции мысль о том, что равнодушие и пассивность хуже предательства, имела острое политическое значение¹⁰⁷.

Как известно, Луначарский, называвший андреевский рассказ «литературным шедевром», выступил с эпатирующим выводом: «Тезис Андреева может быть сформулирован так: Вы говорите Христос, Христос. Да Вы посмотрите, какую, с Вашего позволения, сволочь он хотел искупить»¹⁰⁸. Однако писатель стремился не к оправданию предательства и тем более не к дискредитации Иисуса в глазах верующих. Андрееву претило смирение, непротавление злу, но идеалы Нагорной проповеди – добра, любви и милосердия – были для него святы, если они не были ханжеством и лицемерием, если они не были попорчены отступничеством ради личной выгоды и безопасности. То, что люди в большей своей части поступали именно так, угнетало его. Это выражено специфическим сюжетным ходом, которым проверяется, действительно ли преданы Иисусу остальные одиннадцать учеников, насколько они, и прежде всего евангелисты, вправе давать оценку нравственному преступлению Иуды. Как будто разделяя позицию антигероя (подчеркнем *как будто*), Андреев избавляется от однолинейности библейского положительного

¹⁰⁶ Человеческая слабость Петра, зафиксированная в Евангелии, отражена в рассказах двух других больших писателей этого периода – «Студент» Чехова и «Ночь» Бунина – в ином этико-стилистическом ключе. Как заметил наш современник Д. Гранин, слабость Петра остается спустя две тысячи лет той же слабостью и страхом, какими страдаем и мы, и эта человеческая близость к апостолу, его слезы, его стыд потрясают не меньше, чем стойкость Христа (Гранин Д. Два рассказа // Вопросы литературы. – 1998. – № 2. – С. 221).

¹⁰⁷ Михеичева Е.А. Жанровые особенности библейских рассказов Л. Андреева // Жанры в историко-литературном процессе. – Вологда, 1985. – С. 88–100

¹⁰⁸ Литературный распад. – СПб., 1908. – С. 156–157.

изображения учеников Христа: Петр у него всегда одинаково однозвучный, он никому не отдаст своего места рядом с Иисусом, и перебранка с Иоанном раскрывает не любовь к Учителю, а тщеславные намерения каждого; Иоанн не только самовлюбленный, но и излишне правильный; Матфей – начетнически мыслящий; Фома – достаточно ограниченный, не понимающий шуток, не различающий правду и ложь – не случайно именно в нем Иуда нашел внимательного слушателя. Такая расстановка акцентов поставила рядом с Христом именно Иуду, заинтересовавшего читателя неординарностью своей натуры. Образ Христа в рассказе почти не раскрыт (хотя надо обратить внимание на то, что у Андреева, вопреки евангельской традиции, Христос смеется, и вообще писатель сосредоточен на человеческой ипостаси Богочеловека¹⁰⁹). Чаще всего он молчит; мыслится, что читатель все о нем знает. И теперь волею писателя поставленный рядом с ним Иуда обнаруживает нечто с ним общее. Им движет и чувство соперничества с Иисусом. Здесь он обретает черты Антихриста: «И на огне твоего ада буду ковать железо и разрушу твое небо».

Дочь писателя Вера Леонидовна вспоминает:

«В холле наверху висела картина, нарисованная папой разноцветными мелками. Это головы Иисуса Христа и Иуды Искариота. Они прижались друг к другу, один и тот же терновый венец соединял их. Но как они непохожи!

И странная вещь: несмотря на то, что сходства нет никакого, по мере того, как всматриваешься в эти два лица, начинаешь замечать удивительное, кощунственное подобие между светлым ликом Христа и звериным лицом Иуды Искариота – величайшего предателя всех времен и народов. Одно и то же великое, безмерное страдание застыло на них. Постепенно начинает казаться, что губы Христа искривлены той же судорожной гримасой, что тот же скрытый ужас смерти проглядывает сквозь одухотворенную бледность его лица, таится под закрытыми веками глаз, прячется в фиолетовых тенях около рта. Кажется, что от обоих лиц веет одинаковой трагической обреченностью.

Они рады бы отделиться друг от друга, но терновый венец связывает их неразрывно – так и кружатся в нелепой, безумной пляске, заламывая худые окровавленные руки»¹¹⁰.

Так Андреев-живописец воплотил то, что выразил в рассказе. Знаменательны слова Иуды, обращенные к Христу: «Я иду к тебе (...) Мы вместе с тобою, обнявшись, как братья, вернемся на землю (...) Тогда пойдешь со мною назад на землю, Иисус?»

Как писал Б. Бугров, главное, что связывает в финале повести Андреева Иисуса и Иуду, – последовательность в исполнении своей воли и общая готовность к страданию: среди всей этой толпы были только они двое, неразлучные до самой смерти, дико связанные общностью страданий, – тот, кого предали на поругание и муки, и тот, кто его предал: «Из одного кубка стра-

¹⁰⁹ Об образе Христа у Л. Андреева см.: Крючков В. Образ Иисуса в повести Леонида Андреева «Иуда Искариот», или Смеялся ли Христос? // Литература. Приложение к газете «1 сентября». – 2003. – № 15. – С. 2, 3.

¹¹⁰ Андреева В.Л. Эхо прошедшего. – М., 1986. – С. 27, 28.

даний, — пишет Андреев, — как братья, пили они оба — преданный и предатель, и огненная влага одинаково опаляла чистые и нечистые уста».

Концовка рассказа посвящена самоубийству Иуды. Андреев внимателен ко всем подробностям состояния своего героя в этот момент. Дана и характеристика его посмертной судьбы; весть о предательстве шла вместе со временем, «и как нет конца у времени, так не будет конца рассказам о предательстве Иуды и страшной смерти его».

«И все добрые и злые одинаково предадут проклятию позорную память его; и у всех народов, какие были, какие есть, останется он одиноким в жестокой участи своей — Иуда из Кариота, Предатель».

Андреев предвидел острую разноголосицу мнений о рассказе. 8 февраля 1907 г. он писал Е. Чирикову: «Кончил Иуду, вещь, за которую будут ругать справа и слева, сверху и снизу». Так и произошло. Парадоксальность андреевской художественной трансформации новозаветного образа была отмечена сразу, и полярность оценок была абсолютной: от «литературного шедевра» и «выдающегося произведения» (Луначарский, Блок, Ляцкий, Львов-Рогачевский) до «кокетливой претенциозности» и «трупного запаха» при искажении Евангелия (Волжский, Аскольдов). Даже столь разные по своим взглядам на искусство участники тогдашнего литературного процесса, как Антон Крайний (Зинаида Гиппиус) и Лев Толстой, были едины в своих недоумениях, которые можно свести к одному: «Что же хотел сказать Андреев своим «Иудой» — я так и не понял», «главное, зачем?». Глубже других раскрыл истоки рассказа М. Волошин, напомнивший о ересь раннего христианства, согласно которым именно один из посвященных учеников сознательно принял на себя бремя заклания. В наши дни литературоведы склоняются к тому, что внутренние импульсы поведения андреевского Иуды — философско-этический эксперимент (Е. Чечина), без которого невозможно отрешиться от «крамольных» мыслей, необходимый для их практической проверки (Б. Бугров). «Предательство андреевского Иуды — предательство лишь по факту, а не по существу (...) И повествователь совпадает с Иудой в признании за его чудовищным поступком целесообразности и творческой победы человеческой мысли» (Р. Спивак)¹¹¹. Амбивалентность образа Иуды учитывается в школьной практике: «...Человека нельзя рассматривать только с одной точки зрения, нужно анализировать не сами поступки его, а причины этих поступков...» (И. Клещина).

Думается, что столь сложное художественное решение, которое предложил Андреев в образе Иуды, еще не раз — в движении эпох — станет предметом новых интерпретаций.

¹¹¹ Спивак Р.С. Феномен творчества в осмыслении русской литературы начала XX в. («Иуда Искариот» и «Самсон в оковах» Л. Андреева) // Филологические науки. — № 5. — 2001. — С. 14.

Л. Андреев и революция. Рассказ «Тьма»

Андреев, говоривший о себе: «По натуре я не революционер», – был на деле художником, чутко реагирующим на изменения социально-политического климата в стране, поддавался романтическому пафосу революционных речей. 6 февраля 1905 г. он пишет В. Вересаеву:

«Россия вступила на революционный путь. (...) Вы поверите, ни одной мысли в голове не осталось, кроме революции... Вся жизнь сводится к ней».

Три дня спустя, откликаясь на просьбу Иосифа Дубровинского, он предоставил свою квартиру для заседания членов ЦК РСДРП, после чего 9 февраля 1905 г. был арестован и провел в Таганской тюрьме две недели (был выпущен под огромный по тем временам залог в десять тысяч рублей, внесенный за него Саввой Морозовым). Ему грозила каторга или ссылка в Сибирь, на поселение, но протесты общественности спасли Андреева от расправы. И в дальнейшем, оставаясь вне партии, Андреев высказывал свои симпатии социал-демократам как самой серьезной и крупной революционной силе. Столь же эмоционально переживал писатель и поражение Первой русской революции, находя единомышленника в Горьком, которому писал в октябре 1906 г.: «Не на кого надеяться русской революции; мало друзей у свободы, и нет у нее горячих любовников... И как везде, с одной стороны, слабый, оборванный, малоразвитой умственно пролетариат, и с другой – тупая, жирная и крепкая буржуазия и такая же тупая и буржуазная интеллигенция».

И все же Андреев считал себя человеком, не принимавшим «близкого участия в общественной жизни» (из биографии, записанной с его слов Чеботаревской). Хотя в письмах из Таганской тюрьмы он высказывал уверенность в правоте революционных действий, но желания самому броситься в водоворот революционных событий он, при всей своей импульсивности, не испытывал. Напротив, 1905–1906 гг. он проводит за границей и в письме к Е. Чирикову так объясняет мотивы своего поведения: «В России ни тебе, ни мне, ни даже Горькому работать невозможно. Даже на революционные темы, сидя в России, писать невозможно: чтобы описать шторм, нужно, по меньшей мере, находиться на берегу, а не на корабле, где кроме морской болезни ничего другого в момент бури не испытаетшь»¹¹².

Тема революции в творчестве Андреева началась с рассказа «В темную даль» (1900), герой которого, Николай Барсуков, порывает с отцом – крупным предпринимателем. Это таинственная личность, наделенная разрушительной силой, он кажется окружающим «разбойником, который грабит только богатых». В рассказе «Марсельеза» (1903) настоящим революционером становится безвольный, трусливый, случайно попавший в тюрьму человек, и над его гробом по его завещанию поют «Марсельезу». С тех пор тема

¹¹² Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М., 2000. – С. 42.

революции осталась постоянной в творчестве Андреева, хотя и получала особую, андреевскую, интерпретацию: революция как анархический бунт, который для Андреева был исторически исчерпанным, революция как террор, кровь – апофеоз звериной жестокости – ничего не изменит в судьбах людей, как это случилось в фантастической стране рассказа «Так было» (1905): революция терпит поражение, и даже часы на башне, казалось, выстукивают: «Так было – Так будет».

В социальной революции Андреева, в отличие от социал-демократов, интересовали не социальные программы, а то вневременное, что было в каждом революционном взрыве. Незаконченный фрагмент своего очерка «Народ (к революции)» Андреев начинает словами: «...Автор пытается дать «настроение» известных исторических моментов, именуемых революциями. Не относясь ни к определенной стране, ни к году, предлагаемый очерк ограничивается задачами чисто психологическими». Опубликовавшая этот фрагмент в 1915 г., Л.И. Иезуитова полагает, что он навеян пребыванием Андреева в Таганской тюрьме и представляет собой вариант его историософских размышлений о революции, которые в своей совокупности представляют как бы единый текст, слагаемый такими произведениями, как «Стена» (1901), «Из рассказа, который никогда не будет окончен» (1907), и более поздними произведениями – «Рассказ о семи повешенных», «Сашка Жегулев».

Один из ранних фантастико-аллегорических рассказов-притч Андреева так и называется «Стена» (1901). Образ *стен*, стоящей на пути человека к свободной жизни, становится лейтмотивом и прозы, и драматургии Андреева. «Если встретится стена, ее надо разрушить», – говорит рабочий Трейч в пьесе «К звездам». В очерке «Народ» заключенный, живущий в предчувствии народного восстания, ощущает, как «стены становятся легкими и туманно-прозрачными, как будто сделаны они не из камня, а из серого дыма», а чувство у героя такое, что если он пойдет прямо на стену, то она рассыплется и пропустит его. В «Рассказе, который никогда не будет окончен» герой смотрит на стены, и они тоже кажутся ему прозрачными. Десятая глава «Рассказа о семи повешенных» тоже называется «Стены падают». Однако в аллегориях Андреева нет одностороннего решения темы, подобно горьковскому «Пусть сильнее грянет буря». Так, рассказ «Стена» вызвал резкую критику социал-демократов. «Что может быть характернее... для иллюстрации злобы против жизни», – считал А. Луначарский¹¹³.

На примере рассказа «Стена» можно видеть, как менялось отношение литературоведов к трактовке Андреевым темы революции. Автора первой монографии об Андрееве – Л. Афонина резко одернул рецензент на страницах журнала «Русская литература»: «О рассказах «Стена» и «Набат» Л. Афонин отзывается как о произведениях, заключающих в себе «трагедию борьбы» и «мятежный протест». Но какой же там протест? В рассказе «Стена» все человечество изображено как огромное скопление дегенератов и прокажен-

¹¹³ Луначарский А.В. Критические этюды. – Л., 1925. – С. 44.

ных. Каких только ужасов здесь нет. Уроды, кружащиеся в диком танце. Уроды, кусающие и пожирающие друг друга... Специфически декадентское стремление дискредитировать человека проявилось здесь в форме нелепого и безвкусного гротеска»¹¹⁴. Однако пятнадцать лет спустя этому рассказу посвящается специальная статья в издании хрестоматийного типа¹¹⁵, и андреевский гротеск уже никого не смущает:

«...Кроваво-серым пятном выступали на стене мозги того, кого эта женщина называла «мое дитя».

...Тогда из безмолвной толпы вышел красивый и суровый старик и стал рядом с женщиной.

– Отдай мне моего сына! – сказал он...

И вот вышел из толпы еще человек и сказал:

– Отдай мне моего брата!..

Тогда и я, прокаженный, ощутил в себе силу и смелость, и вышел вперед, и крикнул громко и грозно:

– Убийца! Отдай мне самого меня!

А она, – она молчала...

– Будь проклята!

И звенящим, тысячеголосым стоном повторила вся земля:

– Будь проклята! Проклята!»

Мощный поток человеческих тел всей своей силой ударил о стену и снова отхлынул, и так много-много раз, пока не наступили усталость и мертвый сон, и тишина. Стена осталась несокрушимой. Если Достоевский вообще отрицал жертвы в стремлении к новым формам жизни, считая, что даже одна слезинка ребенка не может окупить счастья будущего человека, то Андреев скептически относится к самой массе людей, которая после минутных порывов закаменеет в своем равнодушии и усталости. Концовка рассказа: «...Черная ночь выплевывала мокрый песок, как больная, и несокрушимой громадой стояла стена», – не оставляет никакой надежды на изменение жизни к лучшему. В этом отличие пафоса и интонации андреевского рассказа от горьковской легенды о Данко, и нельзя не согласиться с суждением Л. Иезуитовой:

«В андреевской энциклопедии революционных настроений и переживаний «вдруг» пик идеальной мечты и высоких упований, надежд и крылатого духа сменяется трезвым сознанием того, что в действительности все прозаично, непросто, несбыточно, трагично – и в плане субъективно-индивидуального сознания (и судьбы), и в плане общечеловеческом – планетарном»¹¹⁶.

Стена символизирует не только существующий социальный строй, но все, что наследуется человечеством. По мысли Андреева, «стена» – это все то, что стоит на пути к новой, более совершенной жизни, и это не только политический и социальный гнет, беззаконие, голод и т.д., это и несовершенство человеческой природы с ее болезнями, животными инстинктами, злобою, жадностью; это и неразрешимые вопросы о цели и смысле бытия, о Бо-

¹¹⁴ Жегалов Н. Книга о Леониде Андрееве // Русская литература. – 1961. – № 2. – С. 259.

¹¹⁵ Гречнев В.Я. Рассказ Леонида Андреева «Стена» (к вопросу о творческих взаимоотношениях Л. Андреева и М. Горького) // Анализ отдельного художественного произведения. – Л., 1976. – С. 116.

¹¹⁶ Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 5. – Воронеж, 1995. – С. 195.

ге, о жизни и смерти, которые Андреев в одном из писем назвал «проклятыми». Подчеркнем, что Андреев интересовался не столько социальными причинами неравноправия людей, сколько той нравственно-психологической атмосферой, в которой они вынуждены существовать.

От условно-аллегорического решения темы революции Андреев переходит к психологическому ее решению в рассказе «Тьма» (1907), послужившем причиной мучительного для Андреева разрыва с Горьким, в доме которого на Капри Андреев услышал эту историю от террориста Рутенберга.

Героиня рассказа – проститутка Люба, привыкшая за пять лет к своей роли, – казалось бы, не мыслит своей жизни без разврата и пьяного угара: «Я вот мертвая – понимаешь, подлец, мертвая», – говорит она очередному клиенту. Им оказался Алексей, принадлежащий к когорте новых людей – революционеров-террористов, служивших идее с полной самоотдачей и возводивших ее в нравственный принцип. Спасаясь от полиции, он прячется в публичном доме, и ему, «чистенькому», бросает вызов Люба, раскрывая ему глаза на ужас обыденности: «стыдно быть хорошим» в такой жизни. В ответ на оскорбления и упреки («послезавтра я пойду на смерть для людей, а ты? Ты с палачами моими спать будешь?») Люба медленно встала, и в своем вызове она становится «величественной, оскорбленной царицей».

«Даже жалость как будто светила надменно в глазах проститутки, вдруг чудом поднявшейся на ступень невидимого престола и оттуда с холодным и строгим вниманием разглядывавшей у ног своих что-то маленькое, крикливое и жалкое.., и глаз невольно искал ступенек, на которых стоит она».

Между тем внутри Алексея «происходила огромная, разрушительная работа, быстрая и глухая». Сочувствуя Любе, он сам готов слиться с глухой, полной темных порывов, стихией жизни. Отвращение, смущение, жалость, высокомерие, гнев, участие, желание откупиться «малой жертвой», негодование, наконец, стыд, ощущение глубокой виновности – таков диапазон переживаний Алексея, что заставляет вспомнить о традициях Достоевского¹¹⁷. Так решается Андреевым конфликт между рыцарями свободного будущего и той реальностью, от которой они оторвались. «...Крохотная горсточка людей, страшно молодых.., безнадежно враждебных и тому миру, с которым борются, и тому – за который борются они», ушла мечтою в далекое будущее, «к людям-братьям, которые еще не родились». Не случайно жизнь Алексея кажется автору прекрасной, как *фарфоровая* ваза, то есть ее красота лишена подлинной жизненной силы и чрезвычайно хрупка, поэтому он доводит своего героя до самоотречения, до отказа от своих прежних идеалов и решения самому опуститься на дно жизни. Осознав невозможность «нашими фонариками» осветить всю тьму, герой предлагает: «Погасим же огни и все полезем во тьму». Но андреевский парадокс в том, что теперь герои меняют-

¹¹⁷ См.: Смирнова Л.А. Ф.М. Достоевский и Л. Андреев // Проблема реализма русской литературы начала XX века. – М., 1974. – С. 9.

ся местами. Люба, вначале относившаяся к речам Алексея с грубым скепсисом, теперь, когда он сам отрекся от своих идеалов, резко изменилась: «...В похоронных отзвуках его прощальной речи для девушки с открытыми горящими глазами вдруг зазвучал благовест новой, радостной, могучей жизни. (...) Приходила к женщине новая правда, но не страх, а радость несла с собой». Меняется сам облик Любы: «Забывая свою ненависть к хорошим.., покоренная красотой и самоотречением ихней жизни – взволновалась до краски на лице, почти до слез, от страшной мысли, что те могут ее не принять». Даже молчание Алексея в ответ на ее страстное желание пойти к его друзьям она истолковывает по-своему.

« – Тебе стыдно привести такую?»

Угрюмое, длительное молчание, от которого повеяло холодом и непреклонностью жестокого камня.

– Я не пойду. Я не хочу быть хорошим».

Теперь уже девушка осуждает Алексея, утратившего свой воинственный пыл, и именно она после прихода в полицию в столкновении с приставом проявляет подлинную силу духа. Жалкой фигуре революционера-отступника вновь противопоставлена Люба, исполненная «нестерпимой любви и бешеного, слепого гнева». Именно деградации героя-революционера, в отличие от реальной судьбы Рутенберга, не мог простить Андрееву Горький, ибо, по его мнению, рассказ укреплял читателя в мысли о бессмысленности революционной борьбы, хотя такая интерпретация слишком однозначна. На новом историческом материале Андреев раскрыл, во-первых, традиционный для русской литературы конфликт, когда слабый духом мужчина проигрывает женщине, во-вторых, в рассказе проявилась характерная для писателя способность до дна души обнажать человеческие слабости – то, что было потом названо панпсихологизмом.

Тема революции в творчестве Андреева не может быть исчерпана без обращения к его драматургии.

Эволюция Л. Андреева-драматурга. «Жизнь Человека»

Андреев-драматург прошел аналогичный путь исканий: первые пьесы «К звездам», «Савва» напоминали о театре Чехова и Горького. «Жизнь Человека», «Царь Голод» и многие другие заставляли говорить о новом условно-символическом театре. Всего Андреевым были написаны 21 пьеса и 7 сатирических миниатюр. Рассмотрим только некоторые из них.

Пьеса «К звездам» (1905) свидетельствует о двойственном отношении Андреева к революции. В ней тема революции наложилась на задолго задуманный сюжет: ещё в 1900 г. в русском переводе вышла книга немецкого астронома Германа Клейна «Астрономические вечера», оказавшая влияние на Брюсова, Бальмонта и на связанных тогда дружескими узами Горького и Андреева. В 1903 г. они задумывают пьесу «Астроном», которая затем вылилась в андреевское «К звездам» и отчасти (в основном в названии) в горьковской драму «Дети Солнца».

«К звездам» – драма социально-философская, посвященная раздумьям о смысле жизни, на которые кладет свой отпечаток и революция. Действие пьесы происходит вдали от России в горной обсерватории крупного ученого, профессора Терновского, куда приходит весть о разгроме революции, о гибели (не физической) сына Терновского – Николая, доведенного зверскими избиениями полиции до помешательства (об этом рассказывает приехавшая из России его невеста, Маруся). В образе Николая опоэтизирована судьба революции, хотя скорее это поэтизация подвига вообще – во имя науки или во имя революции. Человек как сын вечности, сын Бога, сын Солнца (в пьесе Горького эта характеристика носила негативный оттенок) вершит судьбы истории. Отчаяние Маруси беспредельно. Она не отказывается от своих революционных идеалов, но в болезненной рефлексии обезумевшей от горя девушки будущее предстает в виде странного и жуткого фантазма. Маруся мечтает о городе, населенном убогими, калеками, идиотами, «и чтобы царем у них был Иуда». Эти слова в советской критике нередко утрировались и якобы свидетельствовали, наряду с рассказом «Так было», о «политической» неблагонадежности Андреева, о его неверии в социалистические идеалы. Но скорее это было каким-то зловещим, интуитивным прозрением, а не убеждением писателя, который в лице положительного для себя персонажа Терновского вывел рыцаря революционных настроений – рыцаря без страха и упрека. Даже утрата сына не колеблет его убеждений, и он, подобно Павлу Власову, готовому, если понадобится, перешагнуть и через собственную мать, произносит бодрые и оптимистические речи, вполне в горьковском духе. «Для меня одинаковы все люди», – возражает он Марусе, которая не понимает бездушия человека, только что потерявшего сына. Его страстные монологи в конце четвертого акта утверждают бессмертие революционного подвига во имя *далекого неизвестного* друга. В пьесе можно найти и другие примеры созвучности горьковской драме (Андреев и сам не раз говорил о влиянии на него Горького): с сочувствием показан революционер рабочий Трейч, «обличены» буржуазные либералы Верховцевы, с которыми постоянно дискутирует Терновский.

Встреченная восторженно деятелями театра и читателями сборников «Знание», где она была опубликована, пьеса была запрещена к постановке вплоть до 1917 г. Но в Финляндии она была поставлена и вызвала резкую критику правой печати, назвавшей ее «вычурной и кровожадной сказкой». В Берлине же авторское чтение пьесы в декабре 1905 г. закончилось митингом и сбором денег на поддержку русской революции.

Вторая пьеса Л. Андреева «Савва» (1906) подчеркнула бесплодность анархистского бунтарства и, не будучи напрямую связанной с темой революции, ставила волнующие общество вопросы. Интересна подчеркнутая ориентация на Островского, на его изображение «темного царства» в первых актах пьесы. Андреев подробно изображает дух дома Егора Ивановича Тропинина, содержателя трактира в монастырском посаде. Недавно появившийся в доме

младший сын хозяина Савва, как это следует из его диалогов с сестрой Липой, «много видел», был даже за границей, а теперь хочет взорвать чудотворную монастырскую икону и обязательно при большом стечении народа в престольный праздник. Узнав об этом от выдавшего Савву послушника Кондратия, игумен (как это было и в реальном, известном Андрееву случае) использует ситуацию для укрепления фанатичной веры толпы: икона «спасена», свершилось божественное чудо, хотя пришедшая в экстаз толпа растоптала попавших под ноги людей. Липа пыталась убедить Савву в бессмысленности его деяний: «Люди не отдадут тебе, чем они живут и дышат», – говорит она. «А вам, Савва Григорьевич, пора бы вашу злость оставить», – увещевает героя и предавший его Кондратий. Узнав о виновнике взрыва, разъяренная толпа забивает Савву насмерть.

На фоне динамично развивающегося действия раскрывается драма идей с ее основными действующими лицами, будь то мистик разрушения Савва, защитница общей веры Липа, философствующий скептик Сперанский, религиозный мистик, странник «царь Ирод». «Задача пьесы отнюдь не агитационная, – писал Андреев Немировичу-Данченко 4 апреля 1906 г. – Это попытка дать синтез русского мятежного духа в различных крайних его проявлениях». В речах Саввы явственно звучит проповедь нищезнания: «Глупые пропадут... пропадут те, кто любит старое, пропадут старые, больные, любящие покой... Останутся только свободные и смелые, с молодой жадной душой, с ясными глазами». Савва ощущает себя вселенским мстителем тем, кто искалечил человеческую жизнь: «Превратили землю в помойную яму, в бойню, в жилище рабов, грызут друг друга и спрашивают: кто осмелится схватить их за горло? Я! Понимаешь? Я!» Но Савва отрицает обычные террористические методы убийства власть имущих: «...Глядь, какого-нибудь воробья и прикончили. А через минуту, глядь, на этой же ветке другой воробей скачет». Поэтому, научившись у террористов уважению к динамиту («Сильная вещь. С большой способностью убеждать»), он предпочитает убивать веру, уничтожать все старые дома, старые города, старое искусство. «Нужно, чтобы теперешний человек голый остался на голой земле».

Анархистский идеал Саввы обрисован в его диалоге с послушником Кондратием, которого он уговаривает взорвать чудотворную икону.

«Кондратий. Хорошее начало, нечего сказать... А конец какой?

Савва. Голая земля – понимаешь? Голая земля, и на ней голый человек, голый, как мать родила. Ни штанов на нем, ни орденов на нем, ни карманов у него – ничего. Ты подумай: человек без карманов – ведь это что же! Да, брат, икона – это еще ничего (...) И когда так будет разрушен десяток их идолов, они почувствуют, холопы, что кончилось царство ихнего бога и наступило царство Человека».

Сам Андреев возражал против попыток приписать ему идеологию Саввы, хотя и признавался, что ему нравятся сила и непримиримость героя. «...Многие серьезно подумывают, что это (пьеса – Л.Е.) – призыв к анархии. А это – еще и еще раз трагическое в жизни, тоска о светлом, загадка смерти. Я знаю, что многие из читавших не заметили Тюху, истинного героя этой

драмы». Тюха (Антон) – старший брат Саввы, душевнобольной, беззлобный, наивный, постоянно смеющийся, но страшный в хаотическом движении морщин человек. В его больном сознании мир предстает как «множество рож»: «...Какая рожа большая, какая маленькая, и все они так и плавают, так и плавают». Трудно согласиться с Б. Бугровым, считающим, что это о таких, как Тюха, разбиваются все попытки Саввы изменить жизнь. Думается, что этот образ можно трактовать как двойника Саввы, оттеняющего авторскую мысль о безумии мира и о безумии предпринятых Саввой попыток борьбы с ним.

Начатая в традициях реалистической драмы пьеса затем «ретушировалась» автором: «Я сгустил краски, некоторые положения и характеры довел до крайности, почти до шаржа или карикатуры», – писал Андреев Немировичу-Данченко. В последнем – четвертом – акте действие превращается в жуткую фантасмагорию. Огромное, неудержимое, стихийное движение толпы, идущей с религиозными песнопениями, ужасно, так как она слепа и глуха к происходящему здесь же убийству. Многозначительна ремарка Андреева: «Раскрытые рты, округлившиеся, расширенные глаза, пронзительно кричат кликуши, порченые, бесноватые». В пьесе воплотилось единство традиционного и новаторского, вплоть до выявления авторской позиции в пространственных ремарках, в философском диспуте героев, вплоть до создания обобщенно-отвлеченного гротеска, образа-маски (Тюха) и выведения на сцену толпы как воплощения кошмара жизни. Пьеса принесла драматургу удовлетворение, о чем свидетельствуют его письма той поры, однако, не до конца...

Андреев хотел «реформировать драму», искал для неё новые «удобные и свободные формы», опираясь на опыт Гамсуна, Метерлинка. Так были созданы «Жизнь Человека» (1906) и «Царь Голод» (1908). В связи с постановкой первой пьесы Мейерхольдом в театре Комиссаржевской и Станиславским и Сулержицким во МХАТе Андреев дал интервью газете «Русское слово» 5 октября 1907 г.: «Я думаю, что нужна новая драма». Писатель подчеркнул, что современному зрителю «скучно следить за развитием интриги, развязку которой он чувствует издали». Бытовая драма не может дать широких обобщений, и «для итогов нужны стилизованные произведения, где взято самое общее, квинтэссенция, где детали не подавляют главного, где общее не утопает в частностях». Андреев провозглашал полную свободу драматурга в пользовании разными, порой взаимоисключающими приемами: «символом и натурализмом, молчанием и монологом, и чем угодно». Как подчеркивает современная критика, именно Андрееву суждено было возвести эклектизм в степень подлинной художественности¹¹⁸. Рассылая пьесу друзьям по цеху, Андреев неоднократно подчеркивал её значимость для реформирования театра. Так, он просил Т. Чулкова:

¹¹⁸ Старосельская Н. Драматургия Леонида Андреева: модерн сто лет спустя // Вопросы литературы. – 2000. – № 6. – С. 137.

«Будьте мне другом, соберите компанию и прочтите ей пьесу.... Дело в том, что я взял для пьесы совершенно новую форму – ни реализм, ни символизм, ни романтика – а что, не знаю...».

Завершение пьесы «Жизнь Человека» совпало с личной трагедией Леонида Андреева – смертью горячо любимой жены, что многократно усилило пессимистические мотивы. Ее памяти и посвящена эта вещь – «последняя, над которою мы работали вместе», – написал Андреев.

Экзистенциальная проблематика новаторской по форме пьесы уходит истоками в раннее творчество Андреева вплоть до «фельетонов» писателя, как публиковавшихся в газете «Курьер», так и оставшихся в рукописи или гранках. Некоторые из них лишь недавно стали достоянием широкого читателя. Приведем отрывок, перекликающийся с пьесой «Жизнь Человека»:

«Велика тайна смерти, но еще глубже тайна рождения. И насколько страшна и грозно-величава первая, настолько светла и радостна вторая (...)

Смерть сокрушает все. Умирают люди, семьи и целые народы. И там, где были города, царят величавые пустыни, и тяжело покачивает свою громаду океан. Умирают и создания человеческого духа: то, что веками жило в верованиях людей и было незыблемо, как пирамида, умирает, как засохшее дерево, и идеалы мы хороним так же часто, как и людей»¹¹⁹.

В прологе пьесы аналогичный по смыслу монолог произносит Некто в сером – не только «наемный чтец» судьбы Человека, но и зримое олицетворение самого Рока, и тогда Андреев называет его Неизвестным.

«Смотрите и слушайте, пришедшие сюда для забавы и смеха. Вот пройдет перед вами вся жизнь Человека, с ее темным началом и темным концом. Доселе не бывший, таинственно схороненный в безграничности времен, не мыслимый, не чувствуемый, не знаемый никем, – он таинственно нарушит затворы небытия и криком возвестит о начале своей короткой жизни. В ночи небытия вспыхнет светильник, зажженный неведомой рукой, – это жизнь Человека. Смотрите на пламень его – это жизнь Человека.

Родившись, он примет образ и имя Человека и во всем станет подобен другим людям, уже живущим на земле. И их жестокая судьба станет его судьбою, и его жестокая судьба станет судьбою всех людей. Неудержимо влекомый временем, он непреложно пройдет все ступени человеческой жизни, от низа к верху, от верха к низу. Ограниченный зрением, он никогда не будет видеть следующей ступени, на которую уже поднимается нетвердая нога его; ограниченный знанием, он никогда не будет знать, что несет ему грядущий день, грядущий час – минута. И в слепом неведении своем, томимый предчувствиями, волнуемый надеждами и страхом, он покорно совершит круг железного предначертания. (...)

И вы, пришедшие сюда для забавы, вы, обреченные смерти, смотрите и слушайте: вот далеким и призрачным эхом пройдет перед вами, с ее скорбями и радостями, быстро-течная жизнь Человека».

Андреев отказался от действия как столкновения характеров. Поэтому его пьеса кажется статичной, изображающей не реальные конфликты героя с его окружением, а общеизвестные этапы его жизни, давшей название картинам (актам): 1) «Рождение Человека и муки матери», 2) «Любовь и бед-

¹¹⁹ Андреев Л. «Впечатления» (три неизвестных фельетона) / Публ. М.А. Телятник // Русская литература. – 1994. – № 1. – С. 176.

ность», 3) «Бал у Человека» (символ его жизненного успеха), 4) «Несчастье Человека», 5) «Смерть Человека». Андреев признался, что ряд картин из «Жизни Человека» пришли ему в голову «перед одной картиной знаменитого Дюрера» (пьеса писалась в Берлине), где фазы человеческой жизни «были ... на одном полотне рамками».

Отличительная особенность андреевского театра – «присутствие» автора в ремарках. В отличие от хора, где это присутствие объективируется, сливается с житейской и философской мудростью, с приговором жизни, ремарки сохраняют субъективный взгляд автора, его оценки. Таких пространственных ремарок не встретишь в социально-бытовых и социально-психологических пьесах Островского, Чехова. Там, в ремарках, показано место действия, отмечается появление новых действующих лиц, в крайнем случае, брошены какие-то штрихи к характеристике их внешнего облика, возраста, социального положения. Пространные ремарки Андреева субъективно – эмоциональны, они сами по себе художественный текст, в них выражено философское кредо автора. Такая талантливая самоинтерпретация драматургического текста делает, например, «Жизнь Человека» не столько пьесой для постановки, сколько пьесой для чтения. Вот как рисуется обстановка действия в прологе драмы:

«Подобие большой, правильно четырехугольной, совершенно пустой комнаты, не имеющей ни двери, ни окон. Все в ней серое, дымчатое, одноцветное, серые стены, серый потолок, серый пол. Из невидимого источника льётся слабый свет – и он также сер, однообразен, одноцветен, призрачен и не даёт ни теней, ни светлых бликов. Неслышно отделяется от стены прильнувший к ней **Некто в сером**. На нем широкий, бесформенный серый балахон, смутно обрисовывающий контуры большого тела; на голове его такое же серое покрывало, густою тенью кроющее верхнюю часть лица. Глаз Его не видно. То, что видимо: скулы, нос, крутой подбородок – крупно и тяжело, точно высечено из серого камня, губы его твердо сжаты. Слегка подняв голову, Он начинает говорить твердым, холодным голосом, лишенным волнения и страсти, как наёмный чтец, с суровым безразличием читающую Книгу Судеб».

Авторские описания дома героя в третьей и четвертой картинах своими контрастами объясняют перемены в жизни Человека; неожиданность богатства, а потом столь же неожиданное обнищание. Впрочем, в ремарке к третьей картине уже содержался тревожный намек.

«Есть какая-то неправильность в отношении частей, в размерах их (...), вследствие чего зала производит впечатление странное, несколько раздражающее – чего-то дисгармоничного, чего-то не найденного, чего-то лишнего, приходящего извне», и эти штрихи следует понимать в метафизическом смысле, а не как конкретную вину архитектора. В пятой картине ремарки говорят о заброшенности и одиночестве умирания: стены покосились и грозят падением, грязно серыми прядями опускается мертвая паутина, выделяется темное жерло давно потухшего камина. «На всем лежит печать разрушения и смерти», – подчеркивает Андреев.

В центре драмы Андреев ставит одного героя (жена в «Жизни Человека» выступает как его второе Я). Автор отказывается от традиционного спис-

ка действующих лиц, ибо о них можно говорить лишь условно, как о хоровом начале: соседи Человека, гости на его балу, друзья, враги, пьяницы или наследники (в варианте пятой картины). Они почти не персонифицированы (выделен только «наследник с улицы» с его кратким и, разумеется, неиндивидуализированным монологом). Остальные произносят отдельные реплики, звучащие как голоса из общей массы действующих лиц (хора). В письме Е. Чирикову от 4 января 1906 г. Андреев писал, имея в виду главных действующих лиц: «Многочлудье на сцене, как многословие, – убийственная вещь. Вводя новых и новых лиц, автор хочет захватить как можно больше, а на самом деле он грабит себя, грабит лучших в своей пьесе героев. Это все равно, как в Государственной Думе (!), отстаивая определенный тезис..., выпустить десяток посредственных ораторов вместо того, чтобы дать слово двум, да хорошим»¹²⁰. Зато обширные монологи произносят персонажи мифические: Некто в сером и Старухи, вызывающие ассоциации с Парками, плетущими нить человеческой жизни. Впервые они появляются в картине рождения Человека, Старухи открывают четвертую картину «Несчастье Человека», Старухи собираются у постели умирающего, шушукаются, пересмеиваются. Мистический ужас должна рождать заключительная сцена, когда, согласно авторской ремарке, Старухи тихо и безмолвно начинают кружиться вокруг умершего Человека, – потом начинают тихо напевать, а потом кружатся в диком, безудержном танце.

Основной конфликт назревает не между действующими лицами, а между Человеком и Роком (Судьбой). Во второй картине Человек еще дерзок и полон сил: «Эй, ты, как тебя там зовут: рок, дьявол или жизнь? Я бросаю тебе перчатку, зову тебя на бой». И каким трагическим диссонансом звучит в четвертой картине исполненная глубокой муки и страдания молитва отца:

«Вот я молюсь, видишь ты? Согнул старые колена, в прахе разостлался перед тобой, землю целую – видишь? Быть может, когда-нибудь я оскорбил тебя, так ты прости меня, прости. Правда, я был дерзок, заносчив, требовал, а не просил, часто осуждал. Ты прости меня. А если хочешь, если такая твоя воля, накажи, – но только сына моего оставь. Оставь, я прошу тебя. Не о милосердии тебя прошу, не о жалости, нет – только о справедливости (...) Ты отнял у меня все, но разве когда-нибудь я просил тебя как попрошайка: верни богатство! верни друзей! верни талант! Нет, никогда. Даже о таланте не просил я.., а ты ведь знаешь, что такое талант – ведь это больше жизни! Может быть, так нужно, думал я и все терпел, и все терпел, гордо терпел. А теперь прошу, на коленях, в прахе, целую землю, – верни жизнь моему сыну. Целую землю твою!»

Но Рок неумолим: без причины, смертельно раненный камнем в голову случайным прохожим сын Человека умирает (доктор перечисляет и другие случаи, которые могут восприниматься как возможные варианты судьбы сына Человека (задохнулся от крупа ребенок, подавился костью господин и

¹²⁰ Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М., 2000. – С. 40.

т.д.). Смерть сына рождает в душе отца бесплодный бунт и проклятие. В отличие от Василия Фивейского, который, подобно Иову, не сопротивляется ударам судьбы, Человек пытается это сделать и в четвертой картине проклинает судьбу, тем самым становясь рядом с ней (это особенно нравилось Александру Блоку, считавшему, что «давно не было пьесы более важной и насущной»).

Для целостной интерпретации пьесы очень существен вариант пятой картины, который был опубликован в «Шиповнике» за 1908 г. с обширным автокомментарием. Андреев признал, что перенесение действия в кабак и окружение Пьяниц, что должно было подчеркнуть одиночество умирающего Человека, выглядит случайным, тогда как автор стремился к всеобъемлющему изображению человеческой жизни. Теперь в варианте пятой картины к умирающему Человеку, торопя кончину, приходят его Наследники, образы которых надо понимать отнюдь не в житейском смысле. Для аргументации достаточно привести несколько строк из авторской ремарки и полилог: «...Их семь Человек – три женщины и четверо мужчин. Их шеи хищно вытянуты по направлению к Человеку, рты жадно полураскрыты; напряженно скрюченные пальцы на поднятых руках походят на когти хищных птиц. Есть среди них толстые и весьма упитанные люди, особенно один господин, жирное тело которого бесформенно расплывается на стуле, но по тому, как они сидят, как смотрят на Человека, кажется, что всю жизнь они были голодны и всю жизнь ожидали наследства. Голодны они как будто и сейчас...

Разговор наследников (Говорят громко)

- Дорогой родственник, вы спите?
- Дорогой родственник, вы спите?
- Дорогой родственник, вы спите или нет? Отвечайте нам.
- Мы ваши друзья!
- Ваши наследники.

Отвечайте нам!

Человек молчит. Наследники переходят на громкий шепот.

- Он молчит.
- Он ничего не слышит; он глух.
- Нет, он притворяется. Он ненавидит нас, он рад был бы нас выгнать, но не может: мы его наследники! (...)

– Почему вы так ненавидите нашего дорогого родственника?

– Потому что он медлит умирать. (Громко). Старик, почему ты не умираешь? Ты портишь нам жизнь, ты грабишь нас. Твое платье рвется и гниет, твой дом разрушается, твои вещи стареют и теряют ценность!

– Это правда, он нас грабит!»

Особенно агрессивен Наследник с улицы. Он быстро и сердито исследует комнату: трогает стену, щупает материю на стульях, оценивает взглядом то, до чего не может дотянуться руками. Подходит к кровати, на которой умерла жена Человека, и пробует крепость белья, но гнилая материя расплывается на части, и, бешено топнув ногою, Наследник разбрасывает подушки и

простыни. Потом решительно идет к умирающему и останавливается за его спиной.

Речь Наследника. Послушай, старик. Ты должен умереть. Зачем ты оскорбляешь смерть сопротивлением? Уходи. Освободи живые вещи от твоей мертвой власти, – она свинцовой тяжестью лежит над всеми. Посмотри: все ждет и жаждет твоей смерти (...) Уходи; я, живой, изгоняю тебя из жизни. И когда ты умрешь, я благословлю тебя. Я возложу венки на твой гроб и на том месте, где будет гнить твое тело, воздвигну памятник – если это не будет дорого стоить. Уходи!»

Новое поколение вытесняет из жизни предыдущее и именно с этим процессом связывает свое будущее (эта мысль особенно актуальна в постсоветской действительности). «Если Пьяницы, – писал Андреев, – только предоставляют Человеку умереть одиноко, то Наследники убеждают его умереть, толкают его к смерти с естественной безжалостностью всех тех, кто приходил на смену. *Смена* – вот и еще важный момент, упущенный мною из виду при первоначальном изображении «смерти Человека».

Думается, что публикация Андреевым этого варианта и его настойчивые автокомментарии дают основание считать его частью канонического текста, что, к сожалению, не было сделано ни в собрании сочинений Андреева (т. 2; М., 1990), ни в двухтомнике его драматических произведений (т. 1; М., 1989).

Своеобразие «Жизни Человека» как интеллектуально-философской драмы проявляется в обращении к зрителю поверх рамп и не только в прологе, где фактически сообщается о содержании пьесы.

«Вот он – счастливый юноша. Смотрите, как ярко пылает свеча! Ледяной ветер безграничных пространств бессильно кружится и рыскает, колебля пламя, – светло и ярко горит свеча. Но убывает воск, съедаемый огнем. Но убывает воск.

Вот он – счастливый муж и отец. Но посмотрите, как тускло и странно мерцает свеча: точно морщится желтеющее пламя, точно от холода дрожит и прячется оно. Ибо тает воск, съедаемый огнем. Ибо тает воск.

Вот он – старик, больной и слабый. Уже кончились ступени жизни и черный провал на месте их, – но все еще тянется вперед дрожащая нога. Пригиваясь к земле, бессильно стелется синеющее пламя, дрожит и падает, дрожит и падает – и гаснет тихо».

Пять картин пьесы как бы иллюстрируют все сказанное в прологе. И в каждой картине Некто в сером появляется, демонстрируя горящую, быстро тающую свечу – символ убывающей, быстротечной человеческой жизни.

Высокая при рождении Человека, она горит слабо и неуверенно, постепенно огонь становится сильнее, но уже во второй картине свеча убыла на одну треть; в четвертой – это уже не свеча, а толстый, оплывший огарок. В финале пьесы, после предсмертных слов Человека, «ярко вспыхнув, гаснет свеча, и сильный сумрак поглощает предметы».

Некто в сером постоянно информирует зрителя о том, что происходит за сценой: сообщает, что к талантливому, но пока бедному архитектору уже идут богатство и слава (картина вторая), истолковывает зрителю сон героя и сообщает о страшном несчастье – смерти сына. Последние слова пьесы – их произносит Некто в сером – опять-таки обращены к зрителю: «Тише! Чело-

век умер!» Он не произносит ни слова лишь в третьей кульминационной в жизни Человека картине («Бал у Человека»); успех, зенит славы и богатства заставляют забыть о власти рока, но он присутствует и здесь. Не произнося ни слова, он «поворачивается медленно, через всю залу, спокойными и тихими шагами, озаренный пламенем свечи, идет к тем дверям, куда ушел Человек, и скрывается в них». Рок неотступно следит за Человеком даже в минуты величайшего его торжества, – таков смысл этой мизансцены. Вообще мизансцены, которые обычно определяются режиссером, здесь тщательно определены автором, играют большую роль для понимания смысла произведения.

Предельная обобщенность образов и ситуаций в пьесе открыла большой простор для ее интерпретации. Судьба Человека в пьесе трактовалась по-разному, и трудно согласиться с теми, кто горький финал человеческой судьбы объясняет виной самого Человека, якобы ничтожностью его забот и стремлений. Скорее вывод драматурга таков: от Человека ничего не зависит – не только рождение и смерть, но и счастье, несчастье, обретение выбора – все записано в Книге Судеб, которой обречен следовать Человек.

Своеобразие андреевской пьесы хорошо почувствовал Горький, начавший отходить от романтической аллегории «Человека» (поэмы в прозе, имеющей немало общего с андреевской системой образов друзей и врагов Человека) в сторону реализма: «В жизни твоего Человека – почти нет человеческой жизни, а то, что есть, – слишком условно, не реально (...) Вообще, ты... лишил его трагизма, плоти, крови»¹²¹. Но поскольку, как мы говорили выше, искусство модернизма не ставило перед собой задачи адекватного воссоздания жизни, опыт Л. Андреева чрезвычайно интересен. Луначарский «приветствовал «Жизнь Человека» как сильный удар по иллюзиям индивидуального счастья». Вместе с тем критик видел и возможность второй интерпретации: «Я задавал себе вопрос, не думает ли Л. Андреев распространить свою критику жизни Человека на жизнь человечества. Многие заставляло меня думать, что это именно так. Но подобное распространение, превращающее относительный пессимизм, разрушающий индивидуалистический самообман, в пессимизм абсолютный, я не находил законным»¹²².

Может быть, со вторым, пессимистическим толкованием пьесы и не стоит соглашаться, так как художники того поколения, к какому принадлежал Л. Андреев, еще стремились внести в хаос жизни определенную гармонию, но в конце XX столетия, когда на карту поставлена именно судьба всего человечества, вполне закономерна и вторая интерпретация.

Вторая из намеченного цикла пьесы – «Царь Голод». Названия ее картин означают типичные этапы социального конфликта: 1) Царь-Голод призывает к бунту работающих, 2) Царь-Голод призывает к бунту голодную чернь, 3) суд над голодными, 4) бунт голодных и предательство Царя-Голода, 5) поражение голодных и ужас победителей.

¹²¹ Литературное наследство. Том 72. – М., 1965. – С. 278–279.

¹²² Луначарский А. Критические этюды. – Л., 1925. – С. 209.

«Хоровое» начало в пьесе «Царь Голод» представлено Рабочими (с выделением первого, второго и третьего Рабочего), чернью, «чистой» публикой, безличными судьями. Вторая картина наиболее диалогизирована, но действующие лица в ней также лишены индивидуальных черт. В третьей картине – «Суд над голодными» – вновь преобладает «хоровое» начало. Идет разговор зрителей (с выделением не более одной-двух реплик). В него вступают профессор, миллионерша, аббат. Судьи, хотя и названы в ремарках и «лишь на некоторое время принимают вид размышляющих», в основном безмолвствуют, что недвусмысленно выражает авторскую позицию. Лагерь подсудимых голодных представлен Стариком, Голодным, Голодной, убившей своего ребенка, Рабочим, Хулиганом, Мальчиком и оборванной женщиной – его матерью. «Вопрос об отдельных индивидуальностях как-то исчерпан, отошел, – писал Л. Андреев Вересаеву. – Хочется все эти разношерстные индивидуальности связать с общим, человеческим». Среди действующих лиц пьесы «Царь Голод» большое место занимают образы аллегорические – Смерть, Время (Время-звонарь воплощает средневековое представление о времени, когда оно воспринималось прежде всего по звону колоколов). Андреев писал Станиславскому в августе 1907 г.: «Это отнюдь не какая-нибудь политическая злободневщина, которую я сам ненавижу. Голод я хочу подвергнуть исследованию со стороны философской и широко общественной и дать вневременное художественное обобщение его». Этот образ восходит, очевидно, к поэтическим строкам Некрасова: «В мире есть царь: этот царь беспощаден. Голод название ему», – и к поэтическому афоризму Шиллера: «Любовь и голод правят миром», но у Андреева он амбивалентен. Вначале Голод провоцирует обнищавших рабочих на организованные выступления против власть имущих. Блестяще выписана сцена суда над голодными, за которыми равнодушно, а то и озлобленно наблюдают сытые хозяева жизни. Многозначителен разговор дамы и ребенка, удивляющегося, что на голодного надели намордник. «Почему мы должны кормить их?!» – саркастический лейтмотив пьесы, значимость которого выходит далеко за хронологические рамки времени её создания, поэтому пьеса ставилась красноармейскими театрами в годы Гражданской войны. Но и желание представить Царя-Голода как удачного предводителя стихийного, перерастающего в революцию бунта оснований под собой не имеет. В конце пьесы Царь-Голод появляется на сцене в мантии, на которой что-то похожее на «куски человеческого мяса»; он явно не на стороне голодных. Недвусмысленны и его слова: «Чего добились, безумцы? Куда шли? На что надеялись? Чем думали бороться? У нас пушки, у нас ум, у нас сила. А что у вас, несчастная падаль?» Пьеса заканчивается под крики мертвецов: «Мы еще придем! Мы еще придем! Горе победителям! Мертвые встают». Но эти слова невозможно трактовать как оптимистически-революционный финал. Непроясненность пьесы имела своим истоком смятение художника, который писал ещё накануне революции, в июле 1904 года:

«Кто я? До каких неведомых и страшных границ дойдет моё отрицание? Вечное «нет» – сменится ли оно хоть каким-нибудь «да»? И правда ли, что «бунтом» жить нельзя? Не знаю. Не знаю... Очень трогает, очень волнует, очень радуется героическая, великолепная борьба за русскую свободу».

В годы поражения Первой русской революции актуализировалась именно первая часть этого признания, и вывод, что «бунтом жить нельзя», становится очевидным. Андреев все дальше уходит от позиций, которые занимал Горький на рубеже 1900–1910 гг. («Несвоевременные мысли» Горького были еще далеко впереди, для их появления требовалось непосредственное столкновение с победившей революцией). И если пьеса «К звездам» еще трактовалась критикой как революционная, то «Царь Голод» изображает, по замыслу Андреева, уже не революцию, а бунт. Воплотив тему бунта в пьесе «Царь Голод», разграничивая понятия бунт и революция, Андреев так и не написал одновременно задуманную пьесу о революции, что также служило поводом для упреков. Его, как и многих других русских писателей, обвиняли в «непонимании» марксистских истин, но он изначально чувствовал ущербность прямолинейного взгляда на развитие истории, которым грешили большевики. Это заметно и на всем протяжении его дальнейшего творческого пути (в том числе в «Рассказе о семи повешенных» (1908) и в романе «Сашка Жегулев» (1912), о которых пойдет речь дальше).

Экспериментальная драматургия Андреева не была принята в России, причем совершенно разными идейно-эстетическими группировками – от символистской критики до социал-демократической печати. Луначарский высоко оценил «Жизнь человека», считал ее шедевром и глубокой философской драмой (хотя, как мы видели выше, считал амбивалентным ее смысл и спорил с автором), но резко отрицательно оценил пьесу «Царь Голод»¹²³. Героев Андреева называли ходячими манекенами, такое определение повторялось и в советское время. Негативное отношение советского литературоведения к модернизму сказалось и в настороженном отношении к Андрееву, который хотя и запрещен не был, но и не изучался широко, его наследие вплоть до 1960-х гг. было опутано многочисленными оговорками и поучениями в адрес «не понимающего» писателя. Но за рубежом, где авангардные тенденции в искусстве появились гораздо раньше, пьесы Андреева имели успех. И не только достаточно реалистическая пьеса «К звездам», поставленная в Вене в 1906 г., но и пьесы условно символические. Разбором «Царя Голода» Леонида Андреева как самого молодого и способного русского драматурга завершалась книга М.И. Гольтман (США) «Социальное значение современной драмы» (1914), представляющая собой очерк развития европейской драмы от Ибсена и Стриндберга до Чехова, Горького и Андреева. Влияние Андреева просматривается в пьесе известного американского драматурга О'Нила «Косматая обезьяна» (1921), в произведениях итальянца Л. Пиранделло, и

¹²³ Обзор полемики дан в подробных комментариях Ю. Чирвы: Андреев Л.Н. Драматические произведения. В 2-х т. Т. 1. – Л., 1989. – С. 507, 508.

даже итальянская критика спустя десять лет после смерти Андреева называла современный театр театром Андреева и Пиранделло. Л. Андреев был непосредственным предшественником Б. Брехта¹²⁴. Андреев, великий драматург начала XX в., во многом предтеча западного экспрессионизма и других авангардистских течений. Как справедливо замечено, Андреев «слишком личное отдал своим последователям, чтобы на равных вести с ними соперничество в современном театре»¹²⁵.

С условно-символическим содержанием «Жизни человека» и «Царя Голода» резко контрастирует пьеса «Дни нашей жизни» (1908). Андреев не особенно ценил эту пьесу, объясняя ее появление желанием создать вещь «цензурную и ходовую», а поскольку писателя больше привлекало все «более острое и нецензурное», он, подробно разработав план произведения, приглашал в соавторы Серафимовича. Написав пьесу самостоятельно, он и в дальнейшем считал ее «пустячком». Между тем, правдиво раскрывая жизнь московской молодежи, студентов, курсисток, военных, «бульварной публики», он снискал зрительские симпатии. Эта пьеса о любви студента Глуховцева и очаровательной девушки Оль-Оль, которой, как оказалось, торгует ее собственная мать. Два мира – красота, очарование молодости, ее незащищенность и обыденность и пошлость жизни, где правят только деньги, – были раскрыты драматургом с присущим ему мастерством. Это объяснялось и живостью личных впечатлений автора, который в жизни наблюдал похожую ситуацию (родственница Л. Андреева свидетельствовала: «Девушка, по пьесе Оль-Оль, действительно существовала»), кроме того, писатель отдал дань воспоминаниям о своих студенческих годах, дружеских вечеринках и песнях (название пьесе как раз и дала песенная строка) и, создавая образ Глуховцева, придал ему некоторые собственные черты.

Вечная творческая неудовлетворенность большого художника заставляет продолжить дальнейшее реформирование своего театра. Вскоре Андреев начинает нащупывать путь к «новой драме», синонимом которой стало понятие панпсихологизма, что нашло отражение в его «Письмах о театре» (1912–1914). Надо различать новую драму – определение, которым Андреев обозначил свои философско-символические пьесы «Жизнь человека», «Царь Голод», и *новую драму* как термин, получивший распространение в 1910-е гг.¹²⁶ Во «Втором письме о театре» Андреев подчеркнул, что «наша жизнь с каждым днем становится все *психологичнее*... *Новый театр будет театром психологическим. Новая драма исключительным содержанием своим будет иметь: психе*».

¹²⁴ Григорьев А.Л. Леонид Андреев в мировом литературном процессе // Русская литература. – 1973. – № 2. – С. 201–204.

¹²⁵ Андреев Л.Н. Драматические произведения. В 2-х т. Т. 1. – Л., 1989. – С. 3.

¹²⁶ В учебнике «Зарубежная литература XX века» (М., 1996) термином «новая драма» обозначены все тенденции развития западноевропейской драматургии конца XIX–XX века – социальной, психологической, интеллектуальной «драмы идей». Но в «Письмах» Андреева это понятие связано только с панпсихологизмом.

Андреев считал, что современная жизнь «в ее наиболее драматических и трагических коллизиях все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний». Зарубежные критики подчеркивают интуицию Андреева, предвосхитившего открытие Джойса и Вирджинии Вульф, к тому же второе «Письмо о театре» вышло в тот же год, что и роман Пруста «В поисках утраченного времени». В основе концепции «новой драмы» Андреева лежит предпочтение неординарным личностям, пограничным ситуациям, в которых ломается психика нормального человека.

Написанная Андреевым пьеса «Екатерина Ивановна» (1912) может рассматриваться как творческое преломление концепции «новой драмы». Тотальная психологизация выявляется в ней с помощью мелодраматического сюжета, который сам Андреев еще недавно отрицал. Пьеса начинается с эффектной сцены выстрела мужа в якобы неверную жену, изменившую ему с Ментиковым. Но эту завязку можно назвать ложной: «падение» героини происходит гораздо позже и не без влияния сложившейся в семье ситуации. Даже ее муж, уважаемый член Государственной Думы Георгий Дмитриевич Стебелев с внутренней тревогой спрашивает у Коромыслова: «И как ты думаешь, Павел, – скажи по совести – неужели все это я наделал? А? (...) Неужели это я, именно я, своей рукой так исказил человека, образ человеческий?»

Пафос андреевской пьесы в раскрытии женской души. Подчеркивая, что «новая драма» исключительным содержанием своим будет иметь *психе*, Андреев устами Коромыслова говорит о трудности постижения женской психологии:

«Коромыслов. Ну, скажем, иду я, мужчина, в царствие небесное и так всем об этом говорю, и так все это и видят: вот человек, который идет в царствие небесное. А женщина? Черт ее знает, куда она идет! То ли она распутничает, то ли она молится своему распутству или там упрекает кого-то... вечная Магдалина, для которой распутство или начало, или конец, но без которого совсем нельзя, которое есть ее Голгофа, ее ужас и мечта, ее рай и ад».

Состояние Екатерины Ивановны объясняет ей тоже Коромыслов: «Боже мой, какая это темная сила, человек! Не знаю, чувствуешь ли ты это сама или нет, но от тебя исходит какой-то дьявольский соблазн!» Ему хочется писать с героини Вакханку, Мессалину, но он тотчас же отрекается от своих слов, чувствуя в героине «что-то мертвое, умершее», холодность разврата.

«Коромыслов. И этакая мерзость, и этакая гнусность! Ведь когда я сошелся, сходил с вами, я ведь думал, что вы живой человек и, как с живым, борьба и все такое – а оказался просто мародером, который грабит трупы! Ведь вы труп, вы мертвая, Екатерина Ивановна! Этакая мерзость!»

Коромыслов толкает героиню к суициду. Пораженная его словами, Екатерина Ивановна приходит к мысли: «Надо умереть, да? Да, да, надо умереть. Но как же я умру? – Я не могу, я не умею! Боже мой, что же мне делать,

к кому же мне пойти?» Двигаясь к манящему своей бездной окну со словами: «Я иду... Господи, я иду...», – героиня останавливается перед окном, смотрит – и, вскинув кверху руки, с неясным криком или плачем опускается на пол. Реплика Андреева и в новой драме достаточно пространна: «Лежит неподвижно, лицом к полу, как внезапно застигнутая пулей и смертью...» (действие III). Екатерина Ивановна пытается защитить себя как личность, но это в ней соединяется с нравственной растерянностью, с поисками внешней опоры в жизни. Она, как пояснял Андреев, «даже не упала сразу», так «легче было бы и подняться, а *потеряла* ритм, сошла с ноги, закружилась и кружится все быстрее». То, что Екатерина Ивановна подчинена, как говорил Андреев, одной ей слышимому ритму, не находит отклика у окружающих. Танцующая женщина, как называл героиню автор, «пришла танцевать в ту жизнь, в которой никто не танцует, зато все толкаются и действуют локтями» (из письма Андреева Немировичу-Данченко). Это отразилось и в авторских ремарках, сопровождающих описание вечеринки у Коромыслова:

«Екатерина Ивановна, поглядывая все так же вопросительно и кокетливо, выходит на середину и в нерешимости останавливается. Видно, что она не умеет танцевать. Забрасывает вверх, как для полета, тонкие голые руки и делает несколько слабых, неловких движений, мучительных своею неразрешенностью». Потом «как-то странно вскрикивает, кружится, беспомощно и дико взмахивая руками, и сразу останавливается в позе бесстыдного вызова. Губы ее слегка приподняты злой улыбкой, глаза смотрят презрительно и нагло. Неловкое молчание» (действие IV).

Здесь же получает объяснение уход из дома Стебелевых младшего брата Георгия – Алексея. Сбивчивые фразы героини, выражающие то любовь, то ненависть, заканчиваются откровенным признанием:

«Екатерина Ивановна. Ты боишься греха, что Георгий твой брат? Я хочу целовать тебя, дай мне твой рот! Ты мой пророк, ты моя совесть. (...) Поцелуй меня. Никто не увидит.

Алексей. Пусти.

Екатерина Ивановна. Никто не узнает. Хочешь сегодня ночью?

Алексей (почти громко). Прочь.

Отталкивает Екатерину Ивановну с такой силой, что она падает на диван. Лежит, не шевелясь, и снизу вверх со странной улыбкой смотрит на Алексея. Тот поднимает обе руки с таким видом, будто в них тяжелый камень, и он хочет обрушить его на женщину.

Ты!..

Екатерина Ивановна, не мигая, смотрит ему в лицо и улыбается все той же странной улыбкой».

В конце действия Екатерина Ивановна, несмотря на просьбы мужа и Ментикова ехать домой, несмотря на слезы сестры Лизы, уезжает «кутить» с неким Тепловским. «Ну, до свидания, миленький. Господь с тобою!» – строго и серьезно благословляет она мужа, помогавшего ей одеваться. Заключи-

тельные слова пьесы парадоксальным образом перекликаются с завязкой, где именно Ментиков был поводом для рокового выстрела:

«**Ментиков.** Уехала наша Екатерина Ивановна. (*Молчание, вздох*). Папиросочку хотите, Георгий Дмитриевич?

Георгий Дмитриевич несколько мгновений с неопределенным выражением смотрит на него и берет папиросу. Слышнее плач Лизы».

Действие пьесы разворачивается на фоне сатирического абриса омещавшейся интеллигенции. Художник Коромыслов в одном из писем Андреева охарактеризован как совершенно безнравственный человек, ибо «знает, что быть нравственным – значит тотчас же на первом же шагу вступить в трагическую коллизию с жизнью». Фигура же Аркадия Просперовича Ментикова с его гнусной, по определению Андреева, рожицей вырастает до впечатляющего гротеска. Суть его отношений с героиней Андреев в письме постановщику пьесы определил следующим образом: «Ей нужна *казнь*, и она ищет казни, она находит только отраву, каждый раз уходит все более грязной и опозоренной, теряющей всякую надежду». Сам Андреев в переговорах с Художественным театром настаивал на некоторых социально-критических аспектах изображения среды, в которой нравственно погибает Екатерина Ивановна. Но сближать пьесу с «Грозой» Островского (а такие попытки предпринимались) представляется неправомерным. Да, в Екатерине Ивановне есть неудовлетворенность ее окружением: «Все какие-то людишки, жабы», – но это *ее* свита (как известно, короля (королеву) играет свита). Героиня говорит о себе: «Я здесь царица, а они мои рабы, и все хотят одного, чтобы я...» О человеке, внимания которого она тщетно добивается, она скажет: «Если я захочу, я заставлю его ползать по земле, как собаку». В отличие от социально-психологической драмы Островского, новая драма Андреева претендует на изощренный психоанализ.

Немировичу-Данченко, ставящему пьесу во МХАТе, в образе Екатерины Ивановны была интересна «психологическая тайна, почти не поддающаяся анализу, но глубокая и правдивая... вечная трагедия женского естества». Критика также с пониманием отнеслась к образу героини, отмечая «черты Мадонны и блудницы в одном лице, лишенном при том яркой определенности отдельных очертаний».

В наши дни представлены на сцене не только пьеса «Дни нашей жизни», давно занявшая прочное место в репертуаре российских театров, но и «Екатерина Ивановна», и «Собачий вальс»¹²⁷.

«Рассказ о семи повешенных». Экзистенциальные мотивы

Как и многие другие русские писатели, прежде всего Л. Толстой с его статьей «Не могу молчать», Андреев откликнулся на кровавые расправы царизма с участниками вооруженных выступлений против монархии и произ-

¹²⁷ О сценической истории пьес Л. Андреева см.: Старосельская Н. Драматургия Леонида Андреева: модерн сто лет спустя // Вопросы литературы. – 2000. – № 6. – С. 125, 148.

вола царских сатрапов, и революционная проблематика в его творчестве органично переходила в вопрос о смысле человеческого бытия. В рассказе «Губернатор» (1906) герой, облеченный высокими полномочиями на убийство людей, испытывает муки совести¹²⁸, вспоминая казненных по его приказам рабочих (среди них и его тезки). Душевное равновесие губернатора было нарушено посещением сарая, в который свезли мертвые тела: с этого мгновения для него как будто остановилось время и наступило то, чему он не мог подобрать имени и объяснения. В сознании героя, глубоко потрясенного своей виновностью в гибели людей, реальное восприятие мира постоянно смешивается с возникающими перед ним, как в полусне, мучительными видениями, которые он уже не может стереть из памяти: «...Он продолжал видеть их ясно – эти фигурки из папье-маше, эти сломанные куклы – и в этом была страшная загадка, что-то похожее на чародейство, о котором рассказывают няньки». Если для остальных людей со времени события прошло четыре – пять – семь дней, то для него как будто и часа одного не прошло: «Он все там, в этих выстрелах, в этом взмахе белого платка, в этом ощущении бесповоротно совершающегося – бесповоротно совершившегося».

Осознание совершенного преступления мучает губернатора, в чем он вынужден признаться сыну; меняется и его внутреннее состояние, о чем подробно пишет автор: «...С губернатором произошла странная перемена, давшая новый образ на месте знакомого и привычного человека. Все тот же он был, но стал он правдив лицом и игрою его..., правдив стал в чувствах своих и их выражении». Критика отмечала, что в изображении психологии персонажей Андреев отталкивался от трактата В. Соловьева «Оправдание добра», а также от мотиваций Шопенгауэра в работе «Мир как воля и представление», ставшей для Андреева настольной книгой (русский перевод – 1880). В ней подчеркивалось, что жизнь изначально трагична и наполнена страданием, и выделялись такие мотивы поведения людей, как эгоизм, пекущийся только о собственном благе, злоба, ведущая к крайней жестокости, и раскаяние, связанное с переживанием результата своего поступка (как в образе губернатора).

Исследователи творчества Андреева обращали внимание на своеобразие его психологизма: «Казалось бы, речь идет о традиционной (то есть психологически достоверной) мотивировке образов. Но в своих произведениях писатель не столько мотивирует поведение своих героев, сколько тщательно регистрирует все изменения в этом поведении, постепенно подготавливая читателя или зрителя к развязке»¹²⁹. Н. Арсентьева, исследуя проблему нравственного самосознания личности в творчестве Андреева, специально выделяет авторский психологический комментарий душевного состояния героя:

¹²⁸ Сходный мотив был подробно разработан в реалистической повести ставропольца Ильи Сургучева «Губернатор» (1912), где герой перед смертью отдает приказ освободить заключенных из тюрьмы.

¹²⁹ Джулиани Р. Леонид Андреев – художник пансихологизма // Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М., 2000.

«Из некоего духовного центра внешние впечатления или образы, всплывающие в подсознании, наводят человека на мысль, содержащую нравственную самооценку. Далее возникает смутная догадка, предощущение высшей правды, и, наконец, усилием свободной воли человек отвергает или принимает открывшуюся ему «правду» нравственного чувства или голоса совести»¹³⁰. Осознав свою нравственную вину и памятуя о неотвратимости воздаяния за содеянное – «кровь за кровь», – губернатор внутренним взором видит картину, чуть ли не в деталях предвосхитившую его гибель, и сам идет навстречу возмездию, хотя и оно (дает понять писатель) повлечет за собой ответные репрессии. В советском литературоведении можно было встретить негативное отношение к психологизму автора рассказа. Считалось, что подробным исследованием смятенной души губернатора, казнящего себя «внутренним судом» и затем почти добровольно идущего под пули террористов, Л. Андреев привносил явно фальшивую ноту примирения, сострадания к организатору злодейского убийства трудового люда. Современная критика справедливо видит пафос рассказа в письме гимназистки губернатору («Вы тоже несчастный человек, достойный сожаления») и в заключительной фразе рассказа: «Гимназисточка плакала». Там, где писатель социал-демократической идеологии поставил бы точку, Андреев ставил вопрос о проблеме свободы и необходимости в условиях жесткого пресса внешних и внутренних сил и связывает его с личностью человека, выражая надежду, что замкнутый круг насилия может быть разорван¹³¹.

Стремление писателя слить воедино проблемы социальные и философские опять-таки роднит Андреева с Достоевским. Казнь как надругательство над душой человека (слова князя Мышкина) – это и внутренняя тема «Рассказа о семи повешенных». Андреев в письме к Горькому сообщал: «Пишу большой, листа три-четыре, «Рассказ о семи повешенных» – на тему о смертных казнях. Чувствую, что сейчас голоса настоящего нет, а хочется крикнуть: не вешай, сволочь!» В основу произведения положены реальные факты: расправа над членами боевой группы, готовившей покушение на министра юстиции Щегловитова.

Одновременно с пятью революционерами-террористами, старшему из которых было всего двадцать восемь лет, младшему – Мусе – девятнадцать, казнят и двух уголовников: батрака Янсона, типа явно патологического, убившего неожиданно для себя своего хозяина и изнасиловавшего его жену, и крестьянина из Орловской губернии Михаила Голубца – Мишку-Цыганка, бесшабашного разбойника-душегуба. Этот факт возмущал певцов революционной героики. Писателя также упрекали в том, что он оставил в тени все, что связывало его героев-террористов с революционной борьбой, но это

¹³⁰ Арсентьева Н.Н. Проблема нравственного самосознания личности в творчестве Леонида Андреева // Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М., 2000. – С. 179.

¹³¹ Подробнее о философской проблематике рассказа см.: Ясенский С.Ю. Проблематика свободной воли в новеллистике Брюсова и Андреева // Русская литература. – 1997. – № 1. – С. 76, 77.

опять-таки подчеркивает философичность прозы Андреева, для которого перед лицом смерти все люди равны. Человек не должен знать часа своей смерти. «И не смерть страшна, а знание ее; и было бы совсем невозможно жить, если бы человек мог вполне точно и определенно знать день и час, когда умрет», – писал Андреев в «Губернаторе». Та же мысль развивается и в «Рассказе о семи повешенных». И Янсон, видящий, как смерть вошла в камеру и ищет его, шаря руками, обреченно бежит по камере, и Цыганок, поставленный на чудовищно острую грань между жизнью и смертью, чувствует, что мозг его «распался на части, как комок сухой и выветрившейся глины». Насильственная смерть противоестественна, что ощущают и писатель, и его герои.

Писатель стремится раскрыть мотивы, приведшие его героев на эшафот. Если для Головина, Муси, Тани это было высокое стремление, порыв души к правде и справедливости, то для Вернера, интеллектуала, образованнейшего человека, это был итог его аналитических раздумий. «Тот враг, с которым он ежедневно боролся, не мог внушить ему уважения к себе; это была частая сеть глупости, предательства и лжи, грязных плевков, гнусных обманов». Эгоистичному Василию, по-видимому, «помогла» агрессивность характера, воспитанная протестом против беспрекословного подчинения жестокому и грубому главе семьи, не было в его юности ничего, что могло бы зародить мысль о самоценности жизни. Андреев исследует факты явной патологии, врожденной жестокости Янсона, который и лошадь молча бил кнутовищем, жестоко, с холодной настойчивостью, доходя до неистовства. Он с каким-то диким, изуверским равнодушием бросает в навоз письмо, полученное от родных, не испытывая желания его прочитать. Эта патология передана даже портретной характеристикой героя, сидящего на скамье подсудимых: он как будто не совсем понимал происходящее, тупо оглядывал незнакомую важную залу и ковырял в носу жестким, заскорузлым, негнувшимся пальцем. А в последнюю минуту его обуял животный страх, что выразилось в безумном повторении одних и тех же слов: «Меня не надо вешать». Ментальность Цыганка уже сама по себе включала некую разбойничью страсть, и на суде его поведение вызывает ассоциацию со свистом Соловья-разбойника.

Глубокий психологизм и воздейственность рассказа проявились в обширных портретных характеристиках, в поведении героев на суде, в подробных описаниях предсмертных переживаний каждого из террористов, последним дням которых посвящены специальные главы. Сергей Головин – офицер и сын отставного полковника, совсем еще молодой, белокурый, широкоплечий юноша, такой здоровый, что ни тюрьма, ни ожидание неминуемой смерти не могли стереть краски с его щек и выражение молодой счастливой наивности с его голубых глаз, – в минуты последнего свидания с родителями не теряет самообладания и человеческого достоинства. В противоположность ему Василий Каширин уже на суде состоял «из одного сплошного невыносимого ужаса смерти и такого же отчаянного желания сдержать этот ужас и не

показать его судьям». Даже «трудно было определить его возраст, как у трупа, который уже начал разлагаться». Такая духовная нестойкость вчерашнего террориста объясняется отсутствием у него духовной основы, нравственной убежденности в своей правоте. Василий, сын богатого торговца и деспотичного человека, не пожелавшего даже проститься перед казнью с сыном-бунтовщиком. Грубая мещанская среда, в которой вырос герой, воспитала в нем агрессивность; вспыхивает безобразная ссора героя с пришедшей в камеру матерью. «Да поймите же вы, меня вешать будут!» – кричит Каширин и слышит жуткий в своей душевной глухоте ответ: «А ты бы не бунтовал, тебя бы не вешали». Прощание Каширина с матерью превратилось в мучение для него и для нее. «Впереди стояла смерть, а тут выросло что-то маленькое, пустое, ненужное, и слова трещали, как пустая скорлупа орехов под ногою», – пишет автор. Сопоставлением образов Сергея Головина и Василия Каширина Андреев ставит поведение смертника в прямую зависимость от высоты его духовного развития, для которого мало просто бесстрашие, состояния аффекта. Автор говорит о Василии: «Пока он сам, своею волею шел на опасность и смерть, пока свою смерть, хотя бы и страшную по виду, он держал в собственных руках, ему было легко и весело даже...» Бездуховный же человек, зная свой смертный час, превращается в животное, ожидающее бойни. Поэтому террористы, кроме Каширина, встречают свой смертный час неизмеримо достойнее, чем уголовники. Вернер идет к эшафоту, поддерживая Янсона, а Муся – Цыганка, апофеозом революционной жертвенности стал образ Муси.

«Она была моложе Головина, но казалась старше в своей строгости, черноте своих прямых и гордых глаз. Только очень тонкая, нежная шея да такие же тонкие девичьи руки говорили о ее возрасте, да еще что-то неуловимое, что есть сама молодость и что звучало так ясно в ее голосе, чистом, гармоничном, настроенном безупречно, как дорогой инструмент, в каждом простом слове, восклицании, открывающем его музыкальное содержание».

И в эту последнюю ночь Муся переживает не за себя – за людей. Она чувствовала себя ужасно неловко, потому что там, на воле, люди тревожились за ее судьбу, тогда как ей удалось сделать так мало: наивность молодости особенно трагична. Таня Ковальчук, напротив, воплощает в себе материнское начало, стараясь и в этот жестокий миг облегчить участь своих товарищей. Она обнимает их «материнским заботливым оком». Ее милое, красивое лицо напоминает автору «тихий пруд на заре», оно отражает сострадание и тревоги близких. В последние минуты жизни она все свои душевные силы сосредоточила на самом слабом из террористов, «темном и неподвижном» Василии Каширине, готовая прийти к нему на помощь в любую минуту.

Фамилия Вернера не зря вызывает ассоциации с рефлектирующим лермонтовским героем. Андреевский Вернер – воплощение «огромной силы, непреборимой твердости, холодного и дерзкого мужества». Он пережил ужас сомнения в правомерности избранного пути через «лужи человеческой крови». Совершив по приказу организации убийство провокатора, он, «уви-

дев мертвое, лживое, но теперь спокойное и все же жалкое человеческое лицо, – вдруг перестал уважать себя и свое дело», вспоминая библейскую заповедь «не убий!» С той поры в его душе поселились отчаяние и тяжелая, почти смертельная, усталость. В камере он предается новому узнаванию жизни перед лицом смерти.

«С тем удивительным просветлением духа, которое в редкие минуты осеняет человека и поднимает его на высочайшие вершины созерцания, Вернер вдруг увидел и жизнь, и смерть и поразился великолепием невиданного зрелища (...) Исчезла мутная усталость, томившая Вернера два последние года, и отпала от сердца мертвая, холодная, тяжелая змея с закрытыми глазами и мертвенно сомкнутым ртом».

Поражает невольная фиксация обреченным человеком мельчайших подробностей, странно сочетающихся с ужасом переживаемого: на пути к эшафоту Вернер и Сергей замечают, что лампа в фонаре коптит. Ощувив влажность ветра, поняв, что рядом было море, Муся вспоминает строку «Мою любовь, широкую, как море, вместить не могут жизни берега!», которая тотчас же отозвалась в сердцах Головина и Вернера. Это пример того своеобразия андреевского психологизма, о котором сказано: «Главным для развития психологического сюжета становится не прямая, «привнесенная из вне» мотивация, а использование точных языковых и стилистических штрихов, формирующих психологическую канву как бы изнутри внешней фабулы»¹³².

Еще раз возвращаясь к бессмысленности смертной казни, Андреев нагнетает в финале натуралистические подробности, стремясь вызвать у читателя чувство ужаса и отвращения к самому акту повешения. Натурализм в смысле отталкивающих, вызывающих отвращение деталей включался Андреевым в иную художественную систему, нежели натуралистическая фактография, например, Арцыбашева. «Рассказ о семи повешенных» взывал к гуманизму, порождал желание упредить ужасный финал обустройством разумной, достойной человека жизни. Он был переведен на многие иностранные языки и неоднократно издавался в Германии, Англии, США, Италии, Испании и других странах.

«Сашка Жегулев»: «Чистые сердцем идут на заклятие»

Новое революционное брожение, начавшееся на рубеже первых десятилетий XX в., было тотчас же уловлено Леонидом Андреевым, чутким к общественным потрясениям. Так родился замысел нового романа, в котором герой выходит на путь общественного служения, но это также был путь террора.

Современники живо откликнулись на роман Андреева, хотя отклики в основном были противоречивыми. Антон Крайний (З. Гиппиус), В. Львов-Рогачевский отмечали литературщину отдельных описаний, но если первый вообще отказывал Андрееву в психологичности, то Львов-Рогачевский ценил

¹³²Джулиани Р. (Италия) Леонид Андреев – художник панпсихологизма // Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М., 2000. – С. 231.

глубину раскрытия индивидуальной психологии в его двойственной ипостаси («Иуда или Христос?»). Горький увидел в герое «изжеванного русской литературой агнца..., приносящего себя в жертву за «грехи мира»¹³³. И даже его запоздалое – в 1925 г. – признание, что роман «точно воспроизводит фигуру одного из тех русских мечтателей, которые веруют, что зло жизни возможно победить тою же силою зла»¹³⁴, специфику андreeвского романа не исчерпало (интересно, что в такой оценке ощутимы впечатления Горького – автора «Несвоевременных мыслей»).

Советская критика роман в основном замалчивала, и лишь в последние десятилетия, особенно в связи с актуализацией библейских ценностей, стали появляться специальные исследования – М. Ермаковой, Е. Каманиной, Е. Михеичевой и др. Литературоведов привлекает особая амбивалентность мифопоэтических мотивов в романе, выражающих катастрофичность и противоречивость исторического времени, зыбкость границ, отделяющих сакральное от преступного, как в образе героя, так и в сознании народа и в общественных идеалах современности. В основе сюжета лежит реальный факт: в 1906–1909 гг. группой экспроприаторов в Черниговской губернии руководил Александр Савицкий. Он был широко известен, благодаря отклику на его действия «политического лубка» А. Прохоровича «Тайны черниговских лесов или настоящие похождения разбойника-грабителя Савицкого» (всего двенадцать выпусков). Автор использовал канву популярных в широких массах приключений разбойников, и Андреев несомненно знал эти лубки, опираясь на них в художественном жизнеописании «разбойника» Сашки Жегулева.

Тема романа изначально сформулирована самим автором: «Жаждет любовь утоления, ищут слезы ответных слез. И когда тоскует душа великого народа, – мятется тогда вся жизнь, трепещет всякий душой, а чистые сердцем идут на заклание». Отсюда антитеза двучастной композиции произведения, герой которого в корне меняет свою жизнь, превращаясь из «Саши Погодина» в «Сашку Жегулева» (названия частей романа).

В первой части романа Саша Погодин – генеральский сын, юноша, страдающий от несовершенства мира. В его переживаниях, как сразу подчеркнул писатель, была роковая предопределенность: в глазах Саши младенца мать уже ощущала ужас смерти; «чувство тяжелой усталости, неведомых тревог лежало бременем уже на первых отроческих днях его», когда хотелось ему взять все за хвост и стряхнуть к черту – и это не надуманное страдание, а строй мыслей и чувств, выстраданных с детства. Его отец-генерал был жесток с матерью, убил студента за непочтительное высказывание о важной особе. Когда Саша узнает о новом губернаторе Телепневе, успевшем уже повесить трех человек, в его сознании сразу же возникает мысль об умершем отце: «...Ведь наш генерал-то был бы теперь, пожалуй, губернатором и тоже

¹³³ Литературное наследство. Т. 72. – М., 1965. – С. 327, 328.

¹³⁴ Там же. – С. 404.

бы вешал...». За вину отцов должны заплатить чистые и невинные, и эта мысль ассоциируется с многочисленными библейскими аллюзиями (иконописный облик матери, эсхатологические сны сына, пророчашие ему его мессианство). Сашу, как уже в начале романа пишет Андреев, избрала жизнь «на утоление страстей и мук своих, открыла ему сердце для вечных зовов, которые не слышат другие, и жертвенной кровью его до краев наполнила золотую чашу». И далее: «...Ибо суждено ему было...поднять на свои молодые плечи все человеческое, глубиною страдания осветить жестокую тьму». Эта пока что декларативно выраженная авторская рефлексия во введении к роману. Позиция автора-повествователя подтверждается развитием сюжета, в котором отражено авторское понимание революционной ситуации в России, ставшей на путь террора¹³⁵. Вначале Саша на заседании подпольного партийного комитета предлагает свою кандидатуру для убийства губернатора Теплепова (газеты сообщили уже о шестнадцати казненных с его санкции). Но теоретик и романтик террора, как его называет критика, Василий Васильевич Колесников для предводительства отряда взбунтовавшихся крестьян выбирает Сашу («... Я тебя, как ягненок...среди целого стада выбрал»). Суть философии Колесникова проста: именно невинные и должны страдать, тогда небо содрогнется и солнце померкнет. Эти слова относятся не только к жертвам новоявленного Мессии (Сашка не раз вспоминает убитого им восемнадцатилетнего телеграфиста, случайно оказавшегося на пути «лесных братьев»), но и к нему самому: «А сам-то ты, мальчик, не невинен? – убеждает его Колесников. – И разве я-то тебе говорю: не мучься? Нет, мучься, сколько есть у тебя муки, всю отдай...Этим ты землю потрясешь, Саша, совесть в людях разбудишь, а совесть... – она только и держит народ». (О близости Андреева к Достоевскому в решении этой проблемы и в то же время о различиях неоднократно писала М.Я. Ермакова.)

В этих суждениях Колесникова было не столько от философии терроризма, сколько от философской концепции самого автора, испытавшего влияние Шопенгауэра и Ницше. Смерть человека – это жертва и подвиг во имя совершенствования человеческого рода. Современный человек должен стремиться к уничтожению себя во имя рождения сверхчеловека, человек – мост на пути к идеалу, таковы в самых общих чертах причины, побудившие писателя отправить своего героя именно по этому пути.

Итак, Саша Погодин, покинув дом и нежно любимую невесту Женю Эгмонт, оставив мысль об университете, весь отдался глубоко потаенной мечте и ощущению своего мессианства. Сбылись давние желания Сашки сродниться с родной землей, ибо уже в детские годы он был охвачен трепетным желанием разгадать тайну дороги «с ее чудесным очарованием и маня-

¹³⁵ Если литературоведа интересует философско-эстетическая концепция террора, то социолог находит в романе живые подробности тактики терроризма и особенно социальной психологии толпы. См.: Бражников С.Н. Тема террора в романе Л. Андреева «Сашка Жегулев» // Проблемы литературных жанров. – Томск, 1999. – С. 98, 100. Это и сто лет спустя актуализирует роман Андреева, вызывая ассоциации с событиями сегодняшней действительности.

щей далью. «... Лес, весь народ, Россия», – так определил писатель диапазон содержания романа. В своей новой роли Сашка был подвижим высоким чувством любви к России, к ее народу. Он был по-настоящему счастлив, приобщаясь к русской песне (его любимый мотив «Я, рябинушка, покраснелась») и русской пляске, к родной природе – пыльным, пробитым в ползучей траве колеям, ночному гулу мощных деревьев, в которых он чувствовал Россию. Понятна его жертвенность во имя такой любви. Он становится Сашкой Жегулевым: вновь обретенная фамилия ассоциируется с огнем (*жег-жечь*), а огонь, как записал Андреев в одном из набросков, – «способ все разрушить».

Свойственная Андрееву амбивалентность авторской позиции, о чем мы говорили уже не раз, в полной мере проявилась и в этом романе. Поэтизируя героя, принесшего себя в жертву на алтарь России, писатель не скрывает его сомнений, ощущения того, что «не понимается чистое и несправедливо подозревается благородное». Если вначале он искренне верит: мы не в разбойники идем, то в дальнейшем он, мечтавший «утомиться трудом народа», убедился, что, сжигая барские имения, он подвергает опасности и крестьянские села, а убитый Сашкой телеграфистик с русыми кудряшками вечно падает к его ногам. Отрекаясь от отца-убийцы, искупая его вину, Сашка, «оказывается», унаследовал не только кротость и чистоту матери, но и властность и жестокость отца. В «своем нечистом логове» он «думает кровавые мысли» о непонятности страшной судьбы своей. «Была ли добровольной жертва, или как агнец, обреченный чужой волей, приведен он на заклание» – вот что теперь мучает Сашку, осознающего, что зов избранности превратился в проклятие. Никто из руководства отряда – ни Сашка, ни Колесников, ни матросик Андрей Иванович – уже не владеет ситуацией. Герой переживает экзистенциальную трагедию одиночества: Колесников смертельно ранен, Сашку кто-то выдал (провокачество – родовая черта терроризма). Но и в одиночестве герой готов идти до конца: «И уже не хочу я быть Сашей, и уж не прошу я милостыни ни у кого: буду идти, как иду, хотя бы на миллионы и миллиарды веков протянулся мой путь...» Конкретно-историческая ситуация террора поднимается автором до уровня бытийственного. Лейтмотив ужаса, выраженный нагнетением лексем ужас, ужасный, жуткий, темный, тьма, победил чистоту героя, у которого становится полумертвой голова и жуткие глаза обреченного. «Нужна ли была его жертва?.. Кому во благо отдал он свою чистоту?» – вопросы, мучающие не только его. Кровь, насилие, грабежи ложатся тяжким грузом на его совесть, лишают не только жизни, но и доброго имени. Сашка погиб в перестрелке с солдатами, окружившими его землянку, и уже мертвый он был распят (символ государственного террора) на дереве при сочувствии предавшей его толпы.

«Печальный и нежный, любимый всеми за красоту лица и строгость помыслов, был испит он до дна души своей устами жаждущими и умер рано, одинокой и страшной смертью умер он. И был он похоронен вместе со злодеями и убийцами, участь которых добровольно разделил: и нет имени доброго и нет креста на его безвестной могиле».

В традиции русской классики Андреев творит поэтический реквием, обращаясь к силам природы: «А лес бестрепетен и величав, и вся в бесчисленных и скромных огоньках стоит береза, матерински-темная внизу, свечисто-белая к верхам своим, в сплетении кружевных ветвей и веточек. Не поскупилась смерть на убранство для Сашки Жегулева». Распятие без воскрешения подчеркивает агонию человеческой личности и переживается повествователем не в категориях другого, а как собственный крик отчаяния.

Сверхзадача писателя – в раскрытии коллективной психологии бунтующего народа. Автора интересует, как «тысячи разнонаправленных индивидуальных волей» получают вдруг «одну душу», «одну волю», «один разум», и это влечет за собой разработку оригинальных художественных приемов. Л. Иезуитова, рассмотрев принципы и приемы создания словесного портрета в романе, подчеркнула, что он имеет одним из своих истоков икону барокко и занимает оригинальное место в ряду портретных форм реализма и модернизма (особенно экспрессионизма). Написанный крупным планом портрет Погодина-Жегулева в сочетании с множеством парных по отношению к нему портретных характеристик создает в совокупности «собирательный портрет» России эпохи поражения революции и помогает понять художественную модель мира у Андреева¹³⁶. Действительно, мастерство портретной детали в романе поразительно. Например, у Сашки глаза «большие, темные, иконописные – точно обведенные перегоревшим, но горячим, коричнево-черным пеплом»; у Васьки Соловьева – пронзительные, то слишком ласковые и почти-тельные, то недоверчивые.

Вторым, характерным для Андреева (и идущим от Достоевского) приемом, о котором также много сказано в критике, стал прием двойничества. Сашка обретает двойника – Ваську Соловьева – красивого, как и главный герой, внешне и страшного своими кровавыми деяниями, полным отсутствием какой бы то ни было нравственной опоры. Он «порою волновал своей красивой щеголеватостью, но не было в глазах его ясности и дна; то выпрет душа чуть не к самому носу, и кажется он тогда простым, добрым и наивно-печальным, то уйдет душа в потемки, и на месте ее в черных глазах бездонный и жуткий провал». Когда Сашка пытается усюсюнить Василия, тот резонно отвечает, срывая маску порядочности и с бунтовщика-идеолога:

«Ты, барин, генеральский сын, а и то у тебя совести нет, а откуда ж у меня?.. Все сволочь, Сашка, и ты, и я. За что вчера ты Поликарпа убил?.. Эх, Сашенька, генеральский ты сынок, был ты белоручкой, а стал ты резником, мясник, как есть, а все хитришь.., сволочь!»

Как бы в подчеркивание двойничества Васька организует новый отряд и берет имя Сашки, подтверждая его нарицательность, об этом же говорят слова изнасилованной разбойниками горничной Глаши из экономии Уваровых: «И стало перед глазами лицо вчерашней Глаши и ее полное отвращения,

¹³⁶ Иезуитова Л.А. Искусство портрета в романе Л. Андреева «Сашка Жегулев» [изложение доклада] // Русская литература. – 1987. – № 2. – С. 239.

стонущее: га-а-ды! Сашки Жегулевы!» Герой, по мысли Андреева, несет ответственность за деяния всех, кого возглавил.

Современная критика рассматривает «Сашку Жегулева» как роман не только панпсихологический, но и как неомифологический. То, что реальный факт (разбой А. Савицкого) воспринят сквозь призму библейских реминисценций и прежде всего мифопоэтического сюжета о мессии, очевидно. Сюжету мессии, принесшего себя в жертву человечеству, в произведении придается структурно-функциональная значимость, но у Андреева, в отличие от символистов с их мифотворчеством, нет выхода к трансцендентному, которое у него, как и все, подвергается сомнению. Это роман-антимиф о приходе *ложного Спасителя*¹³⁷. Однако ощущение катастрофичности бытия, эсхатологичность – черты мироощущения писателя XX века – Андрееву присущи в полной мере и именно в его творчестве выступают особенно ярко. Литературоведы справедливо отмечают зыбкость границ, отделяющих сакральное от преступного как в образе героя, так и в сознании народа, обобщенных идеалах эпохи.

«Дневник Сатаны»

Углубление андреевского пессимизма, его концепции человека как игрушки в руках всемирного зла прослеживаются в последнем крупном произведении – романе «Дневник Сатаны» (1919), который первоначально назывался «Вочеловечившийся дьявол». Ницшеанская амбивалентность добра и зла звучит в признаниях героя: «Честное слово, я еще не знаю, что это значит: большое зло? Может быть, это значит «большое добро»? (...) Кто приносит больше пользы человеку? Тот, кто ненавидит его, или тот, кто любит?». Действие романа протекает с 18 января по 25 мая 1914 г. в Риме (где именно в этот период был сам писатель). Обо всем происходящем читатель узнает из дневника – потока сознания американского миллиардера-филантропа Генри Вандергуда (в его внешней биографии отразилась судьба реального лица – Альберта Вандербилда). Настоящего Вандергуда убил Сатана, завладел его телом, став реальным действующим лицом. Этот образ предвосхитил булгаковского Воланда. Запись, сделанная героем 18 января 1914 г., начинается словами: «Сегодня десять дней, как я вочеловечился и веду земную жизнь». После железнодорожной катастрофы, чудом избежавший смерти, Сатана-Вандергуд находит приют у ученого-отшельника Фомы Магнуса – ситуация, напоминающая классическую пару Фауста и Мефистофеля.

Но «соль» андреевского сюжета в том, что не Сатана, а Магнус являет собой подлинное воплощение зла. Он выдает свою любовницу Марию – порочную гетеру – за свою дочь, искушая Вандергуда предложением руки красавицы. За это влюбленный в прекрасную незнакомку герой готов отказаться от своей дьявольской сущности и окончательно вочеловечиться. Однако про-

¹³⁷ Каманина Е.В. Роман Леонида Андреева «Сашка Жегулев». (Проблема неомифологизма.) // Филологические науки. – 2000. – № 4. – С. 23.

исходит это не внезапно: вначале Вандергуд цинично глумится над возможностью такой любви, но затем подлинная страсть берет верх над сатанинским скепсисом. «Пришедший на землю, чтобы лгать и играть», герой видит «в самой черной глубине человечности... новые неожиданные огни». Это делает его подлинным поэтом, о чем свидетельствует появление в дневнике стихотворений в прозе. Теперь в герое проявляется скорее демоническое, чем сатанинское, дьявольское начало. (Демон – обозначение более неопределенной, неоформленной божественной силы, в ряде трактовок – падший ангел, и в медитациях Вандергуда слышны отзвуки андреевских впечатлений от врубелевских полотен). «В страшном финале беспомощный, близкий к умопомешательству Сатана отдан на суд людей, которых он когда-либо встречал на земле, и которые язвительно смеются над ним. В момент, когда Сатана-Вандергуд проявляет свою дьявольскую природу, никто ему не верит и смех звучит с необычайной злобой. Людей охватывает не страх, а равнодушие и даже снисходительность. «Если ты Сатана, то ты и здесь опоздал. Понимаешь? Ты зачем пришел сюда?» – парафразирует Магнус Великого инквизитора Достоевского в беседе с Христом. Люди уже давно превзошли Сатану в подлости»¹³⁸.

Столь же бескомпромиссна в романе характеристика Марии-Мадонны:

«...При ее действительно неземной красоте, чистоте и прелести, она с ног до головы продажная, развратная и совершенно бесстыжая тварь (...) Она даже не глупа. Просто у нее нет того, что зовется душою, совсем нет».

Но Вандергуд не смиряется с этим, а поднимает бунт против Магнуса. В результате мастерского превращения традиционного сюжета в «перевертыш», мифа – в антимиф носителем зла становится не Сатана, а человек в образе Магнуса. Сверхчеловек (даже фамилия его – Великий, в отличие от Вандергуда, где сопрягаются прекрасное и хорошее) не опоэтизирован, а развенчан, позволяя внести существенные коррективы в тему «Андреев и Ницше». Частые цитаты из Священного Писания подчеркивают мысль о приходе нового мессии, искупителя. Но человек, по Андрееву, совмещает в себе и Бога, и Дьявола. В структуре произведения, не отменяя друг друга, сосуществуют на равных миф и антимиф. «Многоуровневость повествования придает субъективной картине мира статус единственно реальной и выводит произведение на «метаисторический, «бытийственный» уровень, на котором снимаются противоречия между мифом и историей, жизнью и смертью, хаосом и космосом, богом и дьяволом»¹³⁹.

Историзм и мифологизм «Дневника Сатаны» не противоречат, а, наоборот, подкрепляют друг друга. «В итоге возникает максимально уплот-

¹³⁸ Гольдт Р. Роковой жребий нашего столетия // Литература. – 1998. – № 16. – С. 11.

¹³⁹ Еременко М.В. Миф и антимиф в структуре романа Л. Андреева «Дневник Сатаны» // Русский роман XX века. Духовный мир и поэтика жанра. – Саратов, 2001. – С. 64–65.

ненная синтетическая художественная реальность, многомерная и многомирная»¹⁴⁰.

Мифопоэтика не исчерпывает своеобразие романа, его второе слагаемое – поэтика игровая. Интересен образ секретаря Вандергуда Топпи – тоже вочеловечившегося черта, выполняющего при герое роль шута, трикстера, который часто попадает в забавные истории. Носят маски и главные герои. Магнус – маску ненависти, замаскированной равнодушием. Сатана под маской филантропа и благодетеля человечества скрывает равнодушие, смешанное с презрением. Опираясь на эти примеры, критика делает вывод, что «игра» в романе организует повествование, обеспечивает его композиционную целостность, связывает воедино и концептуализирует разобщенные факты и ассоциации»¹⁴¹. Нельзя не согласиться с И. Московкиной, писавшей: «Можно говорить об итоговости этого романа-мифа не только для Андреева, но и в значительной степени по отношению к неомифологическому контексту серебряного века»¹⁴².

Экспрессионизм Л. Андреева

Рассматривая творческий путь Леонида Андреева, мы не могли не убедиться в многоцветности его писательской палитры. Как заметил один из современников писателя, было очень много Андреевых, и каждый был настоящим. О том же говорят литературоведы в наши дни. Андреев, по выражению В.А. Келдыша, «пестрый» художник, у которого антиномичность не прием, а качество мироощущения, и мимо этого не проходит большинство литературоведов. Очевидно, нельзя абсолютизировать ни одно из слагаемых его творческого видения, будь то близкая реализму психологичность или ориентация на экспрессионизм. Тем не менее очевидна соотнесенность с экспрессионизмом *всего* творчества Андреева¹⁴³ (а не только пьес типа «Жизнь Человека» и «Царь Голод»).

Сам Андреев определял свой творческий метод как промежуточный между реализмом-натурализмом (к себе он применял термин неореализм) и символизмом: «Раздробленность, конкретность натуралистического письма, робость и связанность приемов символизма не дают ни тому, ни другому возможности охватить столь широкие и общие темы, как жизнь отдельного человека или явление голода, войны, революции», – писал он Немировичу-Данченко в конце октября 1906 г. О синтезе этих двух начал говорят и современные исследователи: «Он символист, он мыслит сущностями, но он

¹⁴⁰ Боева Г.Н. Синтетизм в творчестве Л. Андреева. Роман «Дневник Сатаны» // Филологические записки. Вып. 8. – Воронеж, 1997. – С. 46.

¹⁴¹ Там же. – С. 43.

¹⁴² Московкина И.И. «Дневник Сатаны» Л. Андреева и мифотворчество XX века // Филологические записки. Вып. 8. – Воронеж, 1997. – С. 30.

¹⁴³ Вилявина И.Ю. Художественное своеобразие прозы Л. Андреева. Зарождение и развитие русского экспрессионизма. – М., 1999.

также мастер натуралистической детали»¹⁴⁴. Вместе с тем символизм Андреева был иным, чем теоретические принципы известного течения. Пытаясь синтезировать разные направления, порвав в середине 1900-х гг. со «Знанием», с его реалистической платформой. Андреев теперь ищет в *реальном* ирреальное, в конкретном – символ, но постоянно подчеркивая свое отличие от символизма. Действительно, Андреев отличался от символистов изощренным интеллектуализмом: «Манера Андреева из мысли выросла»¹⁴⁵, – писал Иннокентий Анненский, а сам Андреев восхищался Метерлинком: «Хитрец Метерлинк мысли свои одел в штаны, а сомнения заставил бегать по сцене»¹⁴⁶. Писатель подчеркивал, что «мысль, человеческая мысль в ее страданиях, радости и борьбе – вот кто истинный герой современной жизни, а стало быть, вот кому и первенство в драме» («Первое письмо о театре»). Он уделял большое внимание персонификации отвлеченных понятий, а важнейшие темы современности выражались им в подчеркнуто заостренных и деформированных обобщенно-символических, и в то же время рационалистических, образах. Это отличает их от образов символистов, которые видели у Андреева «ходульно-плакатную символику» (А. Белый). Очевидно, ни один из терминов – ни реализм, ни символизм – при изучении творчества Андреева не «работает».

Своеобразие художественного метода писателя позволяет сблизить его с экспрессионизмом, возникшим в Германии в середине 1900-х гг. (термин появился только в 1911 г.), то есть в период, когда там жил Андреев, хотя тяготение именно к такому типу творчества обнаружилось у него еще раньше. В теоретическом плане проблема «Андреев и экспрессионизм» была поставлена в конце 1920-х гг. в книге И. Иоффе «Культура и стиль» (Л., 1927), где рассматривался экспрессионистский характер прозы Андреева; спустя год драматургию в том же плане рассмотрел К. Дрягин. После нескольких десятилетий забвения к этой концепции в конце 1960-х гг. вернулась Ю. Бабичева¹⁴⁷. Специалисты, изучающие зарубежный экспрессионизм в полном объеме, считают, что более заметно сходство Андреева с русским футуризмом¹⁴⁸ (Андреева высоко ценил Маяковский). Однако, как уже подчеркивалось выше, между футуризмом и экспрессионизмом нет принципиально резкой грани. Кроме того, к творчеству Андреева приложимы многие общеизвестные характеристики экспрессионизма: не просто трагизм, а *катастрофичность* мироощущения, эстетика *боли*, *истовая серьезность* творческих намерений, отличающаяся от подчас формального трюкачества футуризма, стремление к поиску *идеальных сущностей* (в духе Бергсона и Гус-

¹⁴⁴ Соколинский Е.К. О гротеске у Л.Н. Андреева (на материале произведений малых форм) // Русская литература. – 1998. – № 2. – С. 76.

¹⁴⁵ Анненский И. Книга отражений. – М., 1979. – С. 326.

¹⁴⁶ Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М., 2000. – С. 236.

¹⁴⁷ Бабичева Ю.В. Драматургия Л.Н. Андреева эпохи первой русской революции. – Вологда, 1971; Ее же. Эволюция жанров в русской драме XIX – начала XX века. – Вологда, 1982.

¹⁴⁸ Зарубежная литература XX века: Учебник / Под ред. Л.Г. Андреева. – М., 1996. – С. 89.

серля), воплощение их в обобщенно-абстрактных, «оголенных» сущностях. Уже современникам было ясно, что Андреева всегда занимали извечные вопросы, метафизически-трансцендентные темы, другие темы его не волновали. «Онтологическая доминанта творчества Л. Андреева – соотнесенность человеческой жизни с высшим планом бытия... Писатель ставит человека, с одной стороны, в зависимость от безумно слепой силы, находящейся вне его, а с другой стороны, от таинственных сил, корнящихся в бездне человеческой души»¹⁴⁹.

Для Андреева-экспрессиониста характерно стремление выйти за рамки эмпирического опыта в область иррационального и трансцендентного; присутствие в мире потусторонней, враждебной человеку злой силы было для него **реальным**. Если символисты различали мистику божественного и демонического, то Андреева больше интересовала последняя. Это рок, фатум, Дьявол, Антихрист, которые обозначали и давление исторической необходимости на человека, и самое восприятие ее психикой человека, ощущающего неотвратимость рока. Подобные образы могли быть персонифицированы (Некто в сером в драме «Жизнь человека», Вандергуд в романе «Дневник Сатаны»), но чаще зло раскрывается как составная внутреннего мира самого человека. Герой рассказа «В тумане» чувствует, что «...какая-то страшная сила берет его в свои железные руки и, ослепленного, изменившегося, непохожего на самого себя, бросает в грязные объятия грязных женщин». Герой «Рассказа о Сергее Петровиче» чувствовал себя «слабым, робким и управляемым чьею-то чужой волей, как паровоз, которого только катастрофа может свести с рельсов»: порой ему кажется, что это не он думает, а «чья-то гигантская рука быстро проволочивает перед ним самую жизнь и смерть в их непередаваемых красках». Это сочетается с объективной авторской аналитичностью, тщательно регистрирующей разнообразные формы воздействия на человека враждебных сил¹⁵⁰. Мировое зло расправляется с андреевскими героями, толкая их во власть непомерной гордыни («Рассказ о Сергее Петровиче»), низменных инстинктов («Бездна», «Жизнь Василия Фивейского»), заставляя нарушать нравственную заповедь *не убий* («Губернатор»). Ярко выраженную экспрессионистскую (то есть откровенно условную и жестко концептуализированную) образность находят и в изображении Иуды («Иуда Искариот»), в котором узнаваем архетип Хаоса (в противоположность архетипу космоса в образе Христа). Описание головы и лица Иуды, как бы разделенных на несколько несогласных, спорящих друг с другом частей, о чем уже шла речь выше, – экспрессионистично¹⁵¹.

¹⁴⁹ Арсентьева Н.Н. Проблема нравственного самосознания личности в творчестве Леонида Андреева // Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М., 2000. – С. 175, 178.

¹⁵⁰ Ясенский С.Ю. Проблематика свободы воли в новеллистике Брюсова и Андреева // Русская литература. – 1997. – № 1. – С. 173.

¹⁵¹ Спивак Р. Жанровая система Г.Н. Пospelова и философский метажанр // Живое слово. К столетию со дня рождения Г.Н. Пospelова. – М., 1999. – С. 231.

В обобщенном образе человека в пьесе «Жизнь Человека» Андреев-экспрессионист ставил вопрос о судьбе отдельной личности, о ее отчуждении в эпоху механизации и стандартизации жизни, но, в отличие от символизма, отдельная личность здесь представляла как частица общего, «массы». Шопенгауэровское учение о мировой воле как первооснове бытия актуализировало идею рока, фатума, столь популярных в экспрессионистски ориентированных произведениях, а идущая от барокко перенасыщенность формы непосредственно опредмечивалась в ущерб тому, что традиционно считалось объектом художественного изображения: «Экспрессионизм отвергает всякий контроль объекта»¹⁵². Для Андреева характерны напряженная субъективность с ее иррационализмом, берущим, однако, начало в рациональном схематизме, непомерный экстаз; он создает предельно обобщенный образ человека, которого можно даже не называть по имени, имея в виду родовую или социальную его сущность.

Украшая (по определению М. Волошина) своих героев-манекенов, разыгрывающих драму души писателя, Андреев наделял их лишь отдельными качествами реальности¹⁵³. Как отмечала критика, в поэтике Андреева категория события, ситуации более значима, чем категория характера. Поиски новых средств изображения человека в новых исторических обстоятельствах повлекли за собой острое экспериментирование, интерес к чрезвычайным положениям, испытывающим человеческую природу. Суть жизненных явлений в экспрессионистской прозе и драматургии выражалась через отказ от конкретно-исторического изображения действительности, бытового жизненного подобию, предполагая гиперболизацию и предельную эмоциональную насыщенность условных образов («Красный смех», «Жизнь человека», «Царь Голод»). «Новая драма», несмотря на, казалось бы, поворот писателя к реалистическому творчеству, также осталась в рамках экспрессионистических исканий автора: все *чересчур* в отличие от чеховского *чуть-чуть*, как говорил критик начала века В. Львов-Рогачевский.

Художественное время у Андреева чаще всего внеисторично, условно, абстрактно и циклично. Сложные субъективные ассоциации ведут к хроно-топической парадоксальности; пространственно-временные координаты нередко смещаются, и автор, как бы стоящий над временем, дает его срез, видя сиюминутное в вечном. В основе жанровой структуры большинства произведений Андреева лежит гротеск с присущими ему контрастами, гиперболами, парадоксами, иронией, что показано в исследованиях И. Московкиной, Е. Соколинского и др. Система гротеска – это не только гипербола и фантастика с характерным для нее странным, чудовищным алогичным – это и открытая система оппозиций жизнь/смерть, вечное/сиюминутное, странное/обыденное, смешное/ужасное, фантастическое/жизнеподобное. Творчество Андреева

¹⁵² Экспрессионизм. – Пб.; М., 1923. – С. 24.

¹⁵³ Волошин М. Леонид Андреев и Федор Сологуб // Волошин М. Лики творчества. – Л., 1986. – С. 444.

позволяет выявить и психологические аспекты гротеска¹⁵⁴. Уже в «Стене» изображение того, как все уроды и несчастные «облепили труп повешенного и грызли его ноги, и аппетитно чавкали, и трескали разгрызаемыми костями», есть не что иное, как словесная передача кошмарного сна в духе офортов Гойи.

Вершиной экспрессионизма в прозе Андреева считается «Красный смех», особенности поэтики которого мы отмечали выше, как и ее цель – показать не войну, а ее «настроение». Содержание рассказа как типично экспрессионистского не поддается интерпретации, а требует непосредственного восприятия. Но и в «Жизни Василия Фивейского», где «формы жизни» более устойчивы и приближены к реальности, критика отмечает «экспрессионистскую истерику духа перед лицом некой грозной и безжалостной космической силы»¹⁵⁵:

«Замерзшие окна, запущенные инеем, светлели под огнем и искрились, были непроницаемы, как стены, и отделяли людей от серой ночи. Безграничным кольцом она облежала дом, давила на него сверху, искала отверстия, куда бы пропустить свой серый коготь, и не находила. Она бесновалась у дверей, мертвыми руками ощупывала стены, дышала холодом, с гневом поднимала мириады сухих, злобных снежинок и бросала их с размаху в стекла, – а потом, бесноватая, отбегала в поле, кувыркалась, пела и плашмя бросалась на смех, крестообразно обнимая закоченевшую землю. Потом поднималась, садилась на корточки и долго и тихо смотрела на освещенные окна, поскрипывая зубами. И снова с визгом бросалась на дом, выла в трубе голодным воем ненасытимой злобы и тоски и обманывала: у нее не было детей, она сожрала их и схоронила в поле, в поле...

– Метель, – говорил о. Василий, прислушиваясь и снова опуская глаза на книгу».

Потрясенное состояние духа автора и героя деформирует окружающий их предметный мир. Такая деформация наступает в результате надления его внутренним состоянием субъекта. «Экспрессионизм можно определить как пересоздание действительности переживанием художника»¹⁵⁶, которое и становится *единственным* содержанием экспрессионистского произведения. По мнению В. Заманской, настало время пересмотреть определение экспрессионизма применительно к методу Андреева, который она определяет как «психологический экзистенциализм»¹⁵⁷. Думается, однако, что оба эти понятия не противоречат, а взаимно дополняют друг друга. Экзистенциальное видение мира воплощено Андреевым в экспрессионистско-гротескных формах.

¹⁵⁴ Соколинский Е.К. О гротеске у Л.Н. Андреева (на материале произведений малых форм) // Русская литература. – 1998. – № 2. – С. 76.

¹⁵⁵ Смирнов В.В. Проблема экспрессионизма в России: Андреев и Маяковский // Русская литература. – 1997. – № 2. – С. 61.

¹⁵⁶ Там же. – С. 56–57.

¹⁵⁷ Заманская В.В. Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания. – Екатеринбург, Магнитогорск, 1996. – С. 152.

Таким образом, общая характеристика экспрессионизма как особого стилизового начала в русской литературе первой трети века, представленного в творчестве Л. Андреева и футуристов, в данной главе дополнена конкретными примерами из творчества писателя. Экспрессионизм Андреева органически сочетался с особенностями импрессионистического стиля. Уже в раннем рассказе «Ложь» (1900) явно экспрессионистичен сюжет. Он раскрывает движение мысли героя на грани безумия, когда кульминацией становится убийство любимой женщины, заподозренной во лжи. Развязка рассказа трагична, ибо смерть женщины не дает ответа на мучивший героя вопрос – лгала она или говорила правду:

«О, какое безумие быть человеком и искать правды! Какая боль!

- Спасите меня! Спасите!»

Экспрессионистично и гротескно звуковое воплощение абстрактного понятия ложь:

«...Какое это было большое, какое мучительное, какое зловещее слово. *Ложь* – так произносилось это слово.

Опять оно, шипя, выползло из всех углов и обвивалось вокруг моей души, но оно перестало быть маленькой змейкой, а развернулось большой, блестящей и свирепой змеей. И жалила, и душила она меня своими железными кольцами, и, когда я начинал кричать от боли, из моего открытого рта выходит тот же отвратительный, свистящий змеиный звук, точно вся грудь моя дышала гадами:

– Ложь!

И я ходил и думал, что перед моими глазами серый, ровный асфальт пола превращался в сереющую прозрачную бездну.

... Ложь осталась. Она бессмертна. Я чувствую ее в каждом атоме воздуха, и, когда я дышу, она с шипением входит в мою грудь и рвет ее, рвет!»

Но наряду с такими экспрессионистскими особенностями, кстати, вызвавшими резкое неприятие Л. Толстого, в рассказе есть импрессионистические черты и детали. Образ надменного и красивого соперника, танцующего с нею, раскрывается сочетанием лишь отдельных, схваченных глазом деталей: формы обуви, широты приподнятых плеч, равномерности взмаха отделившейся пряди волос. Портрет возлюбленной также соткан из цветовых пятен: «Иногда ко мне приближалось белое душистое облако. То была она». В коротенькую секунду незаметной для окружающих ласки – «ее плечо прижималось к моему плечу» – герой, опустив глаза, видит «белую шею в прорези белого платья. А когда поднимал глаза, видел профиль, такой белый, строгий и правдивый... И глаза я ее видел. Они были большие, жадные к свету, красивые и спокойные». Повторяя первые эпитеты при описании глаз мертвой женщины, герой добавляет, что они уже были похожи на глаза восковой куклы, тусклые, точно покрытые слюдой.

В поздней прозе Андреева, прежде всего в его новеллистике 1910-х г., сюжетные положения уже лишены чрезвычайности и преднамеренности, как это было в ранних произведениях, но тяга к выявлению обобщенно-родового

содержания образов осталась. Андреев тяготеет к *универсальности* изображения психологической, социальной и природной жизни, ищет связь разных сторон существования в глубинах индивидуального сознания. Все эти особенности прослежены в работе С. Ясенского, который подчеркивает, что искания Андреева-прозаика в этот период также развивались в русле творческого интеллектуализма, теории и практики панпсихологического изображения человека¹⁵⁸. Есть у него и ориентация на лубок: писатель одобрил статью К. Чуковского о лубочности «Царя Голода»¹⁵⁹. Связь Андреева с «низовым» искусством» на протяжении всего его творчества убедительно прослеживается современными исследователями¹⁶⁰.

Экспрессионистские тенденции творчества Андреева проявились в его языке, насыщенном метаязыковыми комментариями: толкованием слов, характеристиками речевого поведения персонажей, эмоциональным восприятием того или иного слова, включаемого в определенный ряд образных параллелей. Последние подчеркивают трагическую обреченность попыток коммуникации, невыразимость мысли, ложь и маскарадность слов – признаки формирующегося «новояза». Вечное отчуждение личности – мотив, характерный для творчества Андреева вплоть до последних его произведений. И в то же время писатель постоянно вел поиск «настоящего», «святого» слова, которому только и удастся стать победителем, ибо, по словам Андреева, «воюют сейчас не солдаты, а слова». Некоторые статьи Андреева строятся как современный концептуальный анализ¹⁶¹. В результате были открыты новые художественные пространства за пределами традиционных стилей русской литературы, что позволило достичь максимальной напряженности и выразительности в творчестве, нацеленном на отображение мучительных философских дилемм и сложных психологических состояний.

Андреев был новатором, предвосхитившим многие шаги авангардистской литературы, что подчеркивают не только отечественные, но и зарубежные исследователи¹⁶². Именно требованиями новой реальности XX в. можно объяснить творческие поиски Андреева, который сознательно шел на эклектизм в стиле, стараясь передать дисгармонию мира, раздираемого внутренними противоречиями.

Поздняя публицистика

Леонид Андреев никогда не чуждался публицистики, ни в начале творческого пути, сотрудничая в газете «Курьер», ни позже как автор «Моих записок» (1908), которые стоят в ряду религиозно-публицистической и ху-

¹⁵⁸ См. Ясенский С.Ю. Леонид Андреев – новеллист. 1910-е годы // Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М., 2000. – С. 238–239.

¹⁵⁹ См.: Чуковский К.И. Собр. соч. в 6 т. Т. 6. – М., 1969. – С. 47.

¹⁶⁰ Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и лубок // Филологические записки. Вып. 8. – Воронеж, 1997. – С. 5–21.

¹⁶¹ Николина Л.А. Метаязыковые комментарии в произведениях Л. Андреева // Эстетика диссонансов. – Орел, 1996. – С. 106–108.

¹⁶² История русской литературы. XX век. Серебряный век / Под ред. Жоржа Нива и др.; пер. на рус. яз. – М., 1995. – С. 379.

дожественно-философской литературы начала века. Андреев, как подчеркнуто В. Мескиным, уже тогда создал образ теоретика утопической социальной (социалистической) доктрины, ставящего цель сделать всех одинаково счастливыми¹⁶³.

Последние годы жизни писатели дали яркую вспышку публицистической мысли. Только в 1916–1917 гг. им было опубликовано 23 статьи на страницах газеты «Русская воля», несколько статей были созданы в последние годы жизни писателя и изданы за рубежом. Но эта публицистика многие десятилетия оставалась неизвестной советским читателям. Только в 1990-е гг. появился ряд публикаций в журналах, вышла книга «Верните Россию» (М., 1994), в которой представлены самые разные публицистические жанры. В статьях Л. Андреева критика усматривает три составляющих: художественная обработка известных писателю фактов, политический комментарий, историографический подход, а также библейский интертекст. Поздняя публицистика Андреева встала в одном ряду с «Окаянными днями» Бунина, «Несвоевременными мыслями» Горького, письмами Короленко Луначарскому.

Свержение царизма в феврале 1917 г. Андреев воспринял восторженно. Искренний интерес, чаще скептический, и сочувствие к революционному движению, которые проявлял Андреев на протяжении всего творческого пути, вылились в приятие Февральской революции. Андреев воздал должное поколениям героев, боровшихся против самодержавия:

«...Это они, своей неустанной работой, своими смертями и кровью, подточили трон Романовых. Высокий и надменный, стоял он грозным островом над морем народной крови и слез; и многие слепцы верили в его мощь и древнюю силу, и боялись его, и не решались подойти близко и коснуться, не зная того, что давно подмыт он кровью в самом основании своем и только ждет первого прикосновения, чтобы рухнуть» («Памяти погибших за свободу»).

Радость освобождения от царизма достаточно быстро сменилась тревогой. Писатель уже в марте-октябре видит кровь и насилие, чувствует еще большие катаклизмы, разочаровывается во Временном правительстве – прежде всего в Керенском. Тем более велик его страх перед диктаторскими устремлениями Ленина, ибо писатель понимал, что утверждение добра через кровь и насилие невозможно. Развернутая критика большевизма дана в статье «Европа в опасности», в «Дневнике». Обращаясь к дням, когда вспыхнуло пламя революции, Андреев пишет, что Россия в мартовские дни 1917 г. была великой империей, а теперь превращена в груды обломков и мусора без названия. Писателя страшил кровавый хаос братоубийственной войны, слезы и гибель миллионов людей, страдания всего народа, дантовский ад, воплощенный в действительную жизнь.

Андреева преследовало зло мира, воплощенное в образе дьявола, и он, по собственному признанию, обладал повышенной чувствительностью ко

¹⁶³ Мескин В.А. «Мои записки» (1908) Л. Андреева в контексте литературы // Эстетика диссонансов. Меж. сб. н. трудов. – Орел, 1996. – С. 21–24.

всякому злу. Таким злом в его понимании стал большевистский переворот 1917 г., и его неприятие подвигло писателя не только на «Дневник Сатаны», но и на большой цикл статей. Андреев не принял Октябрьскую революцию (характерна оброненная им фраза: «Я хотел бы быть Горьким белого движения»).

Кто же виновник произошедшего с великой империей, задается вопросом Андреев, кто свершил это страшное превращение? «Многие отвечают: Революция. Нет!» Концепция писателя глубже, он различает революцию и бунт, о тяжести и бессмысленности которого он писал еще в «Царе Голоде».

Это злодеяние совершил Бунт, который родился одновременно с Революцией, уподобился ей на время, украл её лозунги и извратил их, обманул народы – и удушил свободу и всякую жизнь. Трагической борьбой между бунтом, который яростно нападает, и Революцией, слабо обороняющейся, знаменуются первые революционные месяцы вплоть до того дня, когда в Октябрьском тумане и тучах закатилось солнце Революции, победоносный Бунт вступил в управление Россией, и настало *их царство* («Европа в опасности»).

Статьи Андреева – своего рода обвинительный акт действиям политиков. Автор считал роковым день 27 февраля 1917 года, когда раскрылись тюрьмы и одновременно выпустили на волю политических и уголовных; была дана свобода людям совести и долга, томившимся под тяжким ярмом самодержавия, и людям злой и преступной воли, тупого ума и низкой души, стремящейся к личному и корыстному. Этот день, по мысли Андреева, развел революцию и бунт:

«Но когда это делалось под красным и священным знаком свободы, в чудесном зареве догорающего романовского трона, тогда было все радостно и прекрасно, и оба малютки были так невинны, и трудно было догадаться, что это родились на свет Каин и Авель. И невозможно было предугадать, глядя на невинно играющих детей, что наступит урочное время – и Каин убьет Авеля. И что Каин оставит на этой земле свое проклятое каиново отродье, а несчастный и благородный Авель может исчезнуть бесследно» (Там же).

Андреев, как видим, далек от огульных обвинений, он понимает, как «трудно было догадаться», как «невозможно было предугадать». Он извлекает из случившегося исторический урок, его статьи полны рефлексии: «Кто же они, эти Революция и Бунт? Они дети единой матери, эти Революция и Бунт. Они близнецы. Они рождаются одновременно, и так же одновременно родились они в России», – пишет Андреев, но тут же приводит существенные различия. Революция для него живая вода, Бунт – мертвая, ибо он слеп, стихийен, лишен мысли, и в этом его извечный ужас для человечества. Бунт не имеет собственного языка: «Когда Бунт возникает один, он только *мычит*, как разъяренное несчастное животное».

«Когда Бунт возникает рядом с Революцией, он целиком берет ее язык, ее лозунги, даже ее наиболее осознанные программы: у него те же флаги, он кричит о той же свободе, он требует того же равенства и братства, – он «гражданин». И это обманывает всегда благородную, всегда возвышенную

Революцию: в тех, кто вчера еще только мычал или безмолвствовал, а сегодня восторженно (о, слишком восторженно!) вторит ее речам, она видит своих последователей, своих друзей и братьев, не догадываясь, что имя этого брата – Каин, и узнавая об этом слишком поздно, о, слишком поздно!» (Там же).

Андреев подчеркивает, что Бунт не знает будущего: его предел – настоящее. Когда голодный революционер, поясняет автор, попадает в царский сад, он срывает яблоко, не трогая дерево; когда в тот же сад попадает голодный и обездоленный бунтарь, он ломает все дерево. И ему напрасно говорить: не ломай дерева, сам погибнешь от голода! – он этого не понимает. Как вечным чувствовал он свой голод, так вечной он ощущает свою мгновенную сытость. Так внешне содействуя и уподобляясь, он убивают Революцию, истинная и высокая цель которой – не уничтожить и не расточить, а умножить сокровища земли. Рассуждения Андреева о Революции, понимаемой как антитеза Бунту, сейчас, когда все революционные помыслы и действия подаются негативно, в черных красках, представляются весьма актуальными. Революция, говорит Андреев, «меньше всего думает о своем брюхе и охотно идет на голод и холод настоящего только для того, чтобы будущему было тепло и сытно». Бунт «безграничен, свиреп и жесток» может быть «бесконечно, до гнусности труслив и подл, когда сила не на его стороне». Именно Бунт равнодушен «к стыду, совести, суду потомства». На большевиков, и прежде всего на Ленина, Андреев возлагает вину за то, что они в своих целях опирались на эту слепую, страшную стихию. Именно в свете таких размышлений дается Андреевым характеристика Ленина:

«Если Ленин когда-нибудь мечтал о том, чтобы стать великим социальным реформатором, то мечты его рушились бесславно и жалко. Все, что он сумел добиться, – это стать только Пугачевым... Он явился магнитом, притягивающим к себе все порочное, тупое и зверски ничтожное. Новый «собиратель Руси», он собрал всю каторжную, всю черную и слепую Русь и стал единственным в истории повелителем царства нищих духом. Ни одному народному вождю не удавалось собрать под свои знамена столько воров, убийц, злых выроdkов, такую колоссальную армию тупых и зверских голов! Кого он ни зовет, к нему приходят только воры, среди которых теряется кучка честных, но не мудрых фантазеров, обманутых невежд да слепых, как совы, и бесчувственных доктринеров. Если не всякий большевик – негодяй, то все негодяи России стали большевиками» (там же).

Нельзя не согласиться с Басинским, считавшим, что заслуга Леонида Андреева в том, что он остро поставил вопрос об этике Революции в тот момент, когда она из силы «жертвенной», страдающей перерастает в силу побеждающую и наступательную. Разрушение человека, по мнению Андреева, самый большой грех большевизма и лично Ленина. Последнему посвящена статья-памфлет «Veni, creator!»¹⁶⁴, опубликованная 15 сентября 1917 года на

¹⁶⁴ «Приди, дух творящий!»

страницах «Русской воли». Исполнены сарказма строки Андреева, надевающего на себя маску смиренного летописца, рассказывающего о встрече триумфатора:

«Вот он, твой победитель, русский народ, – громче же, громче и почтительнее приветствуй его! Склонись ниц! Пади долу перед великим завоевателем, со славою вступающим в твой державный Петроград! (...)

Как простым словом сумею выразить весь мой восторг и преклонение? Ты так велик, ты так божественно прекрасен, необыкновенный победитель».

Но постепенно нарастают его гнев и протест против жестокого подавления личности:

«Ты почти Бог, Ленин. Что тебе все земное и человеческое? Жалкие людишки трепещут над своей жалкой жизнью, их слабое, непрочное сердце полно терзаний и страха, а ты неподвижен и прям, как гранитная скала, они плачут – твои глаза сухи. Они молят и проклинают – но ты их не слышишь» («Veni, creator!»).

Для этой статьи характерно катастрофо-апокалиптическое понимание истории, что доказала Рита Джулиани, выявляя в тексте сакральную лексику, библейские цитаты, парафразы и параллелизмы, приговаривающие большевистского лидера к вечному проклятию¹⁶⁵. Гиперболизм в духе Апокалипсиса придает ленинскому портрету черты необычайные, сквозь которые проступают черты культа вождя, каким сложился он в 1960–1970-е гг.:

«Смотрю на тебя и вижу, как растет вширь и в высоту твое маленькое тело. Вот ты уже выше старой Александровской колонны. Вот ты уже над городом, как дымное облако пожара. Вот ты уже, как черная туча, простираешься за горизонт и закрываешь все небо» (там же).

Но еще больше поражает провидческая суть андреевского текста, рассказывающая о преемнике Ленина: «Кто же еще идет за тобою? Кто он, столь страшный?.. Густится мрак, и во мраке я слышу голос: Идущий за мною сильнее меня... Он будет крестить вас огнем». Так создается обобщенный образ Дьявола, получившего власть над страной. Пророчество Андреева простирается гораздо дальше того, что потом назвали временем тоталитарного режима, и касается колоссальных трудностей выхода из него. За три дня до смерти Андреев писал В.Л. Бурцеву: «Конечно, как двухголовый теленок, как всякий монстр, биологически нелепый, большевизм должен погибнуть, но когда это будет? (...) А какой вид будет иметь Россия, когда уйдут большевики! Страшно подумать».

В памфлете «S.O.S.» – «Спасите наши души, спасите» – звучит отчаянный призыв к Антанте не идти на переговоры с большевиками. Трагедию Гражданской войны Андреев видел в «страшной убыли в людях», что оказалось справедливым не только в отношении этого отрезка времени, но и всей

¹⁶⁵ Джулиани Р. Л.Н. Андреев и Октябрьская революция или революция как апокалипсис // Русская литература. – 1997. – № 1. – С. 78–90.

последующей истории России. В том же письме В.Л. Бурцеву он писал: «Какой колоссальный капитал потеряла Россия в лице убитых». И разъяснял, что большевизм, защищая себя, съел «среди рабочих и демократии все наилучшее, сильнейшее, более других одаренное».

«Это они в первую голову гибли и гибнут на бесчисленных фронтах, в бесчисленных сражениях и кровопролитиях. И наоборот, наиболее трусливое, низкое и гнусное остается в их тылу, плодится и множится и заселяет землю, это они палачествуют, крадут, цинически разрушают жизнь в самых основаниях».

Второй грех большевизма Андреев видел в уничтожении – физическом или моральном – интеллигенции: по его словам, большевизм «съел огромное количество образованных людей, умертвил их физически, уничтожил морально своей системой подкупов, прикармливания». Писатель собирався выехать в США для чтения лекций, разоблачающих суть большевизма, но планам писателя не дано было осуществиться: он скончался от инсульта.

Последние годы жизни Андреева были трагически омрачены потерей Родины. В 1919 г. он писал Николаю Рериху: «Дух творчества отлетел от меня. Все мои несчастья сводятся к одному: нет у меня дома... Нет дома, нет России, нет и творчества...» Боль писателя-патриота вылилась в не просто публицистический, но поэтический, реквием:

«Мне страшно. Как слепой, мечусь я в темноте и ищу Россию:

– Где Россия? (...)

Ищу и не нахожу. Кричу и плачу в темноте. И мне страшно, о Господи! Где моя Россия? Сердце не хочет биться, кровь не хочет течь, жизнь не хочет жить.

Отдайте Россию!» («Veni, creator!»).

Такая страстная боль за свою страну не была неожиданностью для тех, кто хорошо знал творчество Андреева. При всем неприятии Андреевым злобы дня, его связь с современностью прослеживалась очень четко. Корней Чуковский проводил такую параллель: когда была война, появился «Красный смех», когда активизировалась борьба за свободу, появился «Губернатор», когда началась революция, появилось «Так было», когда революция кончилась, появился «Царь Голод»¹⁶⁶. И Чуковский, и другие критики упрекали Андреева в излишней злободневности, репортерстве, и лишь столетие спустя мы видим, каким непреходящим содержанием обладают злободневные для тех далеких лет образы Андреева, как мастерски выражены в них вечные вневременные конфликты¹⁶⁷. И даже в «Дневнике Сатаны» современная критика видит страшные перспективы тоталитаризма.

Оригинальное творчество большого русского художника Леонида Андреева вписало важнейшую и значительную страницу в историю литературы, оказав на ее дальнейшее развитие большое, хотя до сих пор не осознанное до конца влияние. «Просто поразительно, как много значительных писательских имен и ведущих художественных течений XX в. связывается с Леонидом Ан-

¹⁶⁶ Чуковский К. Леонид Андреев большой и маленький. – СПб., 1908. – С. 40.

¹⁶⁷ Смоголь Н.Н. Особенности проявления национального самосознания в период кризиса (на примере публицистики Л. Андреева 1817–1919 годов) // Филологические записки. – № 15. – Воронеж, 2000.

древым. Это лишний раз указывает на его выдающуюся роль и значение в истории русской литературы и позволяет предсказать ему долгую благодарную память»¹⁶⁸. Исследование поэтики Л. Андреева до сих пор остается увлекательной задачей, ибо характер его формальных приемов, как подчеркнула Р. Джулиани, ускользает от одиночного определения.

В заключении отметим, что огромные материалы по творчеству Леонида Андреева, которыми располагает русское зарубежье, должны обогатить наше представление о творческом пути писателя, и он в нашем сознании должен занять более достойное место, чем до сих пор. Многие сделали по изучению андреевского архива английский ученый Ричард Дэвис¹⁶⁹; статьи немецкого профессора Райнера Гольда, итальянской исследовательницы Риты Джулиани и др. регулярно печатаются в России.

Литература

1. Бабичева Ю. Драматургия Л.Н. Андреева эпохи первой русской революции. – Вологда, 1971.
2. Бабичева Ю. Эволюция жанров в русской драме XIX – начала XX века. – Вологда, 1982.
3. Беззубов В. Леонид Андреев и традиции русского реализма. – Таллинн, 1984.
4. Бугров Б.С. Леонид Андреев: Проза и драматургия. – М., 2000.
5. Джулиани Р. (Италия) Леонид Андреев – художник панпсихологизма // Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М., 2000. – С. 78–93.
6. Западова Л.А. Источники текста и «тайны» рассказа-повести «Иуда Искариот» // Русская литература. – 1997. – № 3. – С. 95.
7. Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева (1892–1906). – Л., 1976.
8. Келдыш В.А. Повесть Леонида Андреева «Жизнь Василия Фивейского» и духовные искания времени // Русская литература. – 1998. – № 1.
9. Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М., 2000.
10. Смирнов В.В. Проблема экспрессионизма в России: Андреев и Маяковский // Русская литература. – 1997. – № 2. – С. 55–67.
11. Смирнова Л.И. Творчество Л.Н. Андреева. Проблемы художественного метода и стиля: Учебное пособие. – М., 1986.
12. Старосельская Н. Драматургия Леонида Андреева: модерн сто лет спустя // Вопросы литературы. – 2000. – № 6. – С. 125–148.

¹⁶⁸ Беззубов В. Леонид Андреев и традиции русского реализма. – Таллинн, 1984. – С. 334.

¹⁶⁹ См., например: Леонид Андреев. S.O.S.: Дневник (1914–1919); Письма (1917–1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников / Вступительная статья, составление и примечания Ричарда Дэвиса и Бена Хеллмана. – М.; СПб., 1994.

Глава 3. МАКСИМ ГОРЬКИЙ (1868–1936)

Младший современник Л. Толстого и А. Чехова, крупнейшая фигура литературного движения первой трети XX в., писатель, получивший мировое признание, Максим Горький (псевдоним Алексея Максимовича Пешкова) соединил собой XIX и XX века. Имя Горького прочно ассоциируется с национальной ментальностью русской литературы, о чем проникновенно говорил Александр Блок: «...Если и есть реальное понятие Россия или лучше – Русь, то выразителем его приходится считать в громадной степени Горького»¹⁷⁰. А Леонид Андреев заметил по поводу революционной прозы писателя: «...Точно сам народ заговорил о революции большими, тяжелыми, жестоко выстраданными словами». Не будем забывать об этом и сегодня, в начале XXI века, в период сокрушительной переоценки ценностей.

Горький в исследованиях последних лет

Парадоксальность горьковедения в том, что академическое издание полного собрания сочинений Горького не завершено до сих пор. Казалось бы, кого-кого, но сочинения «буревестника революции», «первого пролетарского писателя», «основоположника социалистического реализма» за годы советской власти можно было бы выпустить...

Оказалось, не все так просто.

Полное собрание сочинений Горького, подготовленное крупнейшим научным центром – Архивом А.М. Горького и ИМЛИ, – стало выходить еще в конце 1960-х гг. и представлено несколькими сериями. Первая – «Художественные произведения» в 25 томах (М., 1968–1976); оно имеет вспомогательную серию в 11 томах – «Варианты к художественным произведениям», завершенную в начале 80-х гг. Вторая серия – «Публицистика». Третья серия (с 1997 г.) – «Письма» в 24 томах, ибо сохранилось около 20 тысяч писем М. Горького. Их издание (в строго хронологическом порядке) пока не завершено. Кроме того, Архивом Горького переписка писателя издавалась в «специализированных», по адресатам, томах, включающих письма к членам его семьи, литераторам, критикам, деятелям искусства, политикам. В постсоветский период открылся доступ к письмам Горького, о существовании которых многие горьковеды ранее даже не подозревали¹⁷¹. Так, в ноябре 1909 г. Горький писал Ленину:

«Порою мне кажется, что всякий человек для Вас – не более как флейта, на которой Вы разыгрываете ту или иную мелодию, и что Вы оцениваете каждую индивидуальность с точки зрения ее пригодности для Вас, – для осуществления Ваших целей, мнений, задач...»¹⁷².

Это письмо было впервые опубликовано лишь в 1993 г., а до того скрывалось в тайниках особого хранения. Естественно, что такой нелицепри-

¹⁷⁰ А. Блок о литературе. – М., 1980. – С. 40.

¹⁷¹ См., например: Горький М. Неизданная переписка с Богдановым, Лениным, Сталиным, Зиновьевым, Камневым, Короленко. – М., 2000; многочисленные публикации переписки Горького в периодике постсоветского времени.

¹⁷² Смирнова Л.А. Горький и Ленин (Разрушение легенды) // Вопросы литературы. – 1993. – № 5. – С. 221.

ятный отзыв, разрушающий канонизированный образ вождя русского пролетариата, и не мог быть опубликован в советское время. Но если б было только одно это письмо... В том же 1993 г. из президентского архива в Институт мировой литературы после долгих ходатайств было передано 153 документа из личного архива писателя, среди них – 48 копий писем Горького, отправленных в свое время адресатам. И тем не менее вопрос о публикациях горьковского эпистолярного наследия нельзя считать решенным до конца. Думается, что сказанные в 1997 г. слова о том, что публикация, до сих пор осуществляемая в неполном объеме, ставит исследователей в трудное положение, справедливы, так как необходимо «всякий раз сверять свои суждения и выводы с очередной «порцией» появившихся в печати горьковских писем»¹⁷³. И все же опора на возвращенные материалы делает современные дискуссии о Горьком, и прежде всего о его гражданской позиции, живыми и интересными.

В сентябре 1929 г. в статье «О трате энергии», опубликованной в «Известиях» и защищающей Б. Пильняка от нападков, М. Горький писал: «У нас образовалась дурацкая привычка втаскивать людей на колокольню славы и через некоторое время сбрасывать их оттуда в прах, в грязь». Горький, вероятно, в то время не мог и заподозрить, что нечто подобное может свершиться и по отношению к нему самому. Начиная с 1928 года именем Горького стали называть города, улицы, станции метро, институты, театры, библиотеки, парки и даже аэропланы. Говорят, Горький сердился и протестовал, но с его мнением никто не считался. «1928–1933 годы – время наибольшего официального признания писателя советскими властями. Он вознесен на вершину славы, вхож в самые высокие кабинеты, осыпан всяческими милостями», – констатировала Н.Н. Примочкина¹⁷⁴. С конца же 1980-х годов пошел обратный процесс: город, который был наречен его именем, перестал его носить, переименовали и станцию метро, и одну из главных улиц Москвы. Были даже предложения изъять его произведения из школьной программы, а в Челябинске во время чисток одной из партбиблиотек книги Горького были сожжены¹⁷⁵. Обозначившуюся ситуацию С. Сухих определил лаконично и четко: «Маятник оценок резко качнулся в обратную сторону: основоположника советской литературы превращают в одного из основных виновников духовного закабаления страны, «первосвященника сталинизма»¹⁷⁶.

Эпоха перестройки способствовала снятию скульптурной позолоты и хрестоматийного глянца с классиков советского периода. Делалось это простым способом: через публикации «криминальных» материалов во всевоз-

¹⁷³ Муромский В.П. Все дальше от канона (новые труды о Горьком) // Русская литература. – 1997. – № 1. – С. 251.

¹⁷⁴ Примочкина Н.Н. «Донкихоты большевизма»: Максим Горький и Николай Бухарин // Свободная мысль. – 1993. – № 4. – С. 66.

¹⁷⁵ Агурский М. Великий еретик (Горький как религиозный мыслитель) // Вопросы философии. – 1991. – № 8. – С. 10.

¹⁷⁶ Сухих С.И. Революционная действительность и художественное сознание Горького // М. Горький и революция. Горьковские чтения–90. – Н. Новгород, 1991. – С. 11.

можных изданиях, начиная от многотиражек и заканчивая солидными журналами. Особенно много публикаций о Горьком появилось в 1993 – юбилейном для писателя – году: со дня рождения исполнилось 125 лет. Впервые было перепечатано немало статей из периодики русского литературного зарубежья – М. Алданова, Б. Зайцева, И. Бунина, Г. Федорова, Г. Адамовича, В. Ходасевича... Содержание основной массы публикаций носило отнюдь не юбилейный характер и не походило на дифирамбы.

В целом это можно признать плодотворным. Как справедливо заметила Л. Колобаева, в недавнем прошлом открытый и понятный, до скуки ясный и правильный писатель вновь становится загадочным: «Мы начинаем открывать для себя Горького противоречивого, непростого, то есть, попросту говоря, живого и невыдуманного»¹⁷⁷.

По-новому, с использованием последних архивных данных рассматривался, казалось бы, до конца изученный вопрос о взаимоотношениях Горького и Ленина, которых якобы «связывала горячая, даже несколько идиллическая дружба, единомыслие и взаимопонимание». Этой теме посвящены статьи И. Ревякиной «М. Горький и Ленин (Неизданная переписка)»¹⁷⁸, Л. Смирновой «Горький и Ленин: разрушение легенды», где на основе переписки Горького с Лениным и другими политическими и общественными деятелями эпохи автор статьи показывает, что действительность была «сложнее, драматичнее и не укладывается в позднейшие стройные концепции». Исследователь приходит к выводу, что по крайней мере за полуторагодовой период (1909–1910), рассмотренный в статье, «между Горьким и Лениным согласия не было ни по одному пункту»¹⁷⁹.

Особое место в современных публикациях занимает тема «Горький и Сталин». Она разрабатывалась в статьях В. Баранова, Л. Спиридоновой. Последняя проследила отношения Горького и Сталина начиная с 1907 г., когда они впервые встретились на V съезде РСДРП в Лондоне. Особое место занимают годы после революции, когда писателю предлагалось написать статью о «вожде всех времен». Не польстившись на заблаговременно высланный чек в 2500 долларов, Горький отказался от работы: в придворные барды писатель не годился. Обращаясь же к «холодным казенным дифирамбам Сталину», встречающимся в горьковской публицистике 1930-х гг., автор статьи приходит к выводу, что «отношение Горького к Сталину было далеко не восторженным», что контакты со Сталиным и его свитой «вовсе не означают, что Горький в 1930-х годах стал их другом и идейным единомышленником». Более того, автор приводит свидетельство В. Бобрышева о том, что после смерти писателя комиссия по разбору горьковских рукописей обнаружила страницы, где Сталин сравнивался с чудовищной блохой, которую «большеви́ст-

¹⁷⁷ Колобаева Л. Горький и Ницше // Вопросы литературы. – 1990. – № 10. – С. 162.

¹⁷⁸ М. Горький и его эпоха. Материалы и исследования. Вып. 1–4. – М., 1989–1995. – С. 4.

¹⁷⁹ Смирнова Л.А. Горький и Ленин: Разрушение легенды // Вопросы литературы. – 1993. – № 5. – С. 219–230.

ская пропаганда и гипноз страха увеличили до невероятных размеров»¹⁸⁰. Таким образом, опровергается бытующее мнение о том, что Горький в последний период жизни стал адептом сталинского режима, предавшим демократические убеждения прежних лет, прельстившись официальными почестями и материальными благами.

Особый интерес для филологов представляют работы о личных и творческих взаимосвязях Горького со многими современными ему писателями: В. Короленко, В. Маяковским, А. Платоновым, М. Булгаковым, Ф. Гладковым, М. Шолоховым, С. Клычковым, Л. Авербахом и другими. Все эти материалы проясняют и уточняют общественную позицию писателя. Ценность их в том, что в таких публикациях в научный оборот вводятся неизвестные ранее материалы, в том числе статьи и письма Горького.

Надо также сказать, что в наши дни возродилась начатая еще на рубеже веков, а потом напрочь вычеркнутая из литературоведения дискуссия о ницшеанстве Горького. Серьезным подходом к проблеме отличается работа Л. Колобаевой «Горький и Ницше», где заявлено: «Переключки Горького с Ницше и влияние последнего на писателя ... не миф, а реальность. Горький вовлек в круг своих размышлений о российской жизни этическую проблематику Ницше, использовал, по-своему переосмысляя, некоторые его философские лейтмотивы и символы для реализации собственных творческих импульсов»¹⁸¹. Далее этот тезис раскрывается на конкретном материале творчества Горького.

С Л. Колобаевой полемизирует Р. Певцова, считающая положение о ницшеанстве Горького преувеличенным. Она подчеркивает известную самостоятельность Горького, его неподатливость и силу сопротивления каким бы то ни было идейно-философским влияниям. Имея в виду отношение молодого Горького к Ницше, Певцова настаивает, что в этом плане можно говорить лишь о том, «в чем они расходились и объективно до определенного предела сходились, будучи мировоззренчески не только независимы, но и противоположны в главном; можно говорить лишь о критически-самостоятельном отношении Горького к философии Ницше и об использовании молодым писателем некоторых переосмысленных им ситуаций, отдельных реминисценций и афоризмов из сочинений базельского философа»¹⁸². Следует отметить, что в статье Р. Певцовой представлен ценный фактический материал, высвечивающий историю приобщения Горького к идеям Ницше, хотя пафос антиницшеанства Горького опровергается свидетельствами современников писателя и не поддерживается другими современными исследователями.

¹⁸⁰ Спиридонова Л. Горький и Сталин: По новым материалам горьковского архива // Урал. – 1993. – № 3. – С. 225–227.

¹⁸¹ Колобаева Л. Горький и Ницше // Вопросы литературы. – 1990. – № 10. – С. 165. См. также статьи П. Басинского, Л. Егоровой в сборнике «Горьковские чтения» (Н. Новгород, 1994).

¹⁸² Певцова Р.Т. Молодой М. Горький и Ф. Ницше // Проблемы художественного метода, жанра, стиля в русской литературе. – М.: МГОПУ, 1995. – С. 59–60.

В последние годы литература о Горьком пополнилась новыми крупными трудами, среди которых четыре выпуска серийного издания Института мировой литературы «М. Горький и его эпоха» (1989–1995), монографии С. Сухих «Заблуждение и прозрение Максима Горького» (Н. Новгород, 1992), Л. Спиридоновой «Горький: диалог с историей» (М., 1994) и Н. Примочкиной «Писатель и власть: М. Горький в литературном движении 20-х годов» (М., 1996), А. Удодова «Феномен М. Горького как эстетическая реальность: генезис и функционирование» (Воронеж, 1999), Е. Никитина «Исповедь» М. Горького» (М., 2000); очередные выпуски Горьковских чтений «Горький сегодня» (Н. Новгород, 1996), «Максим Горький на пороге XXI столетия» (Н. Новгород, 2000). Эти книги объединены как общей темой, так и введением в научный оборот нового документального материала, в известной мере осмысленного их авторами. Плодотворно исследовались особенности поэтики и мифопоэтики Горького в работах Л. Киселевой, А. Минаковой. Творчество Горького интенсивно изучается в университетах Европы и Америки; в России изданы работы зарубежных горьковедов – Г. Хьетсо, М. Агурского, Э. Брауна, Х. Ваглера, А. Книгге и др.

Оценивая состояние современного горьковедения, В.П. Муромский считает, что хотя горьковедение переживает ныне трудные времена Горький был и остается в русской литературе величиной первостепенной и что настойчивые попытки сбросить его с пьедестала сменились более трезвой констатацией реального положения вещей: «Страсти вокруг Горького поутихли, исчез налет некой сенсационности, поостыл пафос разоблачительства, появились признаки более спокойного и вдумчивого отношения и к уже известным фактам творческой биографии писателя, и к новым, извлеченным из архивов. (...) Литературоведческая мысль трудно, но последовательно пробивается к живому, нехрестоматийному Горькому, освобождаясь не только от былых легенд и мифов, но и от излишней нервозности и суеты, от порожденных ими одиозных крайностей»¹⁸³. Конечно, то, что происходит в последнее время вокруг имени Горького, нельзя назвать полностью объективным, но, говоря словами другого современного исследователя, «стирается хрестоматийный глянец, и это к лучшему: тем скорее будет открыт путь к подлинному, настоящему, живому Горькому – фигуре загадочной, окруженной мраком жуткой тайны, апокалипсически противоречивой»¹⁸⁴.

¹⁸³ Муромский В.П. Все дальше от канона (новые труды о Горьком) // Русская литература. – 1997. – № 1. – С. 251.

¹⁸⁴ Сухих С.И. Революционная действительность и художественное сознание Горького // М. Горький и революция. Горьковские чтения–90. – Н. Новгород, 1991. – С. 11.

Первый период творчества*

В литературоведении давно утвердилась мысль о некоторой двойственности раннего творчества Горького, в котором видели и романтизм, и реализм, причем понимались они рядоположно, часто со ссылками на авторитет самого писателя (статья «О том, как я учился писать»). Рассказы «реалистического» характера – «Двадцать шесть и одна», «Супруги Орловы», «Озорник» – связывались с давлением «томительно-бедной» жизни; внесение в нее «выдумки» и «вымыслов» иллюстрировалось романтическими сказками и легендами. Между тем оказались пророческими напутственные слова В.Г. Короленко: «...Вы реалист!.. Но в то же время романтик!..» Уже один из первых исследователей творчества Горького С. Балухатый заметил, что провести резкую грань между романтической и реалистической системами невозможно, как и нельзя установить определенной хронологической преемственности между ними. Эта мысль была развита в 1960-е гг. И. Волковым, К. Муратовой. Последние считали, что художественный метод молодого Горького близок романтизму не только в сказочных и аллегорических произведениях, но и в рассказах о героях-«отщепенцах». Однако в популярной, учебной литературе продолжала господствовать схема творческой эволюции художника от революционного романтизма к критическому, а затем к социалистическому реализму.

В наши дни Л.А. Спиридонова, подвергнув последнюю концепцию критике в докладе «Горьковедение на рубеже веков», подчеркнула, что художественный мир Горького не укладывается в эту схему, хотя бы потому, что романтизм и реализм не сменяли друг друга, а всегда сосуществовали в его творчестве. В поисках новой методологии в горьковедении исследователь обратилась к мифопоэтической основе литературы Серебряного века, без которой нельзя понять своеобразие Горького-художника. По мнению Спиридоновой, эволюция писателя шла от натурфилософии славянского язычества, через развитие христианской символики (человек – Вселенная – Бог), к созданию мифов о новом человеке и справедливом народном обществе¹⁸⁵. В другом выступлении тот же автор подчеркивал: «Бесспорно, Горький – мифотворец, создатель легенды о прекрасном свободном и сильном Человеке, мифа о пролетариате как коллективном чудотворце и о стране, похожей на сказочное Беловодье, но такой же невидимой, как град Китеж»¹⁸⁶.

Признавая правомерность такого подхода, скажем, что глубокие сочетания романтических и реалистических тенденций в творчестве Горького *остаются* важной проблемой изучения его творчества; они позволяют про-

* Изложено по докладу: Егорова Л.П. Еще раз о раннем творчестве М. Горького // Художественно-историческая интеграция литературного процесса: Материалы региональной научной конференции. – Май-коп, 2003.

¹⁸⁵ Вестник МГУ. Серия. 9. – 2000. – № 3 (Хроника).

¹⁸⁶ Спиридонова Л.А. М. Горький – мыслитель. Художник. Человек (к выходу первых томов «Писем» М. Горького) // Максим Горький на пороге XXI столетия. Горьковские чтения–98. Материалы Международной конференции. Том 1. – Н. Новгород, 2000. – С. 17.

иллюстрировать трансформацию «больших стилей», характерных для русской литературы рубежа XIX–XX вв.

Очевидно, можно говорить о постоянной подвижности, зыбкости грани между субъективно-романтической и объективно-реалистической тенденциями, составляющими художественный метод писателя. При резком смещении грани в какую-либо сторону рождались произведения одноплановые – романтические легенды (о горящем сердце Данко, о Соколе) или сугубо социально-бытовые рассказы («Супруги Орловы»), но таких произведений в обширном раннем творчестве писателя не так уж много. Гораздо чаще указанные тенденции переплетались, свидетельствуя о широте творческого диапазона художника, о многогранности творческих поисков (и романтик, и реалист). Органическое единство реалистических и романтических тенденций в творчестве Горького не было каким-то исключительным, присущим только ему явлением. Раннее творчество Горького нельзя отрывать от идейно-эстетических исканий 1880 – 1890-х годов, когда романтические традиции выступили в новых связях и отношениях с реализмом, как это было в «Красном цветке» и «Attalea princeps» В. Гаршина и особенно в «Сибирских рассказах» и рассказе «Лес шумит» В. Короленко. Открытие личности в обыкновенном рядовом человеке из демократической, а потом – у Горького – и пролетарской среды побуждало писателей использовать идущие от романтизма приемы проникновения в мир человеческой души. Героическую личность борца Горький продолжал трактовать романтически: «Мир во мне, я все вмещаю в душе моей, все ужасы, недоумения, всю боль и радость жизни» («Заметки о мещанстве»).

Но почему Горький, как ранее Короленко в «Сибирских рассказах», обратился к изображению деклассированной части общества, бродягам и боссякам? В этом были не только знамение времени, выражение боли писателей-гуманистов, но и причины чисто художественные. Принцип детерминированности характера, утверждаемый «социальным реализмом» (У. Фохт), не позволял противопоставлять человека и среду, ибо человек понимался только как «продукт» этой среды, как, например, в произведениях Г. Успенского. Как в предшествующей русской литературе, идеальная действительность могла предстать в образах цыган, вольных контрабандистов и т.д., но этот мир противостоял мятущемуся герою – Алеко или Печорину; он, как однажды было замечено, враждебно-насмешливо отбрасывал его, героя, от себя. В творчестве Горького герой – *сам* частица этого вольного мира. Кроме того, для Алеко и Печорина обстоятельства, в которые они попадали, были условны, исключительны, необыкновенны, а для героев Горького эти обстоятельства, оставаясь для читателя романтическими, естественны и привычны.

При всей его типологической близости к романтическим тенденциям в реализме конца XIX в., горьковский романтизм был качественно новым эстетическим явлением. Незаметная на первый взгляд эстетическая грань (более звучная мажорная нота, более непосредственное чувство радости жизни, бо-

лее понятная и доступная широким массам форма выражения этих чувств и т.д.) отразила громадный сдвиг в социальной психологии в период развертывания рабочего движения. Казалось бы, в таком случае должна была возрасти потребность в скрупулезном изучении новых экономических и социальных условий жизни героев, но Горький увлекается романтической символикой, и даже самые реалистические из его ранних рассказов, как заметили уже его современники, существенно отличались от реалистического бытописания народнической литературы. Горького интересует не просто социальный тип, а личность из народа; в условной сказочности горьковских сюжетов проступало мироощущение, рождаемое в преддверии нового столетия. Впервые именно в творчестве Горького акцент был сделан не просто на утверждении идеального мира, противопоставленного реальности, а на поэтизации творческой воли к преобразованию этой реальности. При этом горьковские мотивы, жизнеутверждающие, порой ницшеанские (о чем уже говорилось выше), были использованы социал-демократической пропагандой (В. Воровский, А. Луначарский). Поэтому в советской критике пролетарская идеология приписывалась даже раннему Горькому, тогда как сближение писателя с большевиками произошло позднее. Пожалуй, только «Песня о Буревестнике» и образ Нила в пьесе «Мещане», созданные в 1901 г., могут быть интерпретированы как прямое воплощение пролетарской революционности. К тому же, как справедливо замечено, Горький «пришел в литературу в разгар борьбы между народниками и марксистами, был близок с теми и с другими, но так и не стал их правоверным сторонником»¹⁸⁷.

В рассказах же 1890-х гг. Горький раскрывал конфликты не столько социальные, сколько этические (столкновение добра и зла, правды и неправды, справедливости и несправедливости). «Каждый человек сам себе хозяин, и никто в том неповинен, ежели я подлец», – убежден Коновалов в одноименном рассказе.

Противоборствующие силы в творчестве раннего Горького чаще выступали в отвлеченно-символическом плане, в традиционном противопоставлении условно-романтического героя ничтожному миру, и в то же время они осознавались как тенденции самой реальной жизни. Подчеркивание портретного сходства реальных, близких рассказчику людей с легендарными героями (вспомним «перекличку» образов Радды и Нонки у Горького) позволяло переосмыслить реальный сюжет, рождало волнующие ассоциации, предчувствие чего-то необычного.

Горький, познавший на себе гнет мещанской среды, невежества, оупляющей борьбы за существование, видел в искусстве могучее средство воспитания масс: «Люди грубы – оно облагородит их; они не особенно умны – искусство им поможет развиться» («Ответ А.А. Кавелину»). Идеалы Горько-

¹⁸⁷ Спиридонова Л.А. М. Горький – мыслитель. Художник. Человек (к выходу первых томов «Писем» М. Горького) // Максим Горький на пороге XXI столетия. Горьковские чтения-98. Материалы Международной конференции. Том 1. – Н. Новгород, 2000. – С. 17.

го носят пока абстрактный характер. Задача искусства, по его мнению, состоит в том, чтобы «облагородить дух человека, скрасить тяжесть земного бытия, учить его вере, надежде и любви».

Следует обратить внимание и на следующее замечание В. Катаева по поводу того, что масса читателей, замороженная жизненной судьбой самого писателя, не придавала значения *образу автора*, вырастающего из его ранних рассказов. Интересны и конкретные наблюдения исследователя, в частности, воздействие на романтическую прозу раннего Горького повествовательных моделей натуралистов 1890-х гг.: «Обращаясь к современной ему читающей публике, он всегда принимает ее лексику и фразеологию и тем самым устанавливает одну с ней наблюдательную дистанцию по отношению к описываемым персонажам»¹⁸⁸. (Отсюда выпренность описаний, например, морских пейзажей «Старухи Изергиль».)

В реальных, встретившихся ему людях из народа писатель открывал романтически прекрасный духовный мир личности, который отвечал романтическому идеалу самого писателя. Эта созвучность и давала ту поэтическую вспышку, в свете которой необыкновенным, загадочным и прекрасным представлялся окружающий мир – смеющееся или бушующее море, томительные грозы и освежающие ливни.

Море, небо, бескрайняя степь у Горького, как справедливо замечено, – это особые миры, бесконечно расширяющиеся пространства; они – источники скрытых смыслов, средоточие особой энергии и тайны, исток национального самосознания и мировосприятия. Их безграничность коррелируется, что впервые показано А. Удодовым, с представлениями таких классиков русского культурного ренессанса, как Федотов, Бердяев, видевших своеобразие русской души в тяге к запредельным далям и высям. Отсюда и яркость художественного раскрытия стереотипов поведения русского человека в образе странника, и прежде всего странника-повествователя («Мой спутник», «На соли» и др. рассказы), достигающего универсализма в общении с миром и человеком¹⁸⁹.

Необыкновенные чувства и сильные страсти, будучи романтическим средством утверждения яркой индивидуальности человека из народа («Макар Чудра», «Девушка и смерть», «Старуха Изергиль»), нередко соседствовали с объективно-эпическим изображением жизни, с бытовой и психологической достоверностью диалогов, жанровых сцен. Роль последних возрастает в повествовании о реальной жизни. Здесь также имеют место прямое, непосредственное утверждение писателем романтического идеала, особая форма авторской субъективности при сохранении исторической достоверности произведения в целом.

¹⁸⁸ Катаев В.Б. Повествовательные модели в прозе русского натурализма (1890-е гг.) // Вестник МГУ. Серия 9. – 2000. – № 2. – С. 15.

¹⁸⁹ Удодов А.Б. Феномен М. Горького как эстетическая реальность: Генезис и функционирование (1880-е – начало 1890 годов). – Воронеж, 1999. – С. 107, 117, 121.

Так, в рассказе «Дед Архип и Ленька» (1893) реалистически четко осознан социальный антагонизм («Враги друг другу сытый и голодный»); исторически конкретны описания событий, реальные бытовые сцены, судьбы бедняков, которых голод гнал из центральной полосы в хлебные южные районы. В то же время отсутствие реальной перспективы в судьбах героев восполняется романтической мечтой, устремленной к некоему простору, красоте человеческих отношений. Поэтому объективная мотивировка характеров дополнена в рассказе романтическими штрихами. Что может быть более реалистичным, чем два нищих у перевоза? Кажется, так и начинается первая фраза рассказа: «Ожидая паром, они оба легли в тень от берегового обрыва...». Но какая-то скрытая теплая интонация заставляет читателя настроиться на иную эмоциональную волну: «... и долго молча смотрели на быстрые и мутные волны Кубани у их ног». Снова следует, казалось бы, обыкновенная бытовая подробность, продолжающая знакомить с героями: «Ленька задремал, а дед Архип, чувствуя тупую давящую боль в груди, не мог уснуть». Но вот могучая авторская субъективность мгновенно перемещает на дальний план эту картину, наносит необычные краски, и мы попадаем в атмосферу иных эстетических измерений. «На темнокоричневом фоне земли их потрепанные и скорченные фигуры едва выделялись двумя жалкими комками...». Мотив трагедийности и отчужденности от мира, зазвучавший в соотнесенности фигур с пустынной землей, еще ярче проступит в экспрессивном образе: «Ленька был маленький, хрупкий, в лохмотьях он казался корявым сучком, отломленным от деда – старого иссохшего дерева, принесенного и выброшенного сюда, на песок, волнами реки».

Эмоциональная атмосфера повествования сгущается. Герои и их восприятие теперь только повод к описанию: дед, приподняв на локте голову, видит противоположный берег, залитый солнцем и бедно окаймленный редкими кустами ивняка, но сразу же в повествование «вмешивается» автор: «Серая полоса дороги уходила от реки в глубь степи: она была как-то беспощадно пряма, суха и наводила уныние». Как антитеза тоске пути, выжженной степи и старческой немочи, встает еле видимая старческим глазом, но такая близкая автору картина золотого моря пшеницы и ослепительно яркого неба, со стройными фигурами далеких тополей на его фоне. Это мелькнувшее за обманчивым струистым маревом видение красоты и определило тон повествования.

Где же ищет прекрасное автор рассказа? Конечно, не в безучастной к нужде и чужому горю станице обывателей, страшных в своем сытом самодовольстве (в образе первого встреченного героями казака поражает гипертрофированная телесная сила без намека на душу). И не в растерявшем человеческое достоинство старом нищем, а в том, что противостоит и первому, и второму, – в чистой детской душе Леньки. Повышенный интерес к детской психологии как средству оттенить прекрасные качества, свойственные человеку, – традиционная черта романтического искусства. В детской душе ро-

мантики находили то, что должно быть извечно у человека и что давно утрачено миром. Лейтмотивом характеристики Леньки становятся глаза, «большие, голубые, не по-детски вдумчивые», придающие лицу серьезное и сосредоточенное выражение. Прекрасен порыв Леньки, вступившегося за плачущую девочку, «его большие и грустные глаза светились гордым и смелым чувством». Необычный для ребенка полет мысли рождает в нем желание удивиться огромности земли. Эта мечта предельно индивидуализирована (маленькому нищему представляется город, где не нужно будет просить хлеба, – сами дадут без просьбы). Горький наделил своего героя исключительно романтическим духовным миром и осознанием контраста мечты и реальности: «А когда степь, все шире развертываясь перед его глазами, вдруг выдвигала из себя станицу, уже знакомую ему, похожую строениями и людьми на все те, которые он видел прежде, ему делалось грустно и обидно за этот обман». Потрясенный поступком деда, присвоившего потерянный девочкой платок, Ленька убегает в грозовую ночь и гибнет.

Романтическую форму воплощения идеала с сохранением черт реалистического повествования находим мы и в рассказе «Челкаш» (1894). Побуждаемый В.Г. Короленко к дальнейшей творческой работе, Горький, как вспоминает он сам, тотчас записал рассказ одинокого босняка, его соседа по койке в больнице города Николаева в 1891 г. Без изменений осталось имя героя – Гришка Челкаш. «Хорошо помню его улыбку, которой он заканчивал повесть о предательском поступке парня», – вспоминал Горький. Таким образом, и второй персонаж рассказа, Гаврила, напарник по переправе контрабанды, очевидно, реальное лицо. Рассказ отличается бытовой и психологической достоверностью жанровых сцен и диалогов. Такова полная юмора встреча Челкаша с таможенным сторожем, описание трактира, где приехавший на заработки крестьянский парень Гаврила освободился от последних сомнений и согласился пойти на «дело», диалоги Челкаша и Гаврилы, выявляющие и уточняющие на протяжении всего рассказа жизненные позиции героев.

Заявленное в портретных характеристиках героев противопоставление сказывается в их характерах. Гаврила – «сосунок» и «теленок» в глазах Челкаша – погружен в свои домашние заботы: «...Земля высосала, – что я должен делать? Жить надо. А как – неизвестно» – и сожалеет о несбывшихся надеждах: «Думал было я: на Кубань пойду, рублей два-ста тяпну – шабаш! Барин!» Откровенная неприязнь к голодающим, сбившим цену на заработках, рассуждения о возможной женитьбе (не по любви, конечно) довершают предварительную характеристику героя, который ничем не похож на Челкаша, всегда «веселого и едкого», живущего одним днем, но с полной раскрепощенностью желаний.

Противопоставление Челкаша и Гаврилы в рассказе стало поводом для обвинений в адрес Горького, якобы ненавидевшего крестьянство. Кстати, восходят они к давней статье А.К. Воронского и в наши дни поддерживаются

известными писателями – В. Беловым, В. Астафьевым и др. Рассказ понимается как идеализация босняка за счет унижения крестьянина. В учебнике Л.А. Смирновой также читаем: «К нравственным и трудовым заветам пахаря Горький был, к сожалению, более чем равнодушен»¹⁹⁰.

Однако художественную коллизию не надо трактовать как социальную оценку явлений жизни, нельзя отождествлять художественное решение с публицистическими высказываниями Горького, в котором действительно было недоверие к крестьянству. В рассказе «Челкаш» автор делает главным и положительным действующим лицом деклассированного героя, противопоставленного обыденной жизни, *согласно классической традиции и романтической природе рассказа*. Жизнь на дне общества, стирая социально-бытовые, семейные отличия человека, позволяет художнику выявить собственное человеческое естество, что же касается положительных качеств Гаврилы (на них ссылаются противники Горького), – ведь мысль о них внушается читателю не вопреки автору, а *по его воле*. Читателя покоряет нравственная чистота Гаврилы, его трогательная наивность, мечта о честном труде хлебопашца и желание защитить ее отчаянной вспышкой агрессивности, которую можно понять и простить, как это сделал Челкаш. Глядя на Гаврилу, Челкаш вспоминает и свое крестьянское прошлое. В финале этой «маленькой драмы, разыгравшейся между двумя людьми», опять же романтическом по своему характеру, социально униженный герой – по традиции – получает помощь от благородного разбойника, помощь, которая должна изменить его жизнь.

Луначарский назвал «Челкаша» ультраромантическим рассказом, украшенным реалистическими наблюдениями. «Тип босняка, – писал критик, – пока является только как живописное пятно, как острый романтический силуэт»¹⁹¹. Действительно, наряду с очень четкой реалистической трактовкой основного конфликта, наряду с великолепным раскрытием диалектики души героев в рассказе Горького преобладает субъективно-эмоциональная мотивировка характера героя. В рассказе нет свойственного «старому» реализму скрупулезного анализа причин, приведших Челкаша на дно жизни. Между его последними воспоминаниями о деревне и теперешним его положением существует определенный разрыв. Именно недосказанность, загадочность судьбы Челкаша, противопоставленной адской симфонии закрепощенного труда из вступления к рассказу, придает герою романтический ореол. Это ощутимо уже в первом описании, когда в гавани появляется Гришка Челкаш, «старый травленный волк.., заядлый пьяница и ловкий, смелый вор». Обильные портретные детали нагнетаются автором как основание для эмоциональной оценки героя: «Даже и здесь, среди сотен таких же, как он, резких босяцких фигур, он сразу обращал на себя внимание своим сходством со степным ястребом, своей хищной худобой и этой прицеливающейся походкой, плав-

¹⁹⁰ Смирнова Л.А. Русская литература конца XIX – начала XX века. Учебник для студентов педагогических институтов и университетов. – М., 1993. – С. 162.

¹⁹¹ Луначарский А.В. Русская литература. – М., 1947. – С. 395.

ной и покойной с виду, но внутренне возбужденной и зоркой, как лет той хищной птицы, которую он напоминал».

В рассказе сразу же возникает традиционная для романтизма тема одиночества и противопоставленности героя миру. «Он чувствовал себя одиноким, вырванным и выброшенным навсегда из того порядка жизни, в котором выработалась та кровь, что течет в его жилах». Средством субъективно-эмоциональной мотивировки этого конфликта становится образ бесконечного, могучего моря – символа вольности, в его описании слышны отзвуки и космогонических мифов, как бы возвращающих читателя к основам мироздания; только Челкаш способен оценить могучую стихию, очищающую от житейской скверны и рожающую могучие мечты, тогда как Гаврила не выдерживает испытания морем и чувствует себя «раздавленным этой мрачной тишиной и красотой». По контрасту с подавленным и испуганным Гаврилой, не раз раскаявшимся, что пошел на воровское дело, Челкаш показан в своей стихии. Вновь звучит романтический лейтмотив, соотносящий героя с ястребом: «...Сухой, длинный, нагнувшийся вперед и похожий на птицу, готовую лететь куда-то, смотрел во тьму вперед лодки ястребиными очами и, поводя хищным горбатым носом, одной рукой цепко держал ручку руля, а другой теребил ус, вздрагивающий от улыбок, которые кривили его тонкие губы. Челкаш был доволен своей удачей...» Спустя некоторое время автор вновь вернется к этому сопоставлению, сказав о тоскливом страхе Гаврилы, который уже был «пуст и бездушен. Волнения этой ночи выглодали, наконец, из него все человеческое. А Челкаш торжествовал... У него сладострастно вздрагивали усы и в глазах разгорался огонек».

Поэтизация таких людей, восприятие их как людей «необыкновенных», противопоставленных героям «нищеватого мещанского типа», рассматривалась Горьким как вымысел, способный украсить «томительно бедную жизнь. «Я видел, что хотя они (босяки – Л.Е.) живут хуже обыкновенных людей, но чувствуют и сознают себя лучше их; и это потому, что они не жадны, не душат друг друга...» («О том, как я учился писать»).

Романтический образ Челкаша раскрывается на фоне морского простора – символа вольности. Челкаш «любил видеть себя лучшим тут, среди воды и воздуха». Но этот идеальный мир – не идиллия, не безмятежное успокоение. Неистовое бечение страстей и чувств показано, начиная с первого описания морского простора, на который наплзали величественные и угрюмые облака, скудные свинцовые тучи, отбрасывающие тоскливые тяжелые тени. Что-то роковое было в этом медленном движении бездушных масс, закрывающих от людей «золотые очи неба – звезды». Эта борьба звездного света и тяжелой тьмы, весьма далекая от достоверности реалистического пейзажа, становится лейтмотивом, сопровождающим все повествование. То тучи медленно двигались, огромные, тяжелые, источая из тьмы ужас (кульминационный момент ночного приключения контрабандистов), то их победа, казалось бы, полная, отступает на мгновение: «...Из разрывов смотрели го-

лубые кусочки неба с одной-двумя звездочками на них». И снова стена дождя встает над поверженным Челкашом (Гаврила, стремясь завладеть деньгами, рассек голову напарника камнем): «Море глухо роптало, волны бились о берег бешено и гневно». В конце следует несколько наивный приговор идеального мира над жизнью, полной обмана и грязи: море выло, швыряло, разбивая большие тяжелые волны на прибрежный песок, дождь ретиво сек воду, землю, ветер ревел, «все кругом наполнялось воем, ревом, гулом». Море как будто спешит смыть следы кровавой драмы, уничтожить напоминание о том, что противоестественно и некрасиво. Здесь же звучит и непосредственный авторский приговор действительности: «Все было грустно и звучало, как колыбельная песнь матери, не имеющей надежд на счастье своего сына...». Нет надежды и на счастье героев.

Непосредственности авторских оценок способствует экспрессия и ритмичность речи рассказчика. «Тучи походили на волны, ринувшиеся на землю вниз кудрявыми седыми хребтами, и на пропасти, из которых вырваны эти волны ветром, и на зарождавшиеся валы, еще не покрытые зеленоватой пеной бешенства и гнева».

В дальнейшем в рассказах Горького воплощением народного начала становится не колоритный босяк, а повествователь-рассказчик. В рассказе «Коновалов» (1897) уже нет той эмоциональной непосредственности выражения идеала, которая во многом придавала «Челкашу» черты романтического стиля. На смену субъективно-эмоциональной мотивировке характера приходит трезвое понимание повествователем судьбы героя, в рассказе преобладают бытовые, реалистически истолкованные сцены. Но родственность романтических характеров Челкаша и Коновалова несомненна и оттеняется картинами моря – символа вольности. «Чего люди мало селятся около него? Были бы они от этого лучше, потому оно – ласковое такое... Хорошие думы от него в душе человека», – раздумывает Коновалов. И повествователь поддается колдовскому очарованию вольного морского простора, «где в мягких полутонах смешались в фантастическое марево какие-то дивные и нежные, невиданные краски, ласкающие глаз и душу неуловимой красотой своих оттенков...». С образом моря связан и авторский приговор герою. Символически воспринимается густая пелена тьмы («казалось, на землю спустился черный туман»), символически гаснет костер. («Так и все мы... Хоть бы разгореться ярче!») – думает рассказчик.)

В «Мальве» (1897), где романтический характер опять-таки раскрывается на фоне морского простора, реалистическая достоверность внесена обилием диалогов; речь действующих лиц выражает социально-психологическую определенность каждого характера и независима от патетического стиля авторской речи. Не останавливаясь на рассказе подробно, скажем, что в конфликте между свободой природы и несвободой социума, представленным деревней, именно деревня является хранительницей традиционной христиански окрашенной нравственности, тогда как природное

начало окрашивается мотивами бесовства (Мальва – ведьма, чертовка, злая, дьяволица) и язычества. Тем не менее и в Мальве скрыто живет тоска по христианской чистоте и святости (Т. Саськова). Это чувство сродни тем смутным сожалениям о прошлом, которые испытывает Челкаш при встрече с Гаврилой. И опять необходима полемика. Л.А. Смирнова считает, что среди людей, тонко чувствующих красоту природы, «места крестьянину нет». Так ли это? В «Мальве» крестьянский парень Яков, здоровый, красивый, с улыбающимися глазами, способен оценить и красоту морской стихии:

«Он повернул... свое лицо в кудрявой темно-русой бороде и, блеснув глазами, сказал:

– ... А хорошо тут, – море-то какое!»

И в другой раз голубые глаза Якова, уже любясь закатом, улыбались, блуждая в дали моря. И даже брошенная до этого фраза «Ежели бы все это земля была! Да чернозем бы! Да распахать бы...» может быть интерпретирована не как духовная ущербность, а как любовь к труду на земле. Отрицательная характеристика не столько Якова, сколько «мужиков» вообще вложена в уста Сергея в момент его сговора с Мальвой и вовсе не должна восприниматься как авторская. Не случайно следует реплика: «Без них (Сергея и Мальвы) красота ночи увеличилась». Романтическая антитеза Яков – Мальва, Сергей, как и Челкаш – Гаврила не предполагает социологических оценок образа крестьянина, которому противопоставлены герои-нищиеанцы, что, кстати, свидетельствует и о своеобразном горьковском преломлении идей Ницше. Ранний Горький славит человека сильного, раскрывающегося в поединке с ему подобным (Лойко и Радда в рассказе «Макар Чудра»), порой сминающего слабого, как Челкаш или Мальва. (Не будем, однако, забывать, что Н. Михайловский находил «нищиеанские» корни раннего Горького в русской традиции, в Достоевском¹⁹², который влиял в этом плане и на самого Ницше).

Таким образом, автор уделяет преимущественное внимание романтическому характеру, который подается не только в субъективно-эмоциональной мотивировке (Челкаш), но и с весомыми моментами реалистической объективности (Коновалов, Мальва, Григорий Орлов в рассказе «Супруги Орловы»). Этот романтический характер дан нередко в трагической для него схватке с миром – Горемыка Павел в одноименном рассказе, герои рассказа «На соли». Писателя привлекают контрасты между подчеркнуто неказистой внешностью героя, его сомнительным образом жизни и чистотой душевных порывов («Болесь» и др.). Чаще всего романтическая тенденция обнаруживает себя в символических пейзажах явно реалистических рассказов – «Бывшие люди», «Скуки ради»; порой взволнованная и патетическая авторская интонация распространяется и на другие компоненты стиля.

В романтическом плане дан образ повествователя в рассказе «Двадцать шесть и одна» (1899), названном автором поэмой. Она звучит как страстный

¹⁹² Михайловский Н.К. О Максиме Горьком и его героях // Михайловский Н.К. Литературная критика: статьи о русской литературе XIX – начала XX века. – Л., 1989.

монолог-исповедь, но теперь эта традиция романтизма решается на совсем ином – прозаическом материале. «Нас было двадцать шесть человек – двадцать шесть живых машин, запертых в сыром подвале, где мы с утра до вечера месили тесто, делая крендели и сушки... Нам было душно и тесно жить в каменной коробке под низким и тяжелым потолком, покрытом копотью и паутиной...». Пока только интонация вносит в описание необычность и взволнованность. Но вот реальные приметы быта начинают уступать место романтической экспрессии, «красный отблеск пламени трепетал на стене мастерской, как будто безмолвно смеялся над нами. Огромная печь была похожа на уродливую голову сказочного чудовища». Экспрессия образа заставляет забыть его предметно-вещественное значение. Повторяем, не экономические обстоятельства, не профессиональные условия и производственные процессы, характерные для народнической литературы, а яркая индивидуальность человека из народа была открытием Горького.

Уродливая действительность и порыв к красоте – такова романтическая коллизия поэмы. Она поэтически опредмечивалась песней, которая вначале гаснет под тяжелым потолком подвала, но потом точно раздвигает сырые тяжелые стены каменной тюрьмы. «И может быть, – говорит повествователь, – густая, широкая волна звуков представляется ему (человеку – Л.Е.) дорогой куда-то вдаль, освещенной ярким солнцем, – широкой дорогой, и он видит себя идущим по ней...». В поэме «Двадцать шесть и одна» Горький достигает апофеоза личности из народа, способной на глубочайшие душевные порывы, на величайшую бескорыстную радость и великую скорбь разочарования. Банальный житейский случай – падение Тани – был повернут неожиданной стороной, поднят на высоту романтического конфликта. Не переживания соблазненной и, видимо, недалекой девочки, а страдания мужественных душ, утративших свой идеал, составили содержание рассказа.

Важным шагом на пути к неореализму стала реалистическая, хотя и не лишенная романтических красок, повесть «Фома Гордеев» (1899), которая справедливо считается этапным произведением в творчестве Горького. Все происходящее в ней видится глазами Фомы – бунтаря-одиночки, который, «выламываясь» из своего класса, оказывался в исключительных обстоятельствах экстраординарной судьбы» (Б. Михайловский). И хотя в Фоме нет необходимых качеств для традиционного романтического героя (К. Муратова), нет духовного превосходства над окружающей его средой, но романтические тенденции в этот период были связаны с поэтизацией личности из мелкобуржуазной массы. Это, естественно, вносило в изображение романтического героя определенные коррективы. Сама мысль К. Муратовой о том, что произведение Горького завершало развитие романа, посвященного бунту романтика-одиночки, справедлива. Как антитеза последнему традиционному романтическому герою, отъединенному от мира, в романе начинал вырисовываться (только начинал) другой, в изображении которого также чувствуются романтические краски. Рабочий Ежов не случайно сравнивается с «яркой го-

ловней в костре», и эта наметившаяся в романе романтизация образа пролетария, и лейтмотив костра, и возвышенно-патетическая характеристика впечатления, которое производили речи Ежова на рабочих, выгодно отличают произведения Горького от «Конца Андрея Ивановича» Вересаева. К особенностям повести можно отнести отсутствие социальной детерминации в изображении переживаний и поступков Фомы, слияние его переживаний с эмоциональной настроенностью автора, в лейтмотивах и символах (образ парохода, поглощаемого беспросветной мутью, жернова, перемалывающие людей и т.д.). Подобно традиционному романтическому герою, Фома подчас становился рупором чувств автора – в монологах, полных бурной патетики, неистовых страстей, что напоминает ранние рассказы Горького.

Современное горьковедение отказывается от прежней узко социальной интерпретации образа Фомы как человека, «выломившегося» из буржуазной среды, как символа ее (среды) деградации. Трагедия Фомы объясняется нередко встречающимся типом русской ментальности, раскрытым еще Достоевским: «Душа человека – поле битвы дьявола с Богом». Оправдывая свое имя (Фома неверующий) герой гордо несет свои сомнения, страдания, вызывая к себе симпатии писателя и читателя. Поэтому другие попытки по-новому трактовать горьковскую повесть как апофеоз Якова Маякина кажутся нам несостоятельными.

Надо отметить символическую связь бунтарства Фомы с отрешенностью от жизни его покойной матери, то есть со старозаветной формой народного пассивно-анархического протеста. Романтика мечтаний, взлелеянная народными преданиями и легендами Анфисы, приходит в противоречие с бытовой рассудительностью Игната Гордеева, а потом и всего купеческого сословия. Романтический порыв Фомы ввысь, «в чистую, тихую область, полную солнечного блеска», дополняется жаждой активного протеста, которая, как давно уже отмечалось, также облекается в романтические формы, сказочно-фольклорные одеяния. На одинокого бунтаря, восставшего против буржуазного общества, ложатся отблески романтического титанизма, боготворчества. Не случайно в романе вспоминается Иов, спорящий с владыкой земли и неба, а главный герой виделся Горькому неким Геркулесом, побеждающим гидр.

Несмотря на определенную непоследовательность в философских воззрениях писателя-самоучки, коим называл себя он сам, Горький стал убежденным «человекопоклонником», и даже в Священном Писании выделял именно эту линию, восхищаясь Книгой Иова, «особенно сороковой главой, где Бог поучает человека, как ему (...) спокойно встать рядом с Богом» (из письма В. Розанову, 1912 г.).

В.Б. Катаев обратил внимание на то, что в ориентации на яркую, сильную личность молодой писатель опирался не только на сверхчеловека Ницше, но и на Томаса Карлейля, автора книги «Герои, почитание героев и героическое в истории» (русский перевод публиковался в 1866 и 1891 гг.): «...В

легендах и песнях раннего Горького идея противостояния героя и толпы трактована и в ницшеанском духе, и в духе карлейлевской метафоры *светоносности* героя»¹⁹³. Тем более это можно отнести к поэме «Человек» (1909). То, что было намечено в ранних романтических произведениях Горького, в поэме проявилось с удесятенной силой. Романтически всеобъемлющий, общечеловеческий характер конфликта предопределен иной эстетической позицией автора: «Иду, чтобы сгореть, как можно ярче и глубже осветить тьму жизни. И гибель для меня – моя награда». Это уже не импульсивный порыв сказочного Данко, а осознание «святого неотъемлемого права разрушить все, что может помешать свободе мысли». Новизна поэмы – в глубине и сложности изображения человека, пришедшей на смену однолинейной простоте ранних образов.

«Теперь человек «медленно, но твердыми шагами, идет по праху старых предрассудков, один в седом тумане заблуждений, за ним – пыль прошлого тяжелой тучей, а впереди стоит толпа загадок, бесстрастно ожидающих его. Они бесчисленны, как звезды в бездне неба, и человеку нет конца пути!»

Страстный призыв автора – «Хочу, чтобы каждый из людей был Человеком!» – дополнялся признанием безграничных возможностей человеческого духа: «Человек! Точно солнце рождается в груди моей... Так шествует мятежный Человек – вперед! И – выше! Все – вперед! И – выше!»

Первый период творчества Горького выявил многогранность его творческого дарования, стилевых поисков. Отношение Горького, выросшего из «романтического реализма» конца XIX века, к модернизму было, как известно, резко отрицательным, что вполне соответствовало позиции других реалистов, начиная с Л. Толстого и И. Бунина. Вместе с тем усиление романтической доминанты в реалистическом творчестве свидетельствовало о заметном сдвиге в реалистической эстетике рубежа веков, который отвечал общим тенденциям литературного развития: модернистские течения не зря называли неоромантическими. Расходясь с символистами в понимании целей и задач искусства, добиваясь сходства эстетической реальности с действительностью (свидетельства об этом Ф. Степуна приводились), молодой Горький обнаруживает типологическое родство с ними по некоторым художественным параметрам. Своеобразие его реализма хорошо определил И. Анненский: «После Достоевского Горький, по-моему, самый резко выраженный русский символист. Его реалистичность совсем не та, что была у Гончарова». Анненский имел в виду то, что за каждым героем Достоевского «вырастает нечто новое, что выше и значительнее» его самого; и у Горького «при появлении нового лица ждешь не подробностей, хочешь знать не что, а зачем? Читая его, думаешь не о действительности и прошлом, а об этике и будущем»¹⁹⁴.

Отмеченная нами весомость романтико-символических принципов изображения в масштабном эпическом произведении открывала новые художественные возможности литературы XX в. Но они не исключали и других

¹⁹³ Катаев В.Б. Реализм и натурализм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн. Кн. 1. / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М., 2000. – С. 213.

¹⁹⁴ Анненский И. Избранные произведения. – Л., 1988. – С. 459, 461.

путей – более трезвого социального анализа характера, который был реализован Горьким в повести «Трое» (1901), социалистически ориентированности героя в пьесе «Мещане». С другой стороны, в творчестве М. Горького продолжала развиваться романтическая форма в ее, так сказать, «чистом» виде, представленная «Песней о Буревестнике», второй редакцией «Песни о Соколе», наконец, поэмой в прозе «Человек». В 1950-е гг., когда развитие литературы определялось известной антитезой «реализм – антиреализм», настойчиво подчеркивалось, что идейно-художественный эффект романтико-символической формы был в сравнении с «Мещанами» меньшим. На наш взгляд, все названные критиком произведения в одинаковой мере носят переходный характер. Это был единый процесс, когда конкретные реалистические образы обретали романтическую окрыленность, а романтические произведения имели исторически конкретный подтекст. Поэма «Человек» была не только завершающим произведением, но и в такой же мере открывающим новые пути в искусстве, как и «Фома Гордеев», «Мещане». Принимая идеи революционного переустройства жизни (позже он воплотит героика рабочего движения в романе «Мать»), Горький относил романтически яркие слова о могуществе человека не только к общему тону жизни в «Сказках об Италии» (1912) и перспективности нового героя, но и к его конкретным делам и качествам в сказке «Товарищ» (1906). Все это было подхвачено молодой советской литературой, и небезуспешно (например, в «Разгроме» А. Фадеева).

«На дне». Дискуссии вокруг образа Луки

В начале 1900-х гг. ведущей в творчестве Горького стала драматургия: одна за другой были созданы пьесы «Мещане» (1901), «На дне» (1902), «Дачники» (1904), «Дети солнца» (1905), «Варвары» (1905), «Враги» (1906). Этапной явилась социально-философская драма «На дне». В ней, как и в ранних рассказах, Горький развивал тему «дна» жизни, но придал ей глубоко философское звучание.

Пьеса «На дне» была задумана Горьким еще в 1900 г., впервые опубликована в Мюнхене в 1902 г., а 10 января 1903 г. состоялась премьера пьесы в Берлине. Спектакль был сыгран 300 раз подряд, а весной 1905 г. отмечалось 500-е (!) представление пьесы.

В России «На дне» вышла в издательстве «Знание» в 1903 г. Впервые была поставлена на сцене Малого Художественного театра в Москве 18 декабря 1902 г. и имела феноменальный успех. «Первое представление этой пьесы было сплошным триумфом, – вспоминала актриса, ставшая впоследствии гражданской женой Горького, М.Ф. Андреева. – Публика неистовствовала. Вызывала автора несчетное число раз...». Газета «Русское слово» так отзывалась о премьере: «По окончании пьесы овация приняла прямо небывалые размеры. Горький был вызван всем театром более 15 раз. Нечто непод-

дающееся описанию произошло, когда Горький, наконец, вышел на вызовы один»¹⁹⁵.

В чем заключалась притягательность горьковской пьесы? Долгое время она объяснялась только созвучием революционным настроениям общества. Действительно, картина «дна жизни» («это будет страшно», – комментировал автор свой замысел в письме к Пятницкому в октябре 1901 г.) вызвала к необходимости социального переустройства жизни, и не случайно спектакли перерастали в политические демонстрации. «Пьеса принималась бурно и восторженно, как пьеса «Буревестник», которая предвещала грядущую бурю и к бурям звала»¹⁹⁶, – писал В.И. Немирович-Данченко, поставивший «На дне» вместе с С. Станиславским. Но художественная значимость пьесы не сводилась к ее агитационной роли и, как истинно классическое произведение, она обнаруживала разные уровни смысла, в том числе и тот, который сразу же заметил И. Анненский. Загадочность и своеобычность Сатина, Луки, Насти, Пепла, за которыми, по его выражению, «мелькает» душа автора, Анненский комментировал следующим образом: «Шулер, побитый за нечистую игру и одурманенный водкой, страстно, хотя и с надрывом, говорит об истинах, которые волнуют лучшие умы человечества. Старик, которого в жизни только мяли, выносит из своих тисков незлобивость и свежесть. Двухлетняя девушка, которая не видела в жизни ничего, кроме грязи и ужаса, сберегает сердце каким-то лилейно чистым и детски свободным. А Пепел, этот профессиональный вор, дитя острога и в то же время такой нервный, как женщина, стыдливый и даже мечтательный? Это внутреннее несоответствие людей их положению, эта жизнь, мыслимая поэтом как грязный налет на свободной человеческой душе, придает реализму Горького особо фантастический, а с другой стороны, удивительно русский колорит»¹⁹⁷.

Лука с самого начала воспринимался критиками и рецензентами противоречиво. Одни считали, что старик «вызывал к свету все хорошее, что раньше дремало беспробудно». Было высказано даже мнение, что Лука «не кто иной, как Данко, которому приданы лишь реальные черты» (Э.А. Старк). Другие принимали противоположную сторону и утверждали, что «более язвительной сатиры на «ложь с благонамеренной целью», чем роль Луки, нельзя написать» (А.В. Амфитеатров).

Сам Горький в трактовке образа Луки скорее сближался с Амфитеатровым. Известны многие его высказывания, относящиеся как к дореволюционному, так и к послереволюционному периоду. В конце 1910 г. в одной из бесед Горький дал такую характеристику главному персонажу: «Лука – жулик. Он, собственно, ни во что не верит. Но он видит, как страдают и мечутся люди. Ему жаль этих людей. Вот он им и говорит разные слова – для утешения». В 1912 г. Горький писал Львову-Рогачевскому: «... *Убейте* одно давнее недо-

¹⁹⁵ Цит. по: Горький М. Полн. собр. соч. В 25 т. Т. 7. – М., 1973. – С. 613.

¹⁹⁶ Качалов В.И. Сборник статей, воспоминаний, писем. – М., 1964. – С. 38.

¹⁹⁷ Анненский И. Избранные произведения. – Л., 1988. – С. 459.

разумение, очень неприятное для меня. Развенчайте Луку: это отнюдь не положительный характер...». Он же признавался А.В. Луначарскому: «Лука – это поистине лукавый человек... Лука умеет приложить пластырь лжи ко всякому больному месту. Его дело, найдя человека с вырванным клоком сердца, создать в награду для восстановления равновесия какую-то по мерке сделанную и подходящую ложь, – утешительный обман...». Порой Горький высказывался о Луке еще резче: «Подлый он старикашка, Лука! (...) Обманывает сладкой ложью людей и этим кормится. (...) С самого начала задумал я странника пройдохой, жуликом...». В статье «О пьесах» Горький еще раз возвращался к образу старика: «Утешители этого ряда – самые умные, знающие и красноречивые. Они же поэтому и самые вредоносные. Именно таким утешителем должен был быть Лука в пьесе «На дне» но я, видимо, не сумел сделать его таким...».

Автор воспринимал речи старика как пение сирены, которая «поет ложь из жалости к людям, она знает, что правда – молот, удары ее эти люди не выдержат, и она хочет все-таки обласкать их, сделать им хоть что-нибудь хорошее, дать хоть каплю меда и – лжет»¹⁹⁸.

Такой же взгляд на Луку установился и в советском литературоведении. Правда, во второй половине XX века была сделана попытка трактовать этот образ как проявление традиций народной нравственности и добрых начал человеческой натуры (И. Кузьмичев, Е. Сидоров и др.), но в «официальном» горьковедении победило определение Б. Бялика: Лука – лицемерный лгун, сознательно играющий на страданиях людей.

Эта же тенденция сохраняется и поныне. Так, Л.А. Смирнова, пытаясь раскрыть суть отношения автора к своему персонажу на основе его публицистических высказываний, пишет: «Для писателя Лука был неприемлем, потому что он тормозил своей ложью прозрение, мешал изживанию ошибок, насаждал пассивизм». С этих позиций литературовед и подходит к трактовке образа странника, в результате чего появляются суждения и оценки более частного характера: «На основе такого убеждения – все образуется само собой – рождается пассивное ожидание Луки»; «старика не занимают перспективы роста отдельной личности», «Лука приспособляется», он ночлежникам «предлагает иллюзорный выход»; почти каждый из обитателей ночлежки «получает опасную игрушку – ложную надежду на спасение»; «без устали «творит» варианты для успокоения заблудших»; Лука «приходит в ночлежку с давно сложившейся уверенностью в необходимости выжидательной позиции и уходит, вернее, убегает от попавших в беду людей с тем же убеждением»; «милосердие же Луки, обращенное будто к конкретным лицам, на деле равнодушно и унифицированное»¹⁹⁹.

Однако понятийно-логическая автоинтерпретация далеко не всегда соответствует художественному прозрению писателя. Горьковские оценки об-

¹⁹⁸ Горький М. Полн. собр. соч. В 25 т. Т.7. – М., 1973. – С. 603.

¹⁹⁹ Русская литература. XX век. Справочные материалы. – М., 1995. – С. 64–71.

раза Луки, на которые опирается Л.А. Смирнова, – именно такой случай. Более того, многие исследователи и мемуаристы «комплекс Луки» с его «золотыми снами», «возвышающим обманом», «темной загадочной ненавистью к истине» находят в творчестве и жизненном поведении самого Горького. С.И. Сухих считает, что только в «Жизни Клима Самгина» Горький навсегда расстался со своим любимым и вечным спутником – Лукой. С явной симпатией, однозначно положительной оценкой представляют Луку методические журналы:

«Старик свято верует, что жалость, сострадание, милосердие, даже просто внимание к человеку, уважение к нему – это те ступени, по которым даже заблудшую душу можно поднять на человеческую высоту...

Лука приходит не для того, чтобы расставить силки лжи и испытать их прочность, не для того, чтобы поманить неизвестно куда и покинуть на бездорожье, – он приходит, чтобы людям, потерявшим себя, напомнить, что они люди»²⁰⁰.

И то, что иные обитатели подвала воспринимают Луку как вруна, сказочника скорее характеризует их самих. Бубнов говорит по этому поводу: «Вот – Лука, примерно... много он врет...». Пепел обращается к нему со словами: «Врешь ты хорошо... Сказки говоришь приятно! Ври! ничего...». Правы те, кто утверждает, что в пьесе нет ни одного момента, когда Луку можно поймать на откровенной, вредоносной лжи. Конечно есть в словах старца места, к которым можно придраться: для атеиста, естественно, ложными выглядят речи о предстоящей Анне райской жизни; притчу о праведной земле Лука рассказывает не как легенду, а как быль («Был, примерно, такой случай: знал я одного человека, который в праведную землю верил...»). Что же касается распространенного до сих пор мнения об обмане Актера сказкой о бесплатных лечебницах для алкоголиков, то о наличии их в дореволюционной России – в Казани, Москве, Киеве – было сказано Вс. Троицким еще в 1980 г. и повторено другими исследователями. Глубже других проблему лжи в пьесе затронул П.Н. Долженков и трактует ее так: «Надежда в своем пределе – это Ложь». Исследователь приходит к выводу, что «Лука не врет в прямом смысле этого слова, но по Горькому, он врет в принципе», потому что вселяет беспочвенные надежды²⁰¹. Как видим, проблема переходит в иную плоскость и приходится уже отвечать на другие вопросы: были ли беспочвенными советы Луки? нужно ли вообще вселять в людей надежду? Второй вопрос представляется риторическим, и потому, опуская его, перейдем к первому. И здесь, думается, стоит прислушаться к мнению исследователей, уже процитированных нами: Н. Жегалов, например, считает, что Лука «в каждой конкретной ситуации выступает как самый трезвый, деловой консультант. Его практические советы – это своеобразная программа-минимум для обитателей ночлежки...»²⁰². Е. Попова, оспаривая тезис «сеятеля иллюзий» применитель-

²⁰⁰ Ребель Г.М. К чему жалость? Размышления о пьесе А.М. Горького «На дне» и изучении ее в школе // Русский язык и литература в средних учебных заведениях УССР. – 1990. – № 3. – С. 23.

²⁰¹ Долженков П.Н. «Существует только человек». О пьесе А.М. Горького «На дне» // Литература в школе. – 1990. – № 5. – С. 47–48.

²⁰² Жегалов Н. Искра жизни // М. Горький. На дне. – М., 1981. – С. 5.

но к Луке, эмоционально вопрошает: «Что же иллюзорного в том, что Актеру надо искать лечебницу, которая реально существовала? А для Пепла с его клеймом вора, которое вовек не снять в этом городе, разве иллюзия Сибирь, где с его удалью и силой можно жить по-человечески?»²⁰³. Эту же линию продолжает развивать П.Н. Долженков:

«Скорее всего Сибирь – то место, где Пеплу легче всего начать новую жизнь, порвав навсегда связи со своей средой. Во-первых, малоосвоенная Сибирь для сильного человека, а Пепел таков, представляла довольно богатые возможности устроить свою жизнь. А главное ведь в том, что Пепел, как он сам говорил, начал воровать потому, прежде всего, что за всю жизнь никто его иным именем, кроме как «вор», «воров сын», не называл. Поэтому Сибирь – место, где его никто не знает и вором не назовет, идеальное для Пепла... Актер, Пепел, Наташа тяжело переживают свое существование на дне жизни, и Лука стремится помочь им изменить свою судьбу. Не к примирению, а к действию призывает он их. «Лукавый старец» будит в сожителях надежду на то, что чаемое ими осуществимо и залог тому наличествует в действительности: есть больница для Актера, Сибирь для Пепла и Наташи»²⁰⁴.

Как видим, исследователи не находят советы Луки ни иллюзорными, ни ложными, наоборот, подчеркивают их практичность, возможность претворения их в жизнь. Здесь же можно вспомнить и о Савеле Пильщике из рассказа Горького «Отшельник», который признавался: «... и в Сибири был, там большие деньги заработал...». Таким образом, вопрос о том, лжет Лука или нет, сеет иллюзии или несбыточные надежды, думается, можно снять.

Но при этом остаются другие, не менее важные вопросы: почему же не оправдались эти надежды, если они столь хороши и практичны? Почему ни один из советов странника не был претворен в жизнь? Почему, в конце концов, столь трагичен финал: Наташа после больницы, скорее всего, покидает не только ночлежку, но и город, Пепел – в тюрьме, Актер кончает жизнь самоубийством? Н. Жегалов считает, что практические советы Луки, полученные Актером, Васькой Пеплом и Наташей, не были реализованы «не потому, что советы были плохие, а потому, что обитателям «дна» не хватало энергии и воли для их претворения в жизнь»²⁰⁵.

Но большинство литературоведов обычно сводят эти вопросы опять же к образу Луки: случившееся в ночлежке выступает в качестве неоспоримых доказательств вредоносности и шарлатанства старика. Имея в виду эту «цепную реакцию трагедий» в финале пьесы, Л.А. Смирнова приходит к заключению: «Трудно представить другой столь же сильный исход опасной деятельности Луки»²⁰⁶.

Нам остается лишь повторить слова оппонента подобной точки зрения: «Но если бы истинным виновником этих драм был один человек!».

²⁰³ Попова Е. «Человек все может...». Перечитывая драму Горького «На дне» // Литературная учеба. – 1987. – № 2. – С. 216.

²⁰⁴ Долженков П.Н. «Существует только человек». О пьесе А.М. Горького «На дне» // Литература в школе. – 1990. – № 5. – С. 47.

²⁰⁵ Жегалов Н. Искра жизни // М. Горький. На дне. – М., 1981. – С. 6.

²⁰⁶ Русская литература. XX век. Справочные материалы. – М., 1995. – С. 228.

Роль Луки в развитии сюжета. Лука и Сатин

В свете непрекращающихся споров, возможно, не лишне еще раз вернуться и более детально рассмотреть взаимоотношения Луки с некоторыми из ночлежников. Начнем с Актера.

Небезынтересно выявить, каким был этот персонаж до появления старца в подвале и какие затем произошли в нем перемены.

Актер впервые представляется читателю в заключении авторской ремарки, открывающей пьесу: «На печке, невидимый, возится и кашляет Актер». Он не сразу включается в будничную суматоху подвальной жизни и словесную перебранку между обитателями ночлежки. Одними из первых слов, произносимых им с гордостью, являются: «Мне вредно дышать пылью. Мой организм отравлен алкоголем...». На протяжении лишь трех страниц эта же фраза, варьируясь, повторяется Актером трижды. Он же, выводя Анну в сени, говорит Костылеву: «...видишь – больные идут?...» Значительны и авторские ремарки, характеризующие состояние Актера: «задумывается, сидя на нарах», «тоскливо осмотревшись вокруг...». В этом ряду фактов символическим содержанием, предвосхищающим трагический финал, наполняется фраза Актера: «Офелия! О... помяни меня в твоих молитвах!...»

Все это с самого начала говорит об обреченности героя.

В 1902 г. Горький писал И.А. Тихомирову: «В будущей моей пьесе я очень буду просить Вас играть роль спившегося актера-босняка. Это человек, который в первом акте с гордостью говорит: «М-мой организм отравлен алкоголем!» – потому говорит с гордостью, что хоть этим хочет выделить себя из среды серых, погибших людей. В этой фразе – остатки его чувства человеческого достоинства».

Уж что за человек, у которого только и осталось «достоинств», что отравленный алкоголем организм?.. Одно звание – Актер. Даже по имени никто его не зовет. Он забыл не только любимое стихотворение (а «в любимом вся душа»), но и то, что было у него когда-то сценическое имя – Сверчков-Заволжский... Потерять имя для впечатлительного Актера равносильно смерти. По его мнению, «без имени нет человека». Не случайно он оговаривается, когда умерла Анна: «Я иду, скажу... потеряла имя!..» Одним словом, остался от человека один облик или, пользуясь терминологией Бубнова, «один голый человек».

Но вот эта погибшая душа сталкивается со странником и, возможно, за долгое время пребывания в ночлежке ему впервые захотелось продекламировать куплеты покладистому, незлобивому, внимательному к окружающим старику. Но... он забыл стихотворение. Актер напрягает память, в волнении он потирает лоб, осознает, насколько это плохо, но... – тщетно. «Пропил я душу, старик... я, брат, погиб...», – грустно признается он страннику без какого-либо расчета на сочувствие или соучастие. Но старик живо откликается на его беду: «Ну, чего? Ты... лечись! От пьянства нынче лечат, слышь! Бесплатно, браток, лечат... такая уж лечебница устроена для пьяниц... чтобы, значит,

даром их лечить. (...) Ну-ка, вот, валяй! Иди...». Состояние Актера на протяжении разговора передают ремарки: *«Задумчиво»*, *«улыбаясь»*, *«смеется»*, *«вдруг, как бы проснувшись»*, *«свистит»*.

«Н-да... Снова? Ну... да! Я могу!? Ведь могу, а?» – встрепенулась его душа, но сам он еще не верит в такую возможность, в счастливый исход, но уходит повеселевший, ободренный. Мы не знаем, чем он занимался во время отсутствия, вероятно, пил. Но можем утверждать наверняка, что возбужденное состояние его не покидало и что, вдобавок к тому, началась внутренняя духовная работа. Свидетельством тому является то, что он за это время восстановил в памяти забытые любимые стихи. И вот ему уже не терпится прочитать их Луке. Прямо с порога, даже не затворив за собой двери, придерживаясь руками за косяки, он весело кричит: «Старик, эй! Ты где? Я – вспомнил... слушай». И, шатаясь, приняв позу декламатора, читает...

С этого момента начинается пробуждение в Актере Человека. Перестав пить, он начал мести улицу, зарабатывая деньги на дорогу в больницу. Эти факты интересны не столько сами по себе, сколько тем, как они приоткрывают душевное состояние героя: *«Я – иду! Я сегодня – работал, мел улицу... а водки – не пил! Каково? Вот они – два пятиалтынных, а я – трезв!»*

Воистину, не всегда важно, что говорят, но всегда: *как*. Обратим внимание, сколько восклицательных знаков в небольшой фразе! Актер говорит с гордостью, и эта гордость уже не вызывает иронии. В нем ощущается уже не напускное, а истинное чувство собственного достоинства, правда, иной раз расцвечиваемое высокопарными фразами, но это уже от былой профессии, ставшей второй натурой.

Такая резкая перемена в Актере происходит почти в конце третьего акта, а в финале пьесы мы узнаем, что он удавился. В чем причина?

Думается, есть необходимость вернуться ко второму акту. После обретения надежды на выздоровление и решения ехать в больницу (*«Кончено и решено! Старик, где город?..»*), радужное настроение Актера наталкивается на холодный скептицизм Сатина, которого в советском литературоведении считали представителем истинного гуманизма: *«Фата-моргана! Наврал тебе старик... Ничего нет! Нет городов, нет людей... ничего нет!»* Спор, начавшийся между Актером и Сатиным во втором акте, продолжается и в третьем: *«Чепуха! Никуда ты не пойдешь... все это чертовщина! – резко остужает Сатин взбудораженные мысли Актера и обращается к Луке: – Старик! Чего ты надул в уши этому огарку?»* По поводу же заработанных на дорогу денег тот же Сатин цинично заявляет: *«Дай, я пропью... а то – проиграю...»*.

В четвертом акте сарказм Сатина еще более усиливается. Когда Настя с остервенением говорит о том, что все ей в ночлежке опротивело и она уйдет куда-нибудь, хоть на край света, Сатин, со свойственным ему ехидным благодушием в присутствии Актера, замечает: *«Пойдешь, – так захвати с собой Актера... Он туда же собирается... ему известно стало, что всего в полуверсте от края света стоит лечебница для органовов...»*.

В позиции Сатина проявляется полное неверие в человеческие возможности, бессмысленность и бесперспективность борьбы против существующего порядка вещей.

Достоин удивления то, что, в общем-то, слабохарактерный Актер достаточно долго упорствовал в решении найти лечебницу, не поддаваясь скептицизму Сатина. Характерно, что в четвертом акте, когда идет нищий пир (на столе бутылка водки, три бутылки пива, ломоть черного хлеба), Актер не принимает в нем участия. Он все так же возится и кашляет на печи, где его и настигает ирония и сарказм Сатина. Актер огрызается, он все еще упорствует: «Да! Он – уйдет! Он уйдет... увидите!» Но в ряд восклицательных знаков уже вкрапляется многоточие, как бы намекающее, что Актер спорит больше из принципа, нежели из твердой убежденности в возможности счастливого исхода. В последующей фразе густо «заселенные» многоточия уже со всей очевидностью приоткрывают внутренние сомнения персонажа, назревающий душевный кризис: «... Вы увидите – он уйдет! (...) Он – найдет себе место... где нет... нет...». «Ничего нет, сэр?» – ерничает безалаберный Барон, придавая не оформившейся мысли Актера конкретное направление, и артистическая натура последнего, возможно, еще до конца не осмыслив трагического содержания бароновой подсказки, подхватывает и придает ей логическое завершение: «Да! Ничего! Яма эта... будет мне могилой...». После этого произойдет окончательный надлом в душе героя. И тогда он попросит татарина помолиться за него, выпьет водки и почти бегом кинется в сени, будто боясь, что кто-то остановит и помешает свершиться задуманному.

Самоубийство Актера было осознанным шагом, на что указывает последнее слово, произнесенное им в пьесе: «Ушел!» Только потом мы поймем, что, слезая с печи, он уже знал, что пойдет по адресу, подсказанному Бароном...

Подчеркнем еще раз: Актер был обречен с самого начала, но логический его конец ускорили Сатин и Барон, вольно ли, невольно ли, но к петле Актера подвели они. П.Н. Долженков считает, что смерть Актера – полностью заслуга Сатина, разубедившего его в существовании лечебниц для алкоголиков. Роковому его шагу способствовала и общая атмосфера совершенной апатии, царившей в ночлежке, общее неверие в человеческие силы, в возможность как-либо воздействовать или изменить обычный круг жизненных явлений, незаинтересованность, равнодушие и безразличие к судьбе товарища. За исключением Луки, не нашлось ни одного, кто поддержал бы, ободрил Актера в его намерении, кто отвел бы от него язвительные реплики Сатина или просто ослабил их сокрушительное влияние на героя. Один только Лука заметил Сатину: «А ты – почто его с толку сбиваешь?» Причины смерти Актера критики справедливо видят и в пробудившемся чувстве человеческого достоинства, и в осознании невозможности стать достойным человеком, в бессилии перед судьбой, обрекшей его на бессмысленное скотское существование. Верность такой трактовки подкрепляется одними из последних слов

Актера, обращенных к ночлежникам: «Зачем вы живете? Зачем?» Все это подтверждает правоту Луки, старавшегося морально поддержать Актера.

Пепел – человек с характером. Воздействовать на него не так просто, как на Актера. Но, несмотря на сопротивляемость «материала», Лука не остается безучастным. Понаблюдав перепалку между Медведевым и Пеплом, выслушав их взаимные угрозы, Лука скорее всего почувствовал, что рано или поздно Пепел закончит тюрьмой, тем более что опыт пребывания в местах не столь отдаленных у того уже был. И старик ненавязчиво советует ему: «... отойти бы тебе, парень, прочь с этого места» и тут же называет конкретный адрес: «... в Сибирь!»

Для вора Пепла Сибирь в первую очередь ассоциируется с острогами да каторгами, и естественно, что слова Луки воспринимаются им в этой плоскости: «Эге! Нет, уж я погожу, пока пошлют меня в Сибирь эту на казенный счет...». Лука не унимается: «А ты слушай, иди-ка! Там ты себе можешь путь найти... Там таких надобно!» Но Пепел уверен в своем пути, обозначенном еще родителем-вором, и отводит слова Луки как неприемлемые для него. Каким же желанием добра нужно обладать, чтобы и после этого, в третий раз, настаивать на своем: «А хорошая сторона – Сибирь! Золотая сторона! Кто в силе да в разуме, тому там – как огурцу в парнике!» Но Пепел – скептик. Он воспринимает речь старика как очередную сказку, вранье («Там у тебя хорошо, здесь хорошо... ведь – врешь!») и остается при своих убеждениях.

Но и после этого Лука не уступает. Более того, он спасает Пепла от непоправимого шага еще во втором акте, когда тот в порыве гнева чуть не убивает Костылева. Не завозись Лука вовремя на печи, еще не известно, насколько раньше угодил бы Пепел в тюрьму. О том, что действия Луки в этот момент были не случайностью, а продуманной тактикой, говорят его же слова: «... Жарко мне стало... на твое сиротское счастье... И – опять же – смекнул я, как бы, мол, парень-то не ошибся... не придушил бы старичка-то...». О вероятности такого исхода свидетельствует и последующая реплика самого Пепла: «Да... я это мог...».

После этого случая для Луки стало еще очевидней, что свободный век Пепла не столь долог, и он еще раз настойчиво повторяет свое: «Ты слушай: которая тут тебе нравится, бери ее под руку да отсюда – шагом марш! – уходи! Прочь уходи...».

Непривычный к вниманию и заботе Пепел даже сразу не может поверить, что все это бескорыстно, по доброте души. Красноречива в этом плане его фраза, обращенная к старику: «Нет, ты скажи – зачем ты все это...», которую он произносит, беря странника за плечо. Авторская ремарка показывает, что Пепел тронут, он искренне недоумевает, он уже готов предположить, что старик просто добр к нему без всякого расчета...

Думается, здесь берет начало та внутренняя работа, которая незримо для читателя начинает происходить в воре. Результат же этой работы обна-

ружит себя уже в третьем акте, когда Пепел как будто подошел к повороту в своей судьбе, он твердо и убежденно говорит Наташе: «Я сказал – брошу воровство! Ей-богу – брошу! Коли сказал – сделаю! Я – грамотный... буду работать... Вот он говорит – в Сибирь-то по своей воле надо идти... Едем туда, ну?... Ты думаешь – моя жизнь не претит мне? (...) Я – не каюсь... в совесть я не верю... Но – я одно чувствую: надо жить... иначе! Лучше надо жить! Надо так жить... чтобы самому себя можно мне было уважать...».

Лука говорит о Пепле: «... парень – крепкий...». Читатель и сам ощущает, что у этого героя слова с делом не разойдутся, если что он задумал – добьется. В отличие от Актера, поводыря ему не нужно, ему нужен смысл, ради чего переиначивать уже «обозначенный» путь. Этот смысл для Пепла заключен в любви к Наташе и в убеждении, что надо жить, уважая себя. Таким образом, смысл был обретен, Наташа после колебаний и раздумий все же склоняется разделить его судьбу, но...

Нравственно-этические функции свои по отношению к Пеплу и Наташе (которые, кстати сказать, кроме собственного человеколюбия, никто на него не налагал) Лука выполнил. А то, что следует после классического «но...», ему просто не подвластно. Лука не может распоряжаться поведением всех людей, мотивами их поступков. И когда Костылев и Василиса начинают избивать Наташу и опрокидывают на нее горячий самовар, что мы можем требовать от старика помимо того, что он счел нужным сделать: позвать Пепла, который смог бы защитить Наташу? Даже в этом эпизоде чуткость и забота о других не только не изменяют старику, но проявляются еще обостренней: он первый почувствовал неладное в квартире Костылевых и «беспокойно» отреагировал: «Наташа? Она кричит? а? Ах ты...», а в последующей фразе, которую он произносит «суется», обнаруживается искреннее страдание от своей беспомощности: «Василия бы... позвать бы Васю-то... ах, господи! Братцы... ребята...».

Ситуация, как принято говорить теперь, вышла из-под контроля: Пепел в ярости убивает Костылева и попадает в тюрьму, обваренная кипятком Наташа выходит из больницы и исчезает из города...

Все так, но в чем же Лука-то виноват?

В том, что «незаметно исчезает» в тяжелую для ночлежников минуту?

Мы уже отмечали, что, во-первых, изменить сложившуюся ситуацию Лука не мог, а, во-вторых, независимо от счастливого или трагического финала Лука уже собирался покидать ночлежку. В сцене на пустыре он трижды говорит об этом: «Ну, ребята!.. живите богато! Уйду скоро от вас...». Затем на вопрос Костылева «Уходишь, говорят?» утвердительно отвечает: «Пора...», а после стычки с Василисой снова убежденно повторяет: «Сегодня в ночь – уйду...». И это все до трагедии Пепла и Наташи.

Не из-за страха или безответственности перед своей «паствой», как обычно трактуют его поведение, уходит Лука, а потому, с одной стороны, что настал срок, а с другой – он все равно никак не мог повлиять на ход со-

бытий. Уход Луки – это не бегство с тонущего корабля. Путь этого «корабля» был обозначен еще задолго до прихода Луки в ночлежку.

Конечно, для нравственного облика Луки было бы выигрышной, если бы ушел он попозже, если бы мы стали свидетелями того, как он сокрушается о случившемся, но, повторимся еще раз, это не изменило бы истинного положения вещей.

Итак, Лука ушел. Но присутствие его в ночлежке ощущается даже после его реального ухода. Этот факт уже сам по себе говорит о значительности фигуры старика, о неординарности его личности. Яркий, хотя и неоднозначный след оставил он в судьбах если не всех обитателей ночлежки, то многих из них. Потому-то и разгорается столь страстный, а порой и пристрастный спор о нем.

В советском литературоведении Луку, образ которого считался воплощением ложного, «абстрактного» гуманизма, противопоставляли Сатину, хотя еще Луначарский в статье «М. Горький» сближал проповеди двух героев. Эти две фигуры действительно противостоят, но в иной плоскости, а в той, где их обычно ставили друг против друга, они скорее являются союзниками. Рассмотрим проблему подробнее.

П.Н. Долженков в указанной статье «Существует только человек», давая характеристику основным персонажам пьесы, останавливается на Сатине: «Просто «обременяет землю» прежде всего сам Сатин»; «Он барственно равнодушен к людям»; «Сатин проповедует презрение к нравственным ценностям»; «Отуманивая людей громкой фразой, он подсовывает им оправдание аморальности»; «Ставя в центр своей философии понятие «свободный человек», доводимое до крайности: «свободный от всего», – он становится идеологом «дна», то есть утверждает «дно» как норму существования, единственно достойную настоящего человека»; «Он растлевает ночлежников, он препятствует их попыткам уйти со дна жизни»; «Отнимите у Сатина его монологи, и останется Сатана».

Возможно, оценки Долженкова грешат крайностью, возможно, они в чем-то преувеличены, но, думается, суть их в общем-целом можно принять «за основу», тем более что к каждому тезису можно найти подкрепляющие примеры в тексте пьесы. И такая фигура, естественно, резко противостоит мягкому, внимательному, заботливому Луке. Но в споре о человеке, где эти герои противопоставлялись друг другу, они скорее союзники, нежели противники. Во всяком случае, точек соприкосновения у них можно обнаружить немало: «Человек! Это великолепно! Это звучит гордо! Не жалеть, не унижать его жалостью, а уважать человека надо!..» – восклицает Сатин. Но в отличие от этого персонажа, устремленного к идеалу Человека, Лука любил и уважал вполне конкретных людей. «Любить живых надо... живых», – говорил он и добавлял: «Человек должен уважать себя», – что смыкается с призывом Сатина.

Одной из первых заметила эту взаимосвязь Г.М. Ребель: «Монолог этот (о Человеке Сатина – П.Ч.), – пишет она, – навеян Лукой, во многом продиктован Лукой, и даже когда Сатин спорит со стариком, он, в сущности, соглашается с ним». Приводя же слова Сатина о том, что не нужно унижать человека жалостью, учительница продолжает: «Слова эти обычно трактуются как опровержение, даже ниспровержение одного из главных постулатов Луки: «Жалеть людей надо!» Между тем именно Лука настойчиво внушал ночлежникам идею уважения к человеку. Что же касается жалости, то Сатин делает неслучайное и очень существенное уточнение: «Не жалеть... не унижать жалостью...». Но унижает презрительная жалость, а так, по-доброму, искренне, как Лука, «человека пожалеть» – «хорошо бывает»²⁰⁷.

Вера Луки в человека и его возможности была велика. «Кто ищет – найдет... – говорил он о лучшей жизни. – Кто крепко хочет – найдет!» А в другом месте: «Тюрьма добру не научит, и Сибирь не научит... а человек – научит!... да! Человек может добру научить... очень просто!» – говорил он и проповедовал добро в силу своих возможностей.

Сам Сатин признавался, что Лука действовал на него, как кислота на старую монету, то есть очищающе. Можно ли найти пример более благотворного воздействия на человека? Отсюда его стремление защитить Луку: «Молчать! Вы – все – скоты! Дубье... молчать о старике!.. Старик – не шарлатан!.. Человек – вот правда! Он это понимал...».

Протест Сатина против утешительной лжи нельзя противопоставлять поведению Луки. Этот протест направлен по другому адресу – сугубо социальному: протест против лжи, которая, подобно смертоносной паутине, опутывает все общество. Сатинская формула: «Ложь – религия рабов и хозяев... Правда – бог свободного человека!» ныне звучит столь же своевременно, как и сто лет назад.

Таким образом, первая часть определения «На дне» как социально-философской драмы рассматривается нами с учетом многогранности использованного понятия, в его тесной связи с проблемами этическими. Социальность пьесы подчеркнул уже один из первых ее критиков – И. Анненский: «Драма Горького имеет чисто социальный характер, – романтическая история Пепла, Наташи только эпизод, включенный автором в общую цепь». Да и любые личные драмы «то тлеют, то вспыхивают из-под пепла»²⁰⁸.

Что касается второй составляющей определения – «философская драма», то оно раскрывалось и в указанной статье А. Долженкова и наиболее полно в книге В.В. Заманской «Экзистенциальная трагедия в русской литературе XX века: Диалоги на границах столетий» (М., 2002), где пьеса рассматривается как горьковский вариант экзистенциальных воззрений на мир. Автор подчеркнула, что обращение к философским проблемам отводит заяв-

²⁰⁷ Ребель Г.М. К чему жалость? Размышления о пьесе А.М. Горького «На дне» и изучении ее в школе // Русский язык и литература в средних учебных заведениях УССР. – 1990. – № 3. – С. 24.

²⁰⁸ Анненский И. Избранные произведения. – Л., 1988. – С. 461–463.

ленный социальный конфликт на второй план, а тип конструирования конфликта и стиль пьесы мало созвучны другим драмам Горького. (Это суждение действительно справедливо по отношению к «Дачникам», «Врагам», но «Фальшивая монета», например, продолжила линию «На дне».) Человек в пьесе Горького, по мнению Заманской, оставлен один на один со своей природой. Одиночество, отверженность, отторженность героев составляют ту моделируемую ситуацию, через которую писатель идет к познанию сути человека: через социальное – к человеку. Не новое для Горького «дно», пространство социального «низа», подчеркивает исследователь, становится предельно удобным для постановки новых проблем, ибо в социальной отверженности люди оставлены один на один с жизнью и с собой, и это позволяет добраться до сущности бытия. Для автора книги «принципиально важно то обстоятельство, что Горький пытается найти истину вместе с читателем: процесс поиска истины самим писателем отражается в сюжете драмы, в решении проблем, в оценке персонажей»²⁰⁹.

Есть и еще одно определение жанровой разновидности пьесы «На дне» – эпическая драма (В. Головчинер). Оно не вступает в противоречие с трактовкой пьесы как философской, хотя в прозе эти понятия указывают на принципиальные различия. В драматургии же «эпическое» – понятие достаточно условное (предложено уже в середине XX в. Брехтом) и означает прежде всего *неаристотелевский* тип драмы. Перечислим основные положения, позволяющие отнести «На дне» к эпической драме: последовательное перемещение центра действия, отмеченное еще Анненским в указанной выше статье: «...Сначала это Анна и Клещ, потом Лука, Пепел, Василиса, Настя, Барон, Наташа, Сатин, Бубнов и, наконец, Актер». Отказ от «героцентрической» модели замечен в сравнении с пьесой «Мещане», где машинист Нил традиционно противопоставлялся миру Бессеменовых. В результате в пьесе «На дне» исчезает деление героев на главных и второстепенных, их индивидуальной психологии уделяется равное внимание. Герои «дна» воспринимаются как группа лиц, как определенный пласт жизни. (Здесь можно сослаться на любопытное наблюдение О. Лекманова, подчеркнувшего, что в пьесе, известной своими монологами о Человеке, ночлежники ассоциируются с собирательным образом человека-зверя: выкрик Сатина («Вы – все – скоты!»), реплики Квашни и Пепла («Звери какие!» «Мы – звери») подводят итог обилию эпитетов и более развернутых характеристик, где фигурируют «собаки», «волки», «гадюка ядовитая», «блохи», «тараканы» и даже лошадь, которая «лучше всякого человека... возит и молчит»²¹⁰.)

Вернемся, однако, к особенностям структуры эпической драмы. В пьесе «На дне» интерес к интриге падает, в ней нет завязки и развязки в общепринятом аристотелевском смысле. Как писал в свое время и Анненский,

²⁰⁹ Заманская В.В. Экзистенциальная трагедия в русской литературе XX века: Диалоги на границах столетий. – М., 2002. – С. 188–189.

²¹⁰ Лекманов О. О человеке-звере в драме «На дне» // Литература. – 1998. – № 24. – С. 15.

«пьеса похожа на степную реку, которая незаметно рождается где-то в болоте, чтобы замереть в песке»²¹¹. Нет в ней катарсиса, зато возрастает интеллектуальная напряженность; воля действующих лиц направлена не столько на действие, сколько на познание, самопознание. Горький предельно разводит причину и следствие, отказываясь от привычных связей, действие разворачивается не линейно (например, три смерти – Анны, Костылева, Актера – никак не связаны между собой и рожают ощущение повторяемости событий, их цикличности). Можно говорить, делает вывод исследователь, что Горький создал пьесу философскую по содержанию споров, по проблематике; интеллектуальную по характеру воздействия; наконец, эпическую по собственному драматической природе²¹².

«Мать». История создания, роль экспозиции

С самого начала своей сознательной жизни Горький был нацелен на изменение судеб человечества путем реорганизации социального строя. Его революционность началась с народничества, но, стремясь к окончательной победе над «старым миром», Горький всегда склонялся в ту сторону, где чувствовал больше активного отношения к жизни, вступал в союз с близкими ему по духу политическими силами, вследствие чего от народнической ориентации он начинает склоняться к марксистской. По словам самого писателя, подлинную революционность он почувствовал в большевиках, к которым он и примкнул в 1903 г.

Этапы становления революционных идей нашли отражение и в его художественных произведениях («Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике»), но, как справедливо подметил современный литературовед, буревестник жаждет не кровавой, а очистительной, «солнечной» бури²¹³.

Дорогие для Горького черты революционного пролетария: классовость сознания, активная боевая настроенность, волевая энергия воплощены в образе главного героя пьесы «Мещане» (1901) – Нила. Пьеса «Враги» (1906) запечатлела уже вовлечение масс в пролетарскую борьбу. Она убеждала в том, что сила – на стороне рабочих и что они добьются своего; даже их антагонисты, подобные Якову Бардину, вынуждены признать, что они «спокойно верят в свою правду». Но наиболее ярко революционные события начала XX в. были отражены в повести «Мать» (1906). Вопреки распространенному определению «Матери» как романа (в силу большого объема и масштабности изображенных в ней событий), это все-таки, согласно авторскому определению, повесть, и, наряду с другими критериями разграничения указанных

²¹¹ Анненский И. Избранные произведения. – Л., 1988. – С. 463.

²¹² Головчинер В.Е. У истоков жанра («На дне» как опыт эпической драмы) // Драматургические искания серебряного века. – Вологда, 1997. – С. 98.

²¹³ Злобин В.А. От Пешкова до Горького. (К проблеме горьковского «большевизма») // Максим Горький на пороге XXI столетия. Горьковские чтения–98. Материалы Международной конференции. Т. 1. – Н. Новгород, 2000. – С. 151.

жанров, подчеркнем превалирование в ней одной сюжетной линии, раскрывающей образ Пелагеи Власовой.

Толчком к написанию «Матери» послужили события революционного движения в нижегородской слободе Сормово. Живя в Нижнем Новгороде, Горький наблюдал многие из описанных событий; в письме к В.А. Десницкому от 28 марта 1933 г. сообщал: «Мысль написать книгу о рабочих явилась у меня еще в Нижнем, после сормовской демонстрации. В то же время начал собирать материал и разные заметки. Савва Морозов дал мне десятка два любопытнейших писем рабочих к нему и рассказал много интересного о своих наблюдениях фабричной жизни...». Писатель был лично знаком со многими участниками революционного движения, в том числе и с прототипами главных героев повести – П.А. Заломовым и его матерью Анной Кирилловной; он точно описал первомайскую демонстрацию и судебный процесс в мае – октябре 1902 г. Наблюдения над жизнью Арзамасского уезда, куда был сослан Горький в 1902 г., отражены в деятельности Рыбина и поездке Ниловны и Софьи в деревню. Знакомство с деятельностью нижегородской социал-демократической организации дало писателю материал для обрисовки интеллигенции; сцена похорон Егора Ивановича напоминает реальные похороны студента Рюрикова.

Что касается Пелагеи Ниловны, главной героини повести, то уже один из первых рецензентов «Матери», Львов-Рогачевский, еще в 1907 г. свидетельствовал: «Мать М. Горького – не вымысел художника. Запрещенные люди знают таких матерей. (...) Пафос художника при воспроизведении подготовительного периода (революции – П.Ч.), при обрисовке характеров вполне понятен, уместен и правдив»²¹⁴. И сам Горький в письме к М.М. Вонсик (Черемцовой) в начале 1930 г., отвечая на вопрос «Была ли Ниловна?», свидетельствовал:

«Была ли Ниловна? В подготовке революции, в «подпольной работе» принимали участие и матери. Я знал одну старуху, мать рабочего революционера, которая под видом странницы развозила революционную литературу по заводам и фабрикам. Нередко матери, во время тюремных свиданий с сыновьями, передавали им записки «с воли» от товарищей. Мать одного из членов ЦК партии большевиков хранила печать комитета на голове у себя, в прическе. Жандармы дважды делали обыск в квартире, а печать – не нашли. Такие матери были не так уж редки...».

Таким образом, достоверность изображенных в повести событий не вызывает сомнений.

Первые наброски «Матери» относятся к 1903 г. В декабре 1904 г. в Риге Горький уже читал отрывки своего произведения знакомым. Нарастающая революция 1905–1907 гг. и проявившаяся в ней героика русского пролетариата заставили мысленно вернуться к началу 1900-х годов и увидеть то, что в свое время было скрытым и подспудным и только теперь прояснилось окон-

²¹⁴ Львов-Рогачевский В. На пути в Эммаус // Максим Горький: Pro et contra. – СПб., 1997. – С. 749, 776.

чительно. Наиболее усиленно работа шла летом-осенью 1906 г. в Америке, и в конце того же года в Италии первая редакция была завершена. «Мать» тотчас была переведена на многие языки, опубликована в Америке, Германии, Франции, Италии, Испании, Норвегии, Дании, Голландии, Швеции, Сербии, Болгарии, Турции... В России повесть напечатали с большими цензурными изъятиями в «Сборнике товарищества «Знание» в 1907–1908 гг.

Первая глава повести, в которой дается общее описание жизни слободки, является важным компонентом структуры произведения и его идейного замысла. Здесь практически каждое слово выступает семантически насыщенным, но особую роль выполняют эпитеты, олицетворения, сравнения и метафоры. Так, воздух над слободкой характеризуется *дымным, масляным*; фабричный гудок не просто раздается, а *дрожит и ревет* (потом еще раз будет сказано: *«темным ручьем потечет сердитый рев гудка»*); дома рабочих – *маленькие и серые*, сами рабочие – *угрюмые, послушные зову гудка* – выбегают из них, *точно испуганные тараканы*. Утро обозначается словосочетанием *холодный сумрак*, улица – *немощенная*, дорога – *грязная*, грязь – *чмокает*, грубая ругань – *зло рвет воздух*... Фабрика представлена в виде *высоких каменных клеток* (чуть ниже чрево фабрики будет соотнесено с *каменными недрами*), и тут же используется олицетворение: она ждет рабочих с *равнодушной уверенностью*, издаваемые ею звуки – *тяжелая возня машин и ворчание пара* – рождают ассоциации с мистическим зверем, своеобразным Молохом, утром пожирающим людей, а вечером – выкидывающим *отработанный шлак*. Символично и то, что *высокие черные* трубы фабрики возносились над слободкой *угрюмо и строго, как толстые палки*.

Опуская изображение рабочего дня, автор сразу замечает: красные лучи заходящего солнца блестят на стеклах домов *устало* (восприятие *уставших* людей), рабочие возвращаются *закопченные, с черными лицами*, распространяя в воздухе *липкий запах машинного масла*, блестя *голодными зубами*. Но, несмотря на голод и усталость, в их голосах слышится *оживление и даже радость*, и тут же раскрывается социально-бытовая подоплека несколько возбужденного состояния: *кончилась каторга труда, дома ждали ужин и отдых*. И далее следует бесстрастная констатация: *день проглочен фабрикой, машины высосали силы, человек сделал еще шаг к своей могиле*. Обычный круговорот жизни рабочих изображен кратко и емко. Безрадостен их семейный быт: по возвращении домой *ссорились с женами и часто били их, не щадя кулаков*. Молодежь, как правило, собиралась в трактирах или на вечеринках друг у друга, *играла на гармониках, пела похабные, некрасивые песни, танцевала, сквернословила и пила, затем из-за пустяков бросалась друг на друга с озлоблением зверей*. В отношениях между людьми основным было чувство *подстерегающей злобы*. «Оно было такое же застарелое, – отметит автор, – как и неизлечимая усталость мускулов. Люди рождались с этой болезнью души, наследуя ее от отцов, и она черною тенью сопровождала их до

могилы, побуждая в течение жизни к ряду поступков, *отвратительных своей бесцельной жестокостью*».

«Жизнь всегда была такова, – скажет писатель чуть ниже, – и она ровно и медленно текла куда-то мутным потоком годы и годы и вся была связана крепкими, давними привычками думать и делать одно и то же изо дня в день. И никто не имел желания попытаться изменить ее».

О чем бы ни шла речь, практически вся лексика главы обретает глубоко зауспокойный характер. Все краски – темные, состояние – угрюмое, жизнь течет в пошлом однообразии без какого-либо просвета, и если в повествование прорываются нотки *оживления* и *радости*, то пока исключительно редко и объясняются причинами совершенно прозаическими. В результате создается удушливая атмосфера с ощущением смертельной усталости, непреходящей злобы, звериной жестокости, бессмысленной, почти животной жизни. И в этом контексте огромным смыслом и зарядом наполняется заключительная фраза «Пожив такой жизнью лет пятьдесят – человек умирал», бесстрастная констатация которой для всякого мало-мальски мыслящего человека неминуемо должна была обернуться вопросом: и ради этого стоит жить?! И главным выводом первой главы становится не высказываемый писателем, но формулируемый читателем тезис: так жить нельзя! Он и выступает естественной точкой отсчета, органичным и оправданным отправным пунктом движения всех последующих сюжетных событий, к эволюции героев: окончательно спивается, потеряв человеческий облик рабочий Михаил Власов – «лучший слесарь на фабрике» и «первый силач в слободке».

Нельзя не признать, что экспозиция повести – большая творческая удача Горького-художника. Согласимся, что в истории мировой литературы найдется не так уж много страниц, на которых «непробудный ужас жизни» изображен столь же колоритно, как на первых страницах повести «Мать»²¹⁵. Глава получилась сжатой, чрезвычайно насыщенной, идейно целенаправленной, художественно оправданной, необходимой. Она явилась не только концентрированной идейно-смысловой базой, дающей импульс к размышлениям читателя, она выступила и своеобразной архимедовой точкой опоры, которая если и не способна сама по себе перевернуть мир, то по крайней мере обосновывает необходимость такого переворота.

Определяя таким образом пафос произведения, экспозиция репрезентировала и особенности реализма XX века, для которого (об этом уже шла речь в четвертой главе) характерен отказ от скрупулезно объективного бытоописательства в пользу обобщающего философско-эстетического синтеза. Можно повторить давно сказанное о горьковском описании: мы так и не узнали, что за фабрика в «Матери», ткut ли, прядут, строят ли машины. Повествовательная доминанта смещается в сторону авторского восприятия изображаемого: имплицитно автор занимает теперь такое место, которого он еще никогда в реалистическом произведении не занимал. И это отчетливо

²¹⁵ Овчаренко А.И. Горький и литературные искания XX столетия. – М., 1982. – С. 33.

прослеживается не только в описании рабочей слободки, но и семьи Власовых.

Мать и сын

Уже в конце первой главы в тексте романа прорываются первые упоминания о *посторонних людях*, которые иногда говорили что-то *неслыханное* в слободке. Речи их казались слобожанам *странными*, вследствие чего и относились к ним *недоверчиво, со слепым раздражением, смутной тревогой*, хотя у какой-то части населения они и вызывали *легкую тень надежды на что-то неясное*. В основном же жители слободки *молча сторонились* новых людей, относились к ним с *безотчетным опасением*, будто боялись, что они нарушат *уныло правильный* ход жизни, хотя и *тяжелый, но спокойный*. «Люди привыкли, чтобы жизнь давила их всегда с одинаковой силой, и, не ожидая никаких изменений к лучшему, считали все изменения способными только увеличить гнет».

Как Павел пришел к этим людям, в повести не описывается, но, вероятно, общее недовольство жизнью, неумение удовлетвориться вечеринками, танцами, пьянками, гармоникой, рубашкой с накрахмаленной грудью, ярким галстуком, галошами и тростью, самодостаточными для всякого молодого человека его лет, каким-то образом вынудило его уклониться с торной дороги всех. Он сблизился с социалистами, вошел в их круг и тем самым обозначил свой жизненный путь. И когда он попытался объяснить матери то, чем он занимается, та *сердцем поняла, что сын ее обрек себя навсегда чему-то тайному и страшному*. Здесь очень важно словосочетание «*сердцем поняла*»: она не рассудком приняла то, чему посвятил себя сын, она не могла вникнуть, разобраться в премудростях нового учения, но она *почувствовала*, что путь Павла опасен. И потому на вопрос его: «Поняла ты меня?» она, вздохнув, ответила: «Поняла! (...) Пропадешь ты!»

О социалистах у Пелагеи Ниловны со времен молодости представление было совершенно мифологическое: когда царь освободил крестьян, помещики, желая отомстить ему, дали зарок себе не стричь волос, пока не убьют его, и – убили. С помещиками-бунтовщиками и ассоциировалось у нее это слово. Еще не подозревая о том, что сын и его товарищи являются социалистами, она испытывала безотчетный страх. И, когда Павел однажды сказал, что в субботу у них будут гости из города, это известие вывело ее из равновесия: «Три дня у нее дрожало сердце, замирая каждый раз, как она вспоминала, что в дом придут какие-то *чужие люди, страшные*». Красноречива и первоначальная невольная реакция Пелагеи на сообщение: *тоскливо взывала*. А в самый день прихода гостей она *бессильно опустилась* на лавку и, упираясь в нее руками, сидела и, глядя на дверь, ждала. «Ей казалось, что во тьме со всех сторон к дому осторожно крадутся, согнувшись и оглядываясь по сторонам, люди, *странно одетые, недобрые*». Тревожные ощущения матери переносятся и на окружающий мир: «К стеклам окна неподвижно прислонилась

густая тьма, *враждебно подстерегая что-то*», свист ветра «извивался в тишине тонкой струйкой (...), задумчиво плутал в пустыне тьмы, искал чего-то, приближался. И вдруг исчез под окном, точно *воткнувшись в дерево стены*». Последняя часть фразы как бы предвосхищает неотвратимость предстоящего, неминуемость вторжения в ее устоявшуюся жизнь какой-то новой силы.

Но опасения матери оказались напрасными, и они рассеялись в первый же вечер знакомства с новыми людьми, революционерами, собиравшимися в доме Власовых. Она увидела, что они никакие не страшные, обыкновенные, милые и даже обаятельные люди (Андрей Находка, прозванный хохлом, Наташа, Егор Иванович), и лейтмотивом ее восприятия стали *радость, веселье*.

Понятая Павлом правда классовой борьбы стала и правдой его матери, Пелагеи Ниловны, женщины забитой, но не утратившей «душу-живу». В подпольную работу Пелагея Ниловна оказалась вовлечена непреднамеренно, никто целенаправленно к этому не стремился, и менее всего желала того она сама. Приобщение произошло само собой, и не потому, что Ниловна жаждала социальной справедливости или общественных перемен, а вследствие того, что сын был связан с этой работой, а она кровными и сердечными нитями была связана с ним. Еще во время первого их серьезного разговора, когда сын открылся перед ней «*умным ... хотя немного чужим*», хорошо видящим *горе жизни*, в ней проснулось *чувство гордости* за него, она даже боялась помешать себе *любоваться им*. И во время первой сходки среди товарищей сын казался матери *красивее всех*; когда она его слушала, «в груди ее *дрожала гордость* – вот как он складно говорит!»

История матери и сына Власовых несет в себе глубочайший общечеловеческий смысл, что подтверждает отзыв нашей современницы, поэтессы И. Кабыш:

«Я с таким удовольствием перечитала! Просто как роман о матери и сыне. А все эти маевки, хождения со знаменами – просто антураж. Я увидела, как эти два человека, которые являются по крови родными, становятся родными, близкими по духу»²¹⁶.

А литературовед С. Вайман, трактуя культ материнства как творческий принцип, максимально сближающий автора и героев, в творце «Матери» видит действительно выдающегося писателя-первопроходца, поражающего эстетической чуткостью, свежестью общего взгляда на человека и человеческие отношения²¹⁷.

Для каждой матери ее ребенок – воплощение добра и света. Пелагея в этом смысле тоже не исключение, и поэтому даже после того, как она узнала, что Павел – социалист, она подумала: «Он не сделает ничего худого, он не сможет». И первое поручение – передать записку о «болотной копейке» в город – она получила от него. А когда после выступления на митинге в связи с той же «копейкой» Павла арестовали, мать сама вызывается проносить и

²¹⁶ Кабыш И. Отсутствие звука не есть немота // Дружба народов. – 1997. – № 2. – С. 193.

²¹⁷ Вайман С.Т. Культ материнства как творческий принцип. Поэтика «особого слова» // Литературное обозрение. – 1997. – № 2. – С. 30.

распространять листовки на фабрике, опять же не потому, что она горячо сочувствовала и разделяла призывы этих прокламаций. Нет. Здесь расчет был простой: «Ей было ясно: если теперь листки появятся на фабрике, — начальство должно будет понять, что *не ее сын распространяет их*». Таким образом, она оказывается движима не политическими соображениями, а *тревогой за судьбу сына*. Именно это и имел в виду Егор Иванович, когда, прощаясь, несколько торжественно произнес: «Да здравствует свободное слово и да здравствует *сердце матери!*»

Вспомним и то, что жалость и тревогу она испытывала не только по отношению к сыну, а и ко всем его товарищам, спокойно и мужественно разделявшим его судьбу: «Ее трогали эти молодые, честные, трезвые, уходившие в тюрьму с улыбками на лицах; у нее возникала *жалостливая любовь матери* к ним». Поэтому Львов-Рогачевский, один из первых рецензентов повести, имел основания говорить: «Она несет благодать материнства, большого хорошего сердца, чуткости и нежности в среду запрещенных людей (...), вносит в их жизнь тепло, которого им недостает, становится их общей матерью»²¹⁸.

Таким образом, *чувство матери* становится основным, решающим фактором в приобщении Пелагеи Ниловны к подпольной революционной работе. Более сознательное отношение к ней выработается позже, в процессе самой работы. Но здесь необходимо отметить, что ее выбору в какой-то мере содействовало и поведение жандармов. Во время первого обыска и ареста Андрея Находки в офицере с черными редкими усами, бесцеремонно повелевавшем ею: «Старуха, встань!», «Старуха, отвечай», мать увидела «врага без жалости, с сердцем, полным барского презрения к людям», и она почувствовала ненависть к нему. Во время второго обыска, когда тот же офицер вел себя «обидно, насмешливо, находя удовольствие в издевательствах, стараясь задеть за сердце», мать почувствовала еще большую ненависть к этим серым ночным гостям со шпорами. Арест же сына стал для нее неким рубежом перехода из положения сторонней наблюдательницы к активной, действенной позиции, ибо «в груди ее черным клубком свивалось ожесточение» и вскипала «злоба на людей, которые отнимают у матери сына за то, что сын ищет правду». Именно после этого она сама на себя возложила ответственное и связанное с риском поручение — распространять революционную литературу на фабрике. И, когда она отдавала книги и пачки листовок рабочим, желтым пятном вспыхивало перед ней лицо жандармского офицера. И она мысленно со злорадным чувством обращалась к нему: «На-ко тебе, батюшка...»

Продолжая носить листовки на фабрику, Пелагея Ниловна уже смотрела на это *как на свою обязанность*. Но главное было в том, что за месяцы общения с революционерами «у нее незаметно сложилось спокойное сознание своей надобности для этой новой жизни, — раньше она никогда не чув-

²¹⁸ Львов-Рогачевский В. Указ. сочинение. — С. 747.

ствовала себя нужной кому-нибудь, а теперь ясно видела, что нужна многим, это было *ново, приятно и приподняло ей голову...*»

Особенно много работы было у нее перед первомайской демонстрацией: Андрей с Павлом, уходя на работу, оставляли ей десяток поручений, и она «кружилась, как белка в колесе, (...) варила лиловый студень для прокламаций и клей для них, приходили какие-то люди, совали записки для передачи Павлу...» И постепенно, уже к началу второй части слово «дело» у нее начинает ассоциироваться только с тем, чем занимается Павел и его товарищи. И потом уже, ближе к концу повести, наступит время, когда она *срастется сердцем* с делом своего сына.

Пелагея Ниловна стала революционеркой не в одночасье, эволюция ее мировоззрения растянулась на многие месяцы. Как-то при Находке она с сожалением вспомнила о том, что в молодости умела читать, да вот позабыла все. Андрей предложил помощь и услуги в восстановлении забытого. Это вызывает у нее поначалу горькую усмешку, слезы, она стыдится собственного желания, но тем не менее однажды, закрыв дверь на крюк и опустив занавески на окнах, садится с книгой за стол... Так она начинает заниматься самообразованием, все чаще спрашивая Андрея о том, что означает то или иное книжное слово. Уже во второй части мы узнаем, что читать она все же научилась, хотя это и требовало от нее напряжения, быстро утомлялась, после чего переставала понимать связь слов.

Не понимавшая поначалу ничего из того, о чем говорили подпольщики, Пелагея постепенно начинает разбираться в каких-то несложных вещах: когда директор фабрики распорядился вычитать с каждого заработанного рубля копейку на осушение болота, и рабочие заволновались, она осознала происходящее: «Это уж они грабят!» Затем, после несостоявшейся стачки, чтобы поддержать сына, чтобы не пал он духом от первой неудачи, она говорит ему: «Ведь вот даже я вижу твою правду». А еще позже вышедшему из тюрьмы Находке она скажет: «Правду вашу я тоже поняла: покуда будут богатые – ничего не добьется народ, ни правды, ни радости, ничего!»

Это были самые первые ступени ее духовно роста.

В 21 главе первой части автор констатирует: «Она уже многое *понимала* из того, что говорили они о жизни, *чувствовала*, что они открыли верный источник несчастья всех людей, и привыкла соглашаться с их мыслями». Обратим внимание на то, что рядом с глаголом «понимала» присутствует «чувствовала». Следовательно, со многим она соглашалась не потому, что хорошо разбиралась в сути вопросов, а подпадая под общее настроение, царящее в доме, или по наитию. А, завершая фразу, Горький добавлял: «Но в глубине души не верила, что они могут перестроить жизнь по-своему». Это тоже было определенным этапом в ее медленном становлении, не лишенном сомнений. Это уже потом, после первомайской демонстрации, после второго ареста сына и его товарищей, после переезда в город, знакомства с новыми людьми, приобщенными к революционной деятельности, в ее голосе прозвучат иные

ноты: «Одолеют они злое в жизни, непременно одолеют!» Так героиня нашла ответ на свой вопрос: «О Господи! Сколько людей на свете, и всяк по-своему стонет. А где же те, которым радостно?» Эти слова можно поставить эпиграфом к повести. Когда Павел почувствовал в матери единомышленницу, увидел, как она обретает навыки профессиональной подпольной работы, он произнес знаменательные слова: «Когда человек может назвать мать свою и по духу родной – это редкое счастье!»

И тем не менее не следует представлять Ниловну ортодоксальным революционером. Даже после переезда в город она не понимала интеллигентские споры, происходившие в доме Николая Ивановича. О раздвоенности собственного сознания на тот период она сама признавалась: «Неловко мне как-то, и точно по двум дорогам сразу я иду: то мне кажется, что все понимаю, а вдруг как в туман попала». Занимаясь подпольной работой, развозя по губернии запрещенные книги, она оставалась при этом просто человеком, женщиной из слободки, которой ведом страх, сомнения, которая готова идти на уступки. Когда во время похорон Егора Ивановича полиция потребовала снять красные ленты с крышки гроба, и назревало столкновение, она торопливо и негромко говорила: «Бог с ними, коли так, – снять бы ленты! Уступить бы, что уж!..» А потом, когда столкновение все же произошло, она «в страхе прислонилась к кресту и, ожидая удара, закрыла глаза».

По мере приобщения Пелагеи Ниловны к революционному делу и роста ее сознания в ней возникало «требовательное желание своим языком говорить людям о несправедливостях жизни», но ей не хватало слов, она не умела строить речь, да и надобности в этом не было до поры. Но вот в селе Никольском она стала свидетельницей сцены истязания арестованного Рыбина, и тогда впервые в доме крестьянина Степана Чумакова у нее свободно полилась агитационная речь:

«Она (...) рассказывала все, что ей было известно о тайной работе для освобождения народа из цепей жадности. Рисуя образы, дорогие ее сердцу, она влагала в свои слова всю силу, все обилие любви, так поздно разбуженной в ее груди тревожными толчками жизни, и сама с горячей радостью любовалась людьми, которые вставляли в памяти, освещенные и украшенные ее чувством.

– Работа идет общая по всей земле, во всех городах, силе хороших людей – нет ни меры, ни счета, все растет она и будет расти до победного нашего часа...

Голос ее лился ровно, слова она находила легко и быстро низала их, как разноцветный бисер, на крепкую нить своего желания очистить сердце от крови и грязи этого дня».

Затем следует ее монолог на квартире у Людмилы «Миром идут дети!..», во время которого у испытанной революционерки из глаз покатились слезы. Это была уже *профессиональная* пропаганда. К Ниловне пришло умение преодолевать чувство страха, преследовавшего ее вплоть до последней

сцены ее ареста, когда какая-то враждебная сила стала давить на ее плечи и грудь, «погружая в мертвый страх». (И в этом сказывается реализм Горького, не отошедшего от житейской и психологической правды даже в заключительной, пафосной сцене.) Прерывистая речь Ниловны на вокзале во время ареста наполнена краткими афористическими выражениями, в которых спрессован итог ее духовного роста: «Ночь – наша жизнь, темная ночь!», «Узнавайте неподкупное по смелости!», «Душу воскресшую – не убьют!»

В годы перестройки было предложено прочтение «Матери» через призму раннехристианских идей, протожанром произведения стали называть Евангелие²¹⁹ (а надо сказать, что в первой редакции повести рассуждения Ниловны на религиозные темы были гораздо большими и сокращены автором только в 1922 г.). Это не противоречит концепции генезиса социалистического реализма, в котором заметное место заняли богостроительские идеи Горького, да и в целом соотнесение христианских постулатов с коммунистическими идеалами – тема общеизвестная.

«Мать» отвечает и другим критериям раннего социалистического реализма. Это прежде всего появление героя активного социального действия в масштабах, неведомых литературе XIX в. Важно еще раз напомнить, что Горький подчеркивал реальные жизненные истоки образов «Матери» («Я знал одну старуху, мать рабочего-революционера», «Павел Власов – характер тоже нередкий»). Романтические идеализирующие краски повести говорили о природе художественных обобщений, но не означали разрыва автора с мимезисом. Трудно согласиться с В.Б. Катаевым, когда он (по другому поводу) пишет, что у Горького «установка делалась на субъективный произвол по отношению к материалу действительности»²²⁰. Держа руку на пульсе времени, Горький по горячим следам событий сумел воспроизвести в ярких типических образах революционное брожение в рабочей и крестьянской среде, дух, общественный настрой, атмосферу российской действительности начала XX в. Замечательно писал об этом в свое время Львов-Рогачевский: «В повести «Мать» и драме «Враги» уже слышится топот легионов и несется дыхание бурной новой жизни, новой веры, новых настроений»²²¹.

Заслуга Горького была в том, что он впервые в цельном, плотно сбитом произведении широко и панорамно показал развитие революционной идеи в России, дал колоритные портреты представителей революционной интеллигенции, пролетариата, крестьянства. Типы и характеры, выведенные в повести, их отношение к революционной работе, их убежденность, горячая вера в победу социалистических идей изображены столь сильно и осязаемо, что впечатляют и поныне, спустя почти сто лет со времени создания. Современ-

²¹⁹ Митин Г. Евангелие от Максима // Литература в школе. – 1989. – № 4. См. также: Есаулов И. Жертва и жертвенность в повести М. Горького «Мать» // Вопросы литературы. – 1995. – № 6. – 54 – 66.

²²⁰ Катаев В.Б. Реализм и натурализм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн. Кн. 1. / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М., 2000. – С. 236.

²²¹ Львов-Рогачевский В. На пути в Эммаус // Максим Горький: Pro et contra. – СПб., 1997. – С. 784.

ная Горькому критика отмечала широту картины жизни, богатство содержания, которых еще не было в произведениях художника.

Повесть несла в себе не только убеждение в неизбежности разрушения самодержавия за 10 лет до Октябрьской революции, она явилась предупреждением о том, что жизнь, которая описана в первой главе повести, недопустима, что она – *без оправдания!* Писатель предупреждал о неминуемой расплате за все многовековые истязания народа, о том, что рано или поздно зреющий народный гнев прорвется, и извержение его будет сопровождаться потоками крови. В накалявшейся обстановке можно было попытаться скорректировать страшное грядущее, о котором пророчествовал автор «Матери»; необходимо было принять и реализовать не декларативные, а истинно демократические реформы, которые сняли бы с народа многовековой гнет, указали бы ему на выход в беспросветно тяжелой жизни. Но по старой привычке запрещать и недопускать, казалось, проще и легче. Когда же Октябрь 1917 г. вскрыл вены и потекла кровь, буреизвестник революции не вынес страшной картины и отвернулся от нее...

В связи с общественными переменами, произошедшими в нашей стране за последние полтора десятилетия, вопросы, поставленные Горьким сто лет назад, не только не снимаются с повестки дня, а, наоборот, актуализируются. Необходимо сегодня принять его предупредительные сигналы, чтобы не повторилось то, что однажды уже произошло. Кому-то последнее замечание может показаться неуместным и натянутым. Но вот отнюдь не просоциалистическая газета с простым названием «Жизнь» (2001, 11 декабря) публикует статью Л. Шахова об антинародной деятельности современного правительства, которая завершается рядом риторических вопросов и логическим выводом из них: «Разве это справедливо? Разве народ не имеет права на достойную жизнь? Или это тоже монополия, но только для избранных? Тогда (...) министрам и олигархам надо помнить об одной маленькой истине: у народа тоже есть монополия. Одна маленькая-маленькая монополия. Монополия на революцию...»

Современное прочтение повести «Мать» коснулось и образа Павла Власова. В, казалось бы, идеальном герое революции, ее рыцаре «без страха и упрека» Горький подметил черты, над которыми только в постсоветское время стали размышлять критики и читатели. Из диалога героев понятно, что захваченный идеей революции, любящий сын Павел может переступить и через родную мать и, неслучайно порой он, кажется, матери «чуждым и чужим».

Таким образом, повесть Горького «Мать» органически вписалась в новые контексты времени, Горький и его произведение обретают злободневный характер.

Человек и окружающий мир в произведениях Горького 1910-х гг.

Л.Н. Толстой однажды записал в дневнике: «Еду от Чертковых 5 июля. Вечер и красота, счастье, благо во всем. А в мире людей? Жадность, злоба, жестокость, похоть, разврат. Когда будет в людях то же, что в природе? Там борьба, но честная, простая, красивая. А тут подлая». Социально-этическое, нравственное противопоставление человеческой среды и природы было свойственно не только Л.Н. Толстому, но в той или иной степени всей русской литературе, начиная с Н.М. Карамзина. Литература XX в. развила и углубила эту традицию. Яркое воплощение данная проблема нашла и в автобиографической трилогии А.М. Горького, в первых ее повестях «Детство» (1914), «В людях» (1916), где очень светло и одухотворенно описывается лес:

«Уходим все дальше в лес, в синеватую мглу, изрезанную золотыми лучами солнца. В тепле и уюте леса тихонько дышит какой-то особенный шум, мечтательный и возбуждающий мечты. Скрипят клесты, звенят синицы, смеется кукушка, свистит иволга, немолчно звучит ревнивая песня зяблика, задумчиво поет странная птица – шур. Изумрудные лягушата прыгают под ногами. Между корней сосны, подняв золотую головку, лежит уж и стережет их. Щелкает белка, в лапах сосен мелькает ее пушистый хвост, видишь невероятно много, хочется видеть все больше, идти все дальше».

Здесь особые краски (синеватая мгла, изрезанная золотыми лучами солнца), особый шум (мечтательный, возбуждающий мечты), даже птичьи голоса не сливаются в единый хор, каждая птица солирует по-своему, и герой четко различает эти звуки. В мире природы все празднично и чисто, приподнято и возвышенно: между стволами сосен просвечивает «голубое, в серебре, небо», «пышным ковром лежит мох, расшитый брусничником и сухими нитями клюквы», «костяника сверкает в траве каплями крови», «грибы дразнят крепким запахом». Даже земноводные и гады представлены несколько романтично и нежно: лягушатам сопутствует эпитет «изумрудные», а уж – с «золотой головкой». И потому неслучайно герой ощущает особую атмосферу тепла и уюта леса.

Природа в данном случае выполняет свою художественно-эстетическую функцию: она воздействует на героя очищающе, снимает физическую и душевную боль, рождает особую чуткость ощущений, манит к себе и стимулирует познание. Герой повести признается:

«Лес вызывал у меня чувство душевного покоя и уюта; в этом чувстве исчезали все мои огорчения, забывалось неприятное, и в то же время у меня росла особенная настороженность ощущений: слух и зрение становились острее, память – более чуткой, вместительнее впечатлений – глубже».

Под впечатлением воспоминаний о бабушке и красоты ночи на реке в маленьком герое пробуждается гуманное желание «быть добрым, нужным для людей».

Подобные возвышенные чувства способны были вызвать в душе героя только музыка и прекрасное пение, особенно когда они сливались с природой: «Замрут голоса певцов, – слышно, как вздыхают кони, тоскуя по приволью степей, как тихо и неустраимо двигается с поля осенняя ночь; а сердце растет и хочет разорваться от полноты каких-то необычных чувств и от вели-

кой, немой любви к людям, к земле». В другом месте герой еще раз признавался: «Что-то жутко волнующее вливалось в сердце, расширяя его до боли, хотелось плакать и кричать поющим людям:

«Я люблю вас!»

В творчестве Горького 1910-х гг. явная, несколько книжная романтизация картин природы, знакомая нам по ранним рассказам, исчезает, но становится художественно совершенной лирическая проза, раскрывающая состояние природы в рассказах цикла «По Руси».

Но жизнь среди людей города за редким исключением вызывала совершенно иные, противоположные чувства и ощущения. Порой у героя автобиографических повестей возникало желание броситься на людей и «колотить по грязным башкам поленом», ибо жили они «странною жизнью, полною глуповатых по-детски, но всегда злых забав». Так, например, если приезжий спрашивал, как пройти в то или иное место, ему всегда сознательно указывали неверное направление. Или же, поймав пару крыс, связывали их хвостами и пускали на дорогу, любуясь, как «они рвутся в разные стороны, кусают друг друга». А то обливали крысу керосином и поджигали; навязывали разбитое железное ведро на хвост собаке и получали удовольствие от того, как она «в диком испуге, с визгом и грохотом мчалась куда-то...». Аналогичными картинками насыщена и повесть «Жизнь Матвея Кожемякина», в которой современная критика находит не только изображение окурковской действительности, но и экзистенциальные мотивы, сожаления о напрасно прожитой жизни.

Герой чувствует, что по отношению к человеку в людях живет постоянное желание посмеяться над ним, сделать ему больно, неловко. Он знал, что, мстя друг другу за обиды, люди «рубят хвосты кошкам, травят собак, убивают петухов и кур или, забравшись ночью в погреб врага, наливают керосин в кадки с капустой и огурцами, выпускают квас из бочек...».

Откровенное «кипение» бесстыдства, разврата и распутства, однообразные картины *сердитых, усталых* землекопов, *грубых пьяных* солдат, *растрепанных* кухарок и прачек (красноречивые эпитеты!) наряду с собачьими свадьбами вызывают чувство отвращения, обижают до того, что «хочется ослепнуть».

Раскрывая собственное душевное состояние, герой скажет: «все, что я видел в этом доме, тянулось сквозь меня, как зимний обоз по улице, и давило, уничтожало...».

Ярко характеризующие внутреннее состояние повествователя последние два глагола и синонимичные с ними слова, варьируясь, неоднократно будут встречаться в тексте и в дальнейшем, подчеркивая устойчивость отрицательного воздействия окружающей жизни города и людей на мальчика: «было угнетающе гадко (...), как будто *раздавило* меня», «я был глубоко взволнован, весь *измят* поведением пассажиров, чувствуя нечто *невыразимо оскорбительное и подавляющее* в том, как они травили солдата...».

Эти наблюдения глубоко травмировали душу мальчика, подавляли лучшие желания и стремления, угнетали физически, но более всего в такие минуты томило тяжелое, тупое удивление: зачем, ради чего все это делается?

Какого-либо вразумительного, удовлетворяющего ответа не находилось, но подспудно вырабатывалась ответная реакция автобиографического героя, выражавшаяся в постоянной, непреходящей тоске и скуке: «Меня давит эта жизнь, нищая, скучная, вся в суете ради еды, и я живу, как во сне». И впоследствии неоднократно будет замечено: «я жил в тумане отупляющей тоски», «я словно засыпал в тяжелой скуке», «подавлен ослабляющей скукой»... В повести «В людях» «скука» вырастает до самостоятельного, значительного по своему смыслу и определяющего поведение людей образа:

«Скука, холодная и нудная, дышит отовсюду: от земли, прикрытой грязным снегом, от серых сугробов на крышах, от мясного кирпича зданий; скука поднимается из труб серым дымом и ползет в серенькое, низкое, пустое небо; скукой дымятся лошади, дышат люди. Она имеет свой запах – тяжелый и тупой запах пота, жира, конопляного масла, подовых пирогов и дыма; этот запах жмет голову, как теплая, тесная шапка, и, просачиваясь в грудь, вызывает странное опьянение, темное желание закрыть глаза, отчаянно заорать, и бежать куда-то, и удариться головой с разбега о первую стену».

Характерно, что под психологическим давлением скуки и городской жизни вообще небо серенькое, низкое и пустое. Неслучайно также, что неторопливо встающее над Нижним Новгородом солнце обретает эпитеты «русское, ленивенькое».

Люди города способны отрицательно воздействовать не только на человека, но и на, казалось бы, неподвластные им явления природы. Эта мысль со всей определенностью выражена в повести «В людях»: «Я уж знаю, что люди, как всегда, запачкают светлый день». Поэтому неоднократно у героя возникает желание «убежать с парохода на первой же пристани, уйти в лес», «уйти в поле, где никого нет».

Нельзя не заметить, что там, где природа слишком приблизилась к городу и люди соприкоснулись с ней, она становится загаженной и обезображенной. Вот как видится окрестность герою «Детства», выглядывающему из окна на улицу в ожидании буйного нашествия дяди Михаила:

«...Широкая, она покрыта густым слоем пыли; сквозь пыль высовывается опухольюми крупный булыжник. Налево она тянется далеко и, пересекая овраг, выходит на острожную площадь, где крепко стоит на глинистой земле серое здание с четырьмя башнями по углам – старый острог; в нем есть что-то грустно красивое, внушительное, направо (...) широко развертывается Сенная площадь, замкнутая желтым корпусом арестантских рот и пожарной каланчой свинцового цвета. Вокруг глазастой вышки каланчи вертится пожарный сторож, как собака на цепи. Вся площадь изрезана оврагами; в одном на дне его стоит зеленоватая жижа, правее – тухлый Дюков пруд, куда, по рассказу бабушки, дядья зимою бросили в прорубь моего отца».

Как видим, городской пейзаж резко отличается своим мрачным описанием от изображения леса. Здесь преобладают серые и свинцовые тона, даже упоминающийся желтый цвет не увеличивает «света» в тексте, а как бы теряет свою солнечную окраску в соседстве с «густым слоем пыли», «старым острогом», «корпусом арестантских рот». Характерно, что крупный булыжник «высовывается *опухолями*» (признак нездорового начала), пожарный сторож сравнивается с собакой на цепи, а если и встречается нечто «красивое, внушительное», то оно обязательно сопровождается эпитетом «грустно»: «грустно красивое, внушительное». В данном контексте и Дюков пруд обретает эпитет «тухлый» и наводит на печальные воспоминания об издевательствах дядей над отцом. И даже упоминающиеся чуть ниже лирические «зеленые волны садов» не снимают с читателя общего тягостного впечатления.

В самом начале четвертой главы повести «В людях» мы встречаемся с подобным же описанием города и природы, которое не только не опровергает, а подкрепляет приведенные выше наблюдения. Некоторые фрагменты настолько идентичны, что можно предположить: речь идет об одной и той же местности, увиденной из другого угла, хотя описываются совершенно разные части города:

«Я снова в городе, в двухэтажном белом доме, похожем на гроб. (...) Дом новый, но какой-то худосочный, вспухший, точно нищий, который внезапно разбогател и тотчас объелся до ожирения. Он стоит боком на улице (...), а там, где должно бы находиться лицо дома, — по четыре окна; нижние смотрят в узенький проезд, на двор, верхние — через забор, на маленький домик прачки и в грязный овраг.

Улицы, как я привык понимать ее, — нет; перед домом распластался грязный овраг, в двух местах его перерезали узкие дамбы. Налево овраг выходит к арестантским ротам, в него сваливают мусор со дворов, и на дне его стоит лужа темно-зеленой грязи; направо, в конце оврага, киснет илистый Звездин пруд, а центр оврага — как раз против дома; половина засыпана сором, заросла крапивой, лопухом, конским щавелем...».

Такие описания производят удручающее впечатление, остается ощущение, будто человек не только не причащается, не приобщается к чистоте и красоте природы, разумному ее мироустройству, а способен только исковеркать и изгадить ее первоначальный вид. Ведь «лужа густой темно-зеленой грязи» на дне оврага — грязь не естественная, а приобретенная: овраг превращен людьми в мусорную свалку, от которой и образовалась лужа. В таком контексте, кажется, не без участия людей и Звездин пруд (вероятно, в чистой воде его когда-то отражались звезды, давшие ему название) превратился в илистый, и теперь о нем не скажешь иначе, как «киснет»... И не случайно, а вполне логично и естественно, что подростком это место воспринимается как «донельзя скучное, нахально грязное» и рождает в нем лишь тоскливые мысли: «Я никогда еще не видал так много грязи на пространстве столь небольшом, и, после привычки к чистоте поля, леса, этот угол города возбуждал у меня тоску».

В горьковской картине мира особую нишу заняла тема детства, что мы уже видели на примере раннего рассказа «Дед Архип и Ленька». Трагична и

судьба маленького героя одного из самых пронзительных рассказов XX в. «Страсти-мордасти» (1913). Светлый образ безногого одиннадцатилетнего мальчика не только не соответствует, а противоречит всей окружающей обстановке и пошлости жизни, невольным свидетелем которой он становится ежедневно. «Липкая стена», «скользкие ступени», «черная яма», «запах теплой гнили чего-то смолистого» – вот с какой характеристикой места обитания сталкивается читатель первоначально. Затем представление об интерьере подвала расширяется: огонь лампы высвечивает из темноты «чело уродливой печки», «грязную посуду» на шестке, «куски смоленого каната, кучи нащипанной пакли, поленья дров, щепки и коромысло» в углу, забрызганное снаружи грязью маленькое «тюремное окно», «черное жерло печи...». И еще ниже – общее впечатление повествователя об увиденном: «Ленькино жилище напоминало мусорную яму, и превосходные уродства нищеты, безжалостно оскорбляя, лезли в глаза с каждого аршина этой ямы».

И на фоне этого ужасающего уродства предстает портрет мальчика, невероятно обаятельный, созданный будто средствами живописи:

«Глаза (...) мохнаты, ресницы их удивительно длинны, да и на веках густо росли волосики, красиво изогнутые. Синеватые тени лежали под глазами, усиливая бледность бескровной кожи, высокий лоб, с морщинкой над переносьем, покрывала растрепанная шапка курчавых рыжеватых волос. Неописуемо выражение его глаз – внимательных и спокойных, – я с трудом выносил этот странный нечеловечий взгляд. (...) Он обаятельно улыбался такой чарующей улыбкой, что хотелось зареветь, закричать на весь город от невыносимой жгучей жалости к нему. Его красивая головка покачивалась на тонкой шее, точно странный какой-то цветок, а глаза все более разгорались оживлением, притягивая меня с необоримою силой».

Кричащее несоответствие между «чарующим» обликом Леньки и страшной обстановкой жилища подчеркнуто самим автором: «Личико, написанное тонкой кистью и *поражающе неуместное* в этой темной, сырой яме». Этот контраст затем будет перенесен на природу: «На улицах, в лужах, устоявшихся за ночь, отражалось утреннее небо – голубое и розовое, – эти отражения придавали грязным лужам обидную, лишнюю, развращающую душу красоту».

Контрастен и образ «чиста поля» в индивидуальном восприятии героев рассказа. Для повествователя, торговца квасом, «чисто поле» – это «трава да цветы» и больше ничего; для Леньки, ни разу не видевшего поля, – рай земной; для вечно пьяной паклюжницы «чисто поле» в первую очередь ассоциируется с лагерями, солдатами-охальниками да пьяными мужиками.

Но насколько применима к Леньке выдвинутая идея об уродующем воздействии города на человека? Не приходится объяснять, что ярким подтверждением этого тезиса является судьба его матери и наблюдаемых им жителей окрестности (чиновницы, хозяина, Никодима и др.). Внешний мир и на Леньку наложил свой отпечаток, что сказывается на его лексике – непотребные и зазорные слова в адрес собственной матери: курва, шкуреха, курятина, дурочка из переулочка, пропивашка; убеждение, что все песни похабные и

т.д. Но как это ни странно, эти очевидные факты в восприятии читателем данного образа никакой отрицательной роли не играют. Образ Ленки остается милым, светлым, притягательным, и в первую очередь привлекает его детская непосредственность, сказывающаяся во всем, влюбленное отношение к «зверильнице», музыке шарманки, чистому полю... В таком случае не опровергает ли образ мальчика обозначенный выше тезис? Думается, что нет. Вероятно, и здесь не последнюю свою роль сыграли гены: мальчик явился плодом любовной связи милого, ласкового, любящего старичка-нотариуса («Милый был старичок... Ласковый. Любил меня...») и чистой пятнадцатилетней девочки. (Даже у зрелой и распутной Ленкиной матери с безобразным безносом лицом автор выделяет «детски чистые» глаза ее.) Но главное даже не в этом. Образ Ленки является тем исключением, которое, как известно, имеет место в каждом правиле. Он доказывает, что, вопреки окружающему страшному миру, можно сохранить в себе чистое, детское, непосредственное, влюбленное отношение к миру. Ярким подтверждением последней мысли является также образ повествователя автобиографической трилогии, признававшегося, что «добрые люди лет сорок серьезно заботились исказить душу мою, но упрямый труд их не весьма удачен», так как герой рано понял, что «человека создает его сопротивление окружающей среде».

Образами Ленки и Алеши Пешкова М. Горький как бы подтвердил слова, выраженные им в «Детстве»: «Не только тем изумительна жизнь наша, что в ней так плодovit и жирен пласт всякой скотской дряни, но тем, что сквозь этот пласт все-таки победно прорастает яркое, здоровое и творческое, растет доброе – человечье, возбуждая несокрушимую надежду на возрождение наше к жизни светлой, человеческой».

Горький и революция. «Несвоевременные мысли»

В марте 1917 г., сразу после Февральской буржуазной революции, Горький основал газету «Новая жизнь», где и печатал регулярно на первой полосе статьи и фельетоны под общей рубрикой «Несвоевременные мысли».

Нужно отметить, что поначалу между редакцией «Новой жизни» и большевиками было полное согласие, и когда в июле 1917 г. цензурой Временного правительства были закрыты «Правда» и «Рабочий путь», «Новая жизнь» предложила им публиковать материалы на своих страницах. Но накануне Октябрьской революции и после нее, по мере того, как в ленинской партии утверждались диктаторские устремления, «Новая жизнь» стала отходить от большевистских позиций, а затем и выступила против Октябрьской революции, считая ее преждевременной. Так, за неделю до революции, 18 октября 1917 г., «Новая жизнь» напечатала заметку Л. Каменева, который от своего и Г. Зиновьева имени заявил протест против готовившегося вооруженного захвата власти большевиками. Ленин назвал эту заметку штрейкбрехерской и требовал исключения ее авторов из партии.

Когда был заключен Брестский мир, газета опубликовала статью Н. Суханова «Капитуляция». Действие ее было таковым, что комиссар Петрограда сообщил Горькому, что газета будет закрыта, а члены редколлегии преданы суду. Сделав дипломатический шаг (Суханов выразил свое мнение, и редколлегия с ним не согласна), газета отсрочила приговор на несколько месяцев, хотя и вызвала на себя огонь большевистских изданий. С 4 ноября по 31 декабря 1917 г. «Правда» четырежды выступила с критикой «Новой жизни», называя Горького «гробокопателем революции». Грубой и недвусмысленной была и статья И. Сталина «Окружили мя тельцы тучные», где автор прямо угрожал Горькому: «Русская революция ниспровергла немало авторитетов... Их, этих «громких имен», отвергнутых революцией, – целая вереница... Мы боимся, что Горького потянуло к ним, в архив. Что же, вольному воля... Революция не умеет ни жалеть, ни хоронить своих мертвецов...».

Позицию, занятую «Новой жизнью», итальянский исследователь Дж. Пачини характеризует таким образом: «Редакция газеты, с Горьким во главе, завязала упорный бой с большевиками в защиту демократии. Вследствие этого газета была сначала жестоко осуждена большевистскими газетами и журналами, потом временно прекращена (в феврале и июне 1918 г.) и, наконец, окончательно запрещена в июле того же года»²²².

«Газета была открыта после Февральской революции и закрыта после Октябрьской, – пишет по этому поводу Г. Митин. – Путевку в жизнь ей дал Горький, а ордер на ее арест – Ленин. Не помогло даже личное письмо писателя к вождю!»²²³.

Казалось бы, такое отношение большевиков к Горькому и его газете должны были отторгнуть писателя от Ленина и его партии еще дальше, но, как это ни покажется странным, снова начинается сближение. Через несколько дней после покушения Каплан на Ленина Горький заявил Луначарскому, что террористические акты против вождей советской республики «побуждают его окончательно вступить на путь тесного с ними сотрудничества». В октябре 1918 г. «Красная газета» с радостью сообщала: «К рабочему классу вернулся его любимый сын. Максим Горький снова наш».

И в то же самое время, в 1918 г., Горький издает две книги, вобравшие в себя всю новожизненскую публицистику писателя. Одна из них – «Несвоевременные мысли», с подзаголовком «Заметки о революции и культуре» – была выпущена в Петрограде незначительным тиражом и в течение 70 лет была обречена на «спецхран». (Лишь в 1988 г. в пределах России она снова увидела свет в журнале «Литературное обозрение».) Вторая книга – «Революция и культура» – была издана в Берлине. Современные горьковеды считают «Несвоевременные мысли» книгой уникальной во всей истории русской

²²² Пачини Дж. «Несвоевременные мысли» Максима Горького (предисловие к итальянскому изданию) // Русская литература. – 1992. – № 3. – С. 201.

²²³ Митин Г. Трагический пророк: О «Несвоевременных мыслях» М. Горького // Литература в школе. – 1991. – № 1. – С. 29.

литературы, ибо она возникла из коротких газетных откликов писателя на злобу дня, и определяют ее жанр как «репортаж под дулом «Авроры» (Г. Митин).

Рассмотрим некоторые темы горьковской публицистики 1917–1918 гг.

Накануне Октябрьской революции, 18 октября 1917 года, когда стали распространяться слухи о готовящемся выступлении большевиков, Горький опубликовал статью «Нельзя молчать», в которой изобразил наиболее вероятный ход событий. В конце, обращаясь к ЦК большевиков, Горький обязывал его опровергнуть слухи о готовящемся выступлении 20 октября. Уже после состоявшейся революции Горький публикует заметку «К демократии», в которой, невзирая на долголетнюю дружбу с Лениным, дает ему и его соратникам нелицеприятнейшую характеристику как людям, отравленным «гнилым ядом власти»:

«Слепые фанатики и бессовестные авантюристы сломя голову мчатся якобы по пути «социальной революции» – на самом деле это путь к анархии, к гибели пролетариата и революции (...).

Ленин не всемогущий чародей, а хладнокровный фокусник, не жалеющий ни чести, ни жизни пролетариата».

К личности Ленина Горький возвращается еще раз в заметке «Вниманию рабочих» от 10 ноября 1917 г. Признавая, что он «является одною из наиболее крупных и ярких фигур международной социал-демократии, человеком талантливым», писатель видит у вождя отсутствие морали и чисто барское, безжалостное отношение к жизни народных масс:

«Он считает себя вправе проделать с русским народом жестокий опыт, заранее обреченный на неудачу... Он работает как химик в лаборатории, с тою разницей, что химик пользуется мертвой материей (...), а Ленин работает над живым материалом и ведет к гибели революцию».

Интересно отметить, что в «Несвоевременных мыслях» у Горького наблюдаются некоторые явные созвучия с Достоевским, писателем, с которым он еще задолго до революции и после нее спорил и которого ниспровергал неоднократно. Но вот в самый период революции точки зрения двух писателей сошлись. Об этом свидетельствует прямая цитация «Бесов» Достоевского: «Владимир Ленин вводит в России социалистический строй по методу Нечаева – «на всех парах через болото». И Ленин, и Троцкий, и все другие, кто сопровождает их к гибели в трясине действительности, очевидно убеждены вместе с Нечаевым, что «правом на бесчестье всего легче русского человека за собой увлечь можно».

Таким образом, Горький, «учась у практики, у реального опыта, будто заново открывает те психологические черты революции, которые исчерпывающе и бесстрашно показаны в «Бесах»²²⁴ – «понижение уровня образования, наук и талантов». Горький бьет тревогу в связи с отправлением на фронт необученных военному делу талантливых художников, протестует против

²²⁴ Спиридонова Л. Горький и Сталин: По новым материалам горьковского архива // Урал. – 1993. – № 3. – С. 163.

цензурных ограничений: «Лишение свободы печати – физическое насилие, и это недостойно демократии».

Но более всего Горького пугает и поражает то, что революция не несет в себе признаков духовного возрождения человека, не делает людей честнее, прямодушнее, не повышает их самооценки и моральной оценки их труда, сохраняет бюрократизм и произвол:

«Разная мелкая сошка, наслаждаясь властью, относится к гражданину как к побежденному... Орут на всех, орут как будочники в Конотопе или Чухломе. Все это творится от имени «пролетариата» и во имя «социальной революции». (...) Все старенькое, скверненькое пока не исчезает».

И Горький делает вывод, что «совершилось только перемещение физической силы, но это перемещение не ускоряет роста духовных сил». В данном замечании Горький смыкается с Л.Н. Толстым, в 1898 г. записавшим в дневник: «Если бы даже случилось то, что предсказывает Маркс, то случилось бы только то, что *деспотизм переместился бы*. То властвовали капиталисты, а то будут властвовать распорядители рабочих». Предсказание Л.Н. Толстого оправдалось полностью.

Говоря об особенностях «Несвоевременных мыслей», хотелось бы отметить, что они были чрезвычайно кстати и своевременны не только в период семнадцатого-восемнадцатого годов, но и для нашего времени. Отдельные страницы, полные национальной самокритики и критики в адрес правительства, настолько перекликаются с нынешней эпохой, что создается впечатление, будто написаны они вчера или сегодня:

Среди возвращенной литературы «Несвоевременные мысли» занимают особое место. Им посвящены статьи Г. Митина, Л. Сараскиной, Л. Резникова, В. Лазарева, А. Газизовой, Л. Егоровой, П. Басинского, О. Александровича, Э. Шевелева и других. В истолковании «Несвоевременных мыслей» можно увидеть две тенденции. В одной авторы делают акцент на критике Горьким русского народа, который в силу своей культурной отсталости и анархии не смог воспользоваться завоеванной свободой. Л. Аннинский, утрируя эту сторону «Несвоевременных мыслей», выводит из нее даже любовь Горького к... чекистам. Другие подчеркивают критику тех, кто искажил и скомпрометировал социалистические идеалы кровавым шабашем. Можно согласиться с теми, кто считает «Несвоевременные мысли» Горького несомненным нравственным и гражданским подвигом, полагает, что писатель оценивает происходящее по законам совести и морали, а не по правилам политической борьбы и революционного насилия... «Вся публицистика Горького этого периода – это отчаянный крик, страшная боль, смертельная тоска – не по убитому старому, а по убиваемому новому». Л. Сараскина, которой принадлежат приведенные выше слова, характеризует «Несвоевременные мысли» как «литературный и человеческий документ исторической важности», запечатлевший «феномен духовного сопротивления насилию со стороны писателя и общественного деятеля, долгие годы утверждавшего торжество «бури»... В разгар

«бури» Горький... выступил с проповедью ненасилия...»²²⁵. В предисловии к книге «Несвоевременные мысли», переизданной в 1990 г., отмечается, что в ней в полной мере раскрываются кричащие противоречия, которые были характерны и для самой жизни, и для автора – реализм, романтизм и откровенный утопизм.

«Несвоевременные мысли» обозначили «зигзаг», казалось бы, прямого пути Горького в революцию. Но это не было отходом от самой темы революции. Как уже было справедливо замечено, «Горький и революция» – сочетание слов привычное, естественное и правомерное, ибо революция и Горький неразрывно связаны не только в сознании читателей, но и по сути». Отношение писателя к революции, справедливо считает С.И. Сухих, составляет сердцевину трагедии Максима Горького и неотделимо от всех его духовных «метаморфоз» и судьбы его наследия. Триумф революции стал триумфом Горького, а когда революция обернулась трагедией страны, это осознается и как трагедия Максима Горького, которого исследователь называет ее провозвестником и глашатаем, ее трубадуром и ее жертвой²²⁶.

Наконец, в одной из последних публикаций подчеркивается, что Горький вел спор с Лениным и большевиками «не с позиции отрицания революции, а с целью придания ей более гуманного и достойного облика, преобразования личности, реализации заново открывшихся возможностей культурного строительства», из чего вытекает его стремление внести в русскую революцию «нравственное начало, очеловечить сам процесс разрушения старого и рождения нового мира»²²⁷.

Полагая основную массу русского народа ленивой, инертной, равнодушной к собственной судьбе, Горький видел положительное начало революции в том, что она стряхнула с мужика сонную апатию, заставила его действительно относиться к окружающему миру. Писатель надеялся, что «жестокый, кровавый урок, данный (...) историей, стряхнет нашу лень и заставит нас серьезно подумать о том, почему же, почему мы, Русь, – несчастнее других?» Ругая большевиков за покушение на бесчеловечный опыт, развязывание деспотизма и анархии, за то, что они дали «полный простор всем дурным и зверским инстинктам, отбросили «все интеллектуальные силы демократии, всю моральную энергию страны», с этой точки зрения писатель все же находил оправдание их деятельности: «...Психологически – большевики уже оказали русскому народу огромную услугу, сдвинув всю его массу с мертвой точки и возбудив во всей массе активное отношение к действительности, отношение, без которого наша страна погибла бы».

²²⁵ Сараскина Л. Страна для эксперимента: О публицистике А.М. Горького // Октябрь. – 1990. – № 3. – С. 161–164.

²²⁶ Сухих С.И. Заблуждение и прозрение Максима Горького. – Н. Новгород, 1992. – С. 3.

²²⁷ Муромский В.П. Все дальше от канона (новые труды о Горьком) // Русская литература. – 1997. – № 1. – С. 252.

Вариации этой мысли неоднократно будут встречаться и позже – и в интервью Горького зарубежной прессе, и в книге «О русском крестьянстве» (1922):

«...Советская власть является для меня единственной силой, способной преодолеть инерцию массы русского народа и возбудить энергию этой массы к творчеству новых, более справедливых и разумных форм жизни».

Но при всем при этом, думается, было бы неверно полностью отождествлять Горького и Октябрь в оговариваемый период. Нельзя забывать, что в душе писателя было подорвано моральное значение революции, пошатнулся ее культурный смысл. Б.А. Бялик считает, что отношение Горького к перспективам революции в 1923 г. было достаточно противоречивым и подтверждает свою точку зрения ссылкой на письмо Горького к Р. Роллану: «За четыре года революции она (душа русского человека – П.Ч.) так страшно и широко развернулась, так ярко вспыхнула, что же – сгорит и останется только пепел – или?».

Двойственность отношения Горького к революции отразилась и в ряде художественных произведений советского периода.

«Рассказы 1922–1924 гг.»

В начале 1920-х гг. Горький продолжает работать над автобиографической трилогией: создает «Мои университеты» (1923) и близкую им по содержанию серию «Автобиографические рассказы» (1923), ее составили «Время Короленко», «Сторож», «Рассказ о первой любви», «О вреде философии». Вскоре выходят в свет книги Горького «Заметки из дневника. Воспоминания» (1924) и «Рассказы 1922–1924 гг.» (1925). Наибольший резонанс вызвала последняя, куда вошли «Отшельник», «Карамора», «Голубая жизнь», «Рассказ о необыкновенном» и др. Они отразили интерес писателя не только к реалиям действительности, к взаимодействию социального и природного в человеке, но и к опыту Достоевского, к философским концепциям эпохи, представленным именами Н. Федорова, Н. Бердяева и др.

Своеобразие позиции писателя сразу подметил А. Воронский: «Горький так много уделяет теперь внимания озорникам и чудакам. К ним у него не только любопытство, но и любовь. О Павлах (Власовых – П.Ч.) и новой обстановке он молчит, зато с исключительным старанием отыскивает странное, чудное и озорное (...). Он любит запутанных людей». Очевидно, сказанное можно объяснить желанием писателя проникнуть в суть народной стихии, в глубины национального характера, о чем, кстати, говорил и он сам: «Я вижу русский народ исключительно, фантастически талантливым, своеобразным. Даже дураки в России глупы оригинально, на свой лад, а лентяи – положительно гениальны. Я уверен, что по затейливости, неожиданности изворотов, поворотов, так сказать, – по фигурности мысли и чувства русский народ самый благодарный материал для художника» («Заметки из дневника. Воспоминания»).

И в чисто художественном плане это была новая ступень. Воронский считал, что Горький «пишет сейчас лучше», что «писатель возвысился до уравновешенного и законченного мастерства. Он не злоупотребляет больше афоризмами, не перебивает прекрасных страниц риторикой и публицистикой и пишет только о том, что наиболее свойственно его таланту. Внимательное отношение к слову доведено до высочайшей строгости... В этом смысле можно говорить о новом Горьком». И признавая, что эти рассказы популярны у современных ему, особенно молодых читателей, Воронский пророчески предсказывал: «Жить произведения последних лет, надо полагать, будут дольше». Весомо и доказательно прозвучал главный тезис Воронского: *«Горький был и остается большим и по-своему единственным и неповторимым писателем»*²²⁸.

Однако чаще современники Горького – А. Луначарский, Д. Горбов – упрекали его в неопределенности авторской позиции (хотя и ценили новую прозу за притчевый, символический характер). Еще более суровой к писателю была налитпостовская критика, считавшая его поэтом «уродцев»; она говорила, что Горький изменил своему революционному прошлому. Признавая художественное совершенство рассказа «Отшельник», критика 1920-х гг. вменяла автору в вину выбор героя: «...Взят самый гнусный образец человеческой породы». При этом не учитывалась авторская сверхзадача объективно исследовать все «извороты» человеческой души. Современные исследователи (А. Газизова, Т. Пшеничук и др.) в «Рассказах 1922–1924 гг.» отмечают маргинальность нового героя Горького, сложность субъективно-объективной организации текста, структурирующие и смыслообразующие функции мотивов.

Рассказ «Отшельник» открывается лирической пейзажной зарисовкой: «Лесной овраг полого спускался к Оке, по дну его бежал, прячась в травах, ручей; над оврагом – незаметно днем и трепетно по ночам – текла голубая река небес, в ней играли звезды, как золотые ерши». Как уже отмечалось критикой, такое вступление переносило читателя в мир, полный радости. Дальнейшее описание места обитания отшельника обретает даже какие-то «первобытные» очертания:

«По юго-восточному берегу оврага спутанно и густо разросся кустарник, в чаще его, под крутым отвесом, вырыта пещера, прикрытая дверью, искусно связанной из толстых сучьев, а перед дверью насыпана укрепленная булыжником площадка в сажень квадрата, от нее к ручью спускаются лестницей тяжелые валуны. Три молодых дерева растут перед дверью – липа, береза и клен».

В отличие от сильных и мужественных романтических героев раннего Горького внешность Савела Пильщика подчеркнута безобразна: «он весь какой-то измятый, искусанный. Лицо его, красное, точно кирпич, ...левая щека разрезана от уха до подбородка глубоким шрамом (...) темненькие глаза изувечены трахомой – без ресниц, с красными рубцами на месте век, волосы на

²²⁸ Воронский А. О Горьком // Искусство видеть мир. – М., 1987. – С. 46–49.

голове вылезли ключьями...». По житейским и этическим меркам Савел – страшный грешник: растлил родную дочь, о чем автор не забывает, но в то же время повествователь с сочувствием воспринимает слова героя: «Всякий человек не всю жизнь плох, иной раз и плохой похвалы достоин. Человек – не камень, – а и камень от времени меняется».

И очень скоро за внешним уродством отшельника проглядывает, а затем и заслоняет его добрая, ласковая, обаятельная и человеческая душа лесного человека: «...Он казался почти красивым, красотой пестро и хитро спутанной жизни. И его внешнее безобразие особенно резко подчеркивало эту красоту». Савел прожил большую и интересную жизнь. В ней хватало всего: и работы («семнадцать лет бревна резал»), и веселья и беззаботности («а я – веселый был, игристый, турманом жил, – знаешь, голуби есть турмана»), и любви («бабы, девки любили меня, ну – как сахар...»), и обиды («... обидели меня, – в кровь обидели!»), и путешествия («был я в Киеве, и в Сибири был... Я – в... Курск... Я – в Царицын, а там на пароход, потом морем ехал в Узун (город в Персии – П.Ч.)... прошел на Новый Афон...»). Вынес Савел из жизни одно убеждение: «Все обман один, законы эти, приказы всякие, бумаги...». И потому из мира цивилизации уходит старик в мир природы, где все просто и естественно. Он оборудовал себе пещеру «хозяйственно и прочно, – на долгую жизнь» и живет себе тихо-мирно («я, дружба, просто тихий человек»), никому не мешая («никому не мешаю и никуда не лезу»), по мере сил своих служа Богу и людям («я полезный и ему (Богу – П.Ч.) и людям»). Старик осознает себя большим утешителем: «Да-а, дружба, не легко людям жить, – ох-о-хо! Не сладко. (...) Вот – утешаю я их, н-да». Причем утешает сообразно своему опыту, исходя из того, что наиболее полезно человеку в данную конкретную ситуацию: «Я всем правду говорю, кому какую надо (...) А которых – обманываю немножко, ведь живут и такие люди, которым нет уже никакого утешения, кроме обмана... Есть, дружба, такие... Есть...».

Не напоминает ли нам последнее откровение Луку из пьесы «На дне»? Да, можно признать, что они братья по духу и крови, по жизненной своей позиции. Но что удивительно, сам Горький, яростно и непримиримо относившийся в своих автоинтерпретациях к Луке, в данном случае обнаруживает совершенно иное отношение: он откровенно любит старика-отшельника, симпатизирует ему, восхищается умением обходиться с людьми... Отношение автора к герою проглядывает в лирически окрашенных кратких комментариях к повествованию старика: «Смеху его ладно вторил ручей. Тепло вздыхал ветер; по нежным бархатам весенней листвы скользили золотистые зайчики...». Символично не только то, что образ Савела напоминает нечто первобытное, родственное природе, но и то, что смех его, речь сливаются с природой, образуя нечто естественное, единое: «Его мягкий сипловатый голосок звучал певуче, неутомимо и родственно сливался в теплом воздухе вечера с запахом трав, вздохами ветра, шелестом листвы, тихим плеском ручья по камням. Замолчи он – и ночь будет не полна, не так красива и мила ду-

ше...». Но автор любит ладной речью отшельника и без какого-либо соотнесения с природой:

«Говорил Савел удивительно легко, не затрудняясь поиском слов, одевая мысли любовно, как девочка куклы, (...) плел свой рассказ так убедительно просто, с такой ясной искренностью, что я боялся перебивать его речь вопросами. Следя за игрой слов, я видел старика обладателем живых самоцветов, способных магической силою своей прикрыть грязную и преступную ложь, я знал это и все-таки поддавался колдовству его речи».

Речь старика всегда эмоционально окрашена. Это ощущается и по интонации героя, и по многозначительным эпитетам, подбираемым писателем для обозначения манеры общения старика с людьми: «с восхищением говорил», «умиленно сказал», «ласковый голос», «оживленно начал», «радостно продолжая сквозь смех», «певуче протянул», «певуче произнес»...

Особенно восхищало автора в герое умение насыщать знакомые и избитые слова богатым смыслом, любовью к людям, неисчерпаемой нежностью. Так, слово «милая» Савелий умел произносить бесчисленно разнообразно: с умилением, с торжеством, с трогательной печалью, укоризненно-ласково, сияющим звуком радости... Но всегда, как бы оно ни было сказано, слушатель чувствовал, что «основа его – безграничная, неисчерпаемая любовь». Впервые услышав, как певуче произнес старик это слово, автор вздрогнул: «Никогда раньше не доводилось мне слышать и принять это хорошо знакомое, ничтожно маленькое слово насыщенным такой ликующей нежностью». Не устая восторгаться умением отшельника эмоционально обогащать слово «милая», повествователь несколько раз возвращается к характеристике его интонации: «Бог знает, как уродливый старик ухитрялся вложить в это слово столько обаятельной нежности, столько ликующей любви». И на фоне сказанного как бы естественно, само собою складывается отношение повествователя к герою: «Я смотрел на старика и думал: «Это – святой человек, обладающий сокровищем безмерной любви к миру?» Вопрос имеет свой подтекст, подчеркивает двойственность в оценке героя, но авторского восхищения не снимает.

В контексте сказанного, думается, нелишне еще раз вернуться к образу Луки и его интерпретации. Как помним, и до 1923 г., когда был создан «Отшельник», и после того Горький-публицист выражал свое резко отрицательное отношение к утешителям всякого рода, но, как ни странно, художественные типы, созданные им же, говорят об обратном. Необходимо признать, что различное и даже противоположное отношение к утешительству в публицистике и художественных произведениях, по всей видимости, одно из тех противоречий, наличие которых признавал в себе сам Горький.

Стремление писателя разобраться в душе героя, какими бы грехами она ни была отягощена, очевидно, и в других рассказах цикла. В советской критике наибольшее осуждение вызвал «Карамора», который даже Воронский назвал «неудачной вещью», вызывающей чувство недоумения и досады, считая, что так двойственно писать о провокаторах нельзя, особенно у нас в Рос-

сии. Однако в наши дни Г. Панфилов, экранизируя роман «Мать», дополнил свой сценарий и рассказом «Карамора».

Что касается «Рассказа о необыкновенном», то его современная интерпретация была представлена на «Горьковских чтениях» в статьях А.А. Газизовой (1991), Н.Н. Примочкиной (1991) и Л.П. Егоровой (2000). Подчеркнем, что в цикл «Рассказы 1922–1924 гг.» этот рассказ вошел как заключительный, как итог раздумий писателя о судьбе человека в революционную эпоху.

«Дело Артамоновых»: от замысла к воплощению

В статье «Разрушение личности» (1908) А.М. Горький высказал мысль о разрушающем воздействии капитала на «недостаточно гибко развитую энергию» буржуазии: «Бешеная работа нервов вызывает истощение, односторонне упражняемое мышление делает человека уродом, создается психика крайне неустойчивая; мы видим, как растет среди буржуазии неврастения, преступность, и наблюдаем типичных вырожденцев уже в третьих поколениях буржуазных семей...». Как бы возвращаясь к этой теме в очерке «Беседы о ремесле» (1934), Горький описание дурачков, полоумных и блаженных Нижнего Новгорода завершил фразой о том, что «по какой-то случайности все они были детьми людей зажиточных или богатых».

Данные умозаключения родились не на голом месте, а выводились из опыта и наблюдений всей предыдущей жизни. Горький еще в молодости достаточно хорошо был осведомлен о жизни купеческих семей Нижнего Новгорода, Казани, Самары. Состоялось его знакомство с С.Т. Морозовым, чей крепостной предок, откупившись в 1820 г., затем работал пастухом, извозчиком, ткачом-рабочим, ткачом-кустарем, владельцем раздаточной конторы, двух больших фабрик... Горьковеды называют немало других купеческих фамилий, давших писателю повод для иных размышлений. Они воплотились уже в «Фоме Гордееве», но исчерпаны не были, в результате чего возник замысел романа о трех поколениях семьи русских фабрикантов. По свидетельству А.Н. Тихонова, С.Т. Морозов рассказал Горькому свою родословную, после чего писатель выразил желание написать роман «Атамановы». После знакомства с владельцами ткацких фабрик в Вичуге Разореновыми Алексей Максимович сообщил И.П. Ладыжникову: «Интересная тема для произведения о вырождающихся поколениях буржуазии. Напишу роман». Жизненные наблюдения и впечатления подкреплялись чтением соответствующей литературы, и пометки на полях свидетельствуют о том, что писатель изучал их внимательно.

О намерении написать роман Горький делился с Л.Н. Толстым еще в 1901–1902 гг.:

«Я рассказал ему историю трех поколений знакомой мне купеческой семьи, – историю, где закон вырождения действовал особенно безжалостно; тогда он стал возбужденно дергать меня за рукав, уговаривая:

– Вот это – правда! Это я знаю, в Туле есть две таких семьи. И это надо написать. Кратко написать большой роман, понимаете? Непременно!» (Очерк «Лев Толстой»).

В творческие планы писателя был посвящен и В.И. Ленин в 1910 г. По воспоминаниям Горького, Ленин внимательно слушал, выпрашивал, а затем сказал: «Отличная тема, конечно, – трудная, потребует массу времени. Я думаю, что вы бы с ней сладили, но – не вижу: чем вы ее кончите? Конца-то действительность не дает. Нет, это надо писать после революции».

В данном случае немаловажное значение имеет признание самого писателя, что конца книги он и сам не видел. Но тем не менее Горький принялся за работу еще до революции, и есть предположение, что начало ее совпало с годами Первой мировой войны. Вероятно, проделанная работа обнадеживала, и писатель предполагал закончить книгу в течение 1917 г. Во всяком случае, в ноябре 1916 г. он разрешил журналу «Летопись» дать анонс о публикации в следующем году повести «Атамановы». Но политические события отодвинули на задний план задуманное произведение, к работе над которым автор вернулся предположительно летом-осенью 1923 г., будучи уже за границей. Очевидна актуализация прежнего замысла в период новой экономической политики. Непрерывный характер работа над романом приняла весной 1924 г., когда автор переехал в Сорренто. Красноречиво говорит об этом тот факт, что за год Горький подготовил три редакции произведения, получившего окончательное название «Дело Артамоновых» (1925). История жизни трех поколений семьи Артамоновых охватила огромный временной отрезок истории капитализма России: с 1863 по 1917 годы.

Как было отмечено в начале главы, за последнее десятилетие вокруг личности и творчества А.М. Горького развернулась бурная дискуссия. Но, как ни странно, «Дело Артамоновых» совершенно выпало из поля зрения исследователей: за оговариваемый период была осуществлена, кажется, лишь одна публикация по роману, да и то в сопоставлении с «Мусором» Л. Коуэна. Такое явление в эпоху глобальной переоценки ценностей представляется симптоматичным и, вероятно, означает одно: характеристика трех поколений Артамоновых в критике 1950–1980-х годов дана в целом верно.

Фабула романа несложна. Года через два после воли бывший приказчик князей Ратских Илья Артамонов со своими сыновьями и племянником появляется в городе Дремове, чтобы «свое дело ставить: фабрику полотна». Что же представляет собой этот город? Специальной авторской характеристики в романе нет, но из отдельных штрихов и черточек можно получить о нем некоторое представление.

Во-первых, очень красноречиво само название города (от слова *дрема*, *дремать*), символизирующее суть многих российских уездных городов. Редкие наброски панорам частей города не только не блещут красотой, но оставляют тоскливое ощущение ущербности и настороженности: «Медным пальцем воткнулся в небо тонкий шпиль Никольской колокольни, креста на нем не было, сняли золотить. За крышами домов печально светила Ока, кусок луны таял над нею, дальше черными сугробами лежали леса»; «... было видно темное стадо домов города, колокольни и пожарная каланча сторожили до-

ма...». Характерно, что колокол в городе не столько звонит, сколько «ноет» или «бросает в тьму унылые, болезненно дрожащие звуки». В болотной воде зеленой Ватаракши, омывавшей город, «жила только одна рыба – жирный глупый линь». Характерно также, что Ватаракша *«лениво»* втекала в Оку, а жители города встретили Артамоновых *«ленивой»* неприязнью». Так намечается взаимосвязь между обликом города и его жителями.

Словами, наиболее часто употребляемыми для обозначения внутреннего состояния города, горожан и главных персонажей, в романе являются *«скука»*, *«скучный»*, *«скучно»*. В цветовой символике преобладают тусклые, серые тона, сгущающиеся до темного и черного в третьей главе, особенно в сценах, посвященных ярмарке и крестному ходу.

В эту атмосферу лени, уныния, скуки и инертности врывается Илья Артамонов со своей идеей создания полотняной фабрики, и ему удается в какой-то мере растормошить и расшевелить город и людей, бывший крепостной становится фабрикантом.

О зачинателе артамоновского дела критики отзывались как о хищнике и стяжателе, сохранившем от своего мужицкого прошлого крепкую крестьянскую силу, еще не растраченную энергию рабочего человека (И. Груздев); подчеркивали в нем могучую силу *«рыцарей»* первоначального, ум, сметливость, трудолюбие, энергичность, расположенность к рабочим (А. Воронский); отмечали силу и целеустремленность натуры и то, что его усилия имели исторически прогрессивный смысл: он взрывал неподвижность затхлого дремовского бытия и разрушал застой патриархальной деревни (Б. Бялик); выделяли в нем умение работать с задором, зажигающим трудовым энтузиазмом массу, удивительную смекалку, удачливость (А. Овчаренко).

Нам кажется намеренной деформация, которой в свое время подвергался образ Ильи: демократизм Артамонова по отношению к рабочим объявлялся мнимым, наигранным и объяснялся стремлением хозяина расположить их к себе. Но Илья Артамонов никогда ни перед кем не заискивал и чьего-либо расположения не добивался. По его признанию, которому можно верить, он умел *«обламывать»* людей и без любви. Помимо того, сам текст показывает, что отношение Артамонова к рабочим было искренним и свидетельствовало об осознании им коренных связей с народом:

«Илья Артамонов становился все более хвастливо криклив, но заносчивости богача не приобретал, с рабочими держался просто, пировал у них на свадьбах, крестил детей, любил по праздникам беседовать со старыми ткачами. (...) Старые ткачи восхищались податливым хозяином, видя в нем мужика».

Илья не только сам был близок народу, он пытался передать эти отношения и детям. «Он – весь простой, мужик, за него и держитесь», – говорил он им и тут же делал замечания: «Ты, Петр, сухо с рабочими говоришь и все о деле, это – не годится, надобно уметь и о пустяках поболтать. Пошутить надо; веселый человек лучше понятен (...) Алексей тоже неловок с людьми, криклив, придирчив». Даже умирая, Илья снова возвращается к этой же мыс-

ли и завещает детям: «Петруха, Олеша – дружно живите. С народом поласковей. Народ – хороший. Отборный».

Нелишне вспомнить здесь и отзыв «древнего ткача» Бориса Морозова, прожившего девяносто с лишком лет: «Ты, Илья Васильев, настоящий, тебе долго жить. Ты – хозяин, ты дело любишь, и оно тебя. Людей не обижаешь. Ты – нашего дерева сук, – катай!»

Смерть Артамонова-старшего (он надорвался при транспортировке котла) порой тоже трактовалось как негативный штрих в его характеристике, тогда как в этом проявляется его трудовой азарт и желание увлечь рабочих своим примером, не отделять себя от них. Осознание народных корней делало образ Ильи Артамонова неподдельно демократичным. Последующие поколения теряют эту связь, что в конечном результате явилось одной из причин, определивших как судьбу хозяев, так и судьбу самой фабрики.

Вызывает несогласие и мнение А.И. Овчаренко о том, что с самого начала дело Артамоновых строится не для украшения земли. Планы Ильи были широки, и не всегда они имели целью только собственное обогащение. «Работы вам, и детям вашим, и внукам довольно будет, – поучал он сыновей. – На триста лет. Большое украшение хозяйства земли должно изойти от нас, Артамоновых!» Горделивая интонация, с которой произнесена фраза, не вызывает сомнения в искренности намерений произнесшего ее. В другом месте он с той же неуклонной верой говорил Алексею: «Устроим. Все будет у нас: церковь, кладбище, училище заведем, больницу, – погоди!» И уже в конце первой – начале второй глав мы узнаем, что появилось у них кладбище, были построены больница и церковь.

Конечно, порой не оправданы грубость Артамонова, его чрезмерная напористость, хвастовство, беспардонность в обращении с людьми, манера разговаривать со всеми в приказном тоне. Но при этом импонирует его уверенность в себе и собственные силы, вдохновенное отношение к работе, ощущение себя хозяином на земле и даже твердая походка, когда по улицам чужого города он идет, как по своей земле, «будто это для него на всех колокольнях звонят». И потому не зря, при всех медвежьих ухватках Артамонова-старшего и даже ощущая, что человек этот пришел сменить его, городской староста советует жене держаться за него: «Этот человек, уповательно, лучше наших». Такое заключение подтверждается и символической деталью: ни одному из персонажей так часто не сопутствует солнце, как Илье, и описание его слияния с окружающей природой может соперничать по красоте и поэтичности с лирическими фрагментами, посвященными и Никите, и молодому Петру: «Он сиял и сверкал, как этот весенний, солнечный день, как вся земля, нарядно одетая юной зеленью трав и листьев, дымившаяся запахом берез и молодых сосен, поднявших в голубое небо свои золотистые свечи...».

Характерно и то, что порой солнце приобретает некоторые свойственные герою черты. Вот только «похвалился» Илья Ульяне: «На будни хватило, хватит и на праздник», ложится на песок и засыпает. И тут же «в зеленоватом

небе ласково разгорается заря: вот солнце *хвастливо* развернуло над землею павлиний хвост лучей и само, золотое, всплыло вслед за ним». Солнце неотступно сопровождает его в день гибели и обретает даже символический смысл: коня пугает «пожар, *ослепительно зажженный* в небе солнцем»; в комнату, где истекает кровью Илья, проникает желтенький луч солнца и дрожит на стене *бесформенным пятном*; немаловажное значение приобретает и то, что умирает герой при благостном сиянии солнца, вошедшего в зенит. Даже в день похорон солнце *благодатно* сияло.

Гибель Ильи – начало вырождения артамоновской семьи. «Кибитка потеряла колесо», – это бормотание юродивого Антонушки вослед гробу с телом Ильи, по справедливому мнению критики, как бы бросает трагический ответ на жизнь последующих поколений Артамоновых. Но поэтика романа, особенно в начале, насыщена многочисленными намеками и символами предопределенности «конца» дела и обреченности рода Артамоновых. Род этот изначально был ущербен, один из сыновей Ильи – Никита – горбун. По этому поводу обыватели города, возможно, не без оснований злословили: «...Не за мал грех родителей уродом родился...».

Кажется неслучайным, что в восприятии обитателей Дремова первый открытый приход Ильи в город связывается с предощущением беды: «будто кто-то постучал ночью в окно и скрылся, без слов предупредив о грядущей беде». Символичной представляется смерть после переселения Артамоновых в Дремов городского старосты Евсея Баймакова, осознающего, что этот человек – Илья Артамонов – пришел сменить его на земле: но не менее знаменательно и то, что первая внучка его, родившаяся в день Елены Льяницы, умирает через пять месяцев. Обреченность фабрики Артамоновых, зыбкость ее перспективы и недолговечность наиболее сконцентрированы в неприметной реплике чахоточного попа Василия: «На песце строят...».

И действительно, уже у Петра нет ни сильной воли, ни напористости, ни трудового задора, отличавших отца. Он не любит «дела», боится какой-либо инициативы, без конца возвращается к мысли о бессмысленности, бесперспективности «дела». (...) Петр боится и ненавидит рабочих, Тихона, с остервенением ухватывается за Илью-младшего, совершает гнусное убийство, ищет забвения в пьянстве, разврате, в скандалах, окружает себя утешителями. В конце концов, в большом артамоновском «деле» он оказывается, по выражению А. Овчаренко, почти лишним, как бы зрителем.

Можно согласиться с мнением И. Груздева о Петре Артамонове, который, по словам критика, «превращается из милого и простого парня в собственника – в преступное, пьяное и распущенное существо». Но вызывает сомнение замечание А.И. Овчаренко, будто Петр боится и ненавидит рабочих. В тексте романа мы не найдем ничего, что подкрепило бы это высказывание, и, наоборот, можем обнаружить факты, очеловечивающие образ Петра, смягчающие приговор, вынесенный ему критикой. Так, например, из всех персонажей романа чаще всех о душе вспоминает именно Петр. Он не лишен

совести, которая преследует и мучает его; способен на чистые, лирические переживания по отношению к Поповой, склонен к рефлексии, осознанию того, что завелась в нем «какая-то дрянь»; может плакать постыдно, горько, зло... В отличие от других у него появляется необходимость хотя бы в пьяном виде раскрыть душу (по словам Алексея, «как в бане, раздеться») и выплеснуть из нее все, что там клубится и заставляет страдать. Поэтому деградация Петра воспринимается скорее как драма человеческая, нежели социальная.

Литературоведы верно отмечали, что черты духовной немощи наиболее разительно проявляются в представителе третьего поколения артамоновской семьи – Якове, с его потребительским подходом к жизни и непрерывной страстью к наслаждениям. О дальнейшей эволюции Якова писатель обронил краткую, но выразительную реплику: «Яков толстел...» – стало быть, изменялся внешне, не меняясь внутренне, духовно». Если Илья Артамонов был подлинным хозяином фабрики, а Петр – только на положении хозяина, то Яков уже чувствует себя на фабрике гостем, которого, поясняет Горький, воспринимают как назойливого и ненужного, точно хотят сказать: «Что ж ты не уходишь? Пора!».

Литературоведы уже отмечали идейно-тематическую преемственность между новым романом и «Фомой Гордеевым». Схождений действительно можно обнаружить множество. Так, например, в портрете Игната Гордеева (глаза, смотрящие «умно и смело», густая черная борода, «русская, здоровая и грубая красота» мощной фигуры, неторопливая походка, от которой веяло «сознанием силы»...) нельзя не увидеть черты Ильи Артамонова. Авторская характеристика Игната («Сильный, красивый и неглупый, он был одним из тех людей, которым всегда и во всем сопутствует удача – не потому, что они талантливы и трудолюбивы, а скорее потому, что, обладая огромным запасом энергии, они на пути к своим целям не умеют – даже не могут – задумываться над выбором средств и не знают другого закона, кроме своего желания») практически целиком накладывается на образ Артамонова-старшего. Его же страстное, зажигательное отношение к труду обнаруживаем мы и в словах Игната: «И – хоть все сгни – плевать! Горела бы душа к работе...».

Чертами характера Гордеев-старший предвосхитил не только старшего из Артамоновых, но и сына его Петра. Описание разгульной жизни Игната («...Он пил, развратничал и спаивал других, он приходил в исступление, и в нем точно вулкан грязи вскипал. Казалось, он бешено рвет те цепи, которые сам на себя сковал и носит, рвет их и бессилён разорвать») с полным правом можно отнести и к Петру, как и ощущение Игната, что «он не хозяин дела, а низкий раб его». Поучения Игната сыну: «...Дело – зверь большой и сильный, править им нужно умеючи, взнуздывать надо крепко, а то оно тебя одолеет...» – не могут не напомнить жалобу Петра Артамонова: «Это неправильно говорится: «Дело – не медведь, в лес не уйдет». Дело и есть медведь, уходить ему незачем, оно облапило и держит».

Как видим, переключек между двумя произведениями немало, но сходятся они не только в частностях, а и в общей идее мельчания купеческих детей по сравнению с родителями, начинавшими дело. «Ну-ка, скажи, отчего дети хуже отцов?» – допытывается Ананий Щуров у Фомы. «Все хорошо, все приятно, – только вы, наследники наши, – всякого живого чувства лишены! – жалуется и Яков Маякин. – Какой-нибудь шарлатанишка из мещан и то бойчее вас...». Представляющий наследников Гордеев-младший признавался пьяной компании: «Мы живем без оправдания... Совсем не нужно нас. (...) Убейте меня... чтобы я умер...».

В критике уже справедливо отмечалось, что в «Фоме Гордееве» молодое поколение русской буржуазии в лице Тараса Маякина и Африкана Смолина продолжает дело отцов, придав ему европейский лоск и действуя более расчетливо и трезво, и тем не менее «дети» тусклее, зауряднее «отцов». Переходя же к анализу «Дела Артамоновых», критик констатирует новую ступень развития темы как «историю угасания рода, показ того, как положение «хозяев жизни» уродует и духовно губит людей», толкает на путь преступления (поджог Барских), «превращает их из хозяев «дела» в его рабов»²²⁹. Можно лишь заметить, что «рабами» своего дела становятся не только капиталисты и фабриканты, а любой профессионал любой сферы деятельности независимо от общественной формации. Горький просто увидел свою логику в том, что среди буржуазии результаты этого «рабства» сказываются наиболее уродливо и угнетающе. К. Федин 27 марта 1926 г. писал Горькому: «Характеры Артамоновских внучат мельче и случайнее, чем деда, отцов. Это так и должно быть, так и есть (к несчастью)». Замечание Фебина представляется верным как в отношении романа Горького, так и в общефилософском плане. Сегодня, очевидно, историю угасания рода Артамоновых не надо трактовать как крушение самого капиталистического способа производства. Как показывает опыт мировой истории и литературы, зачинателем любого стоящего дела может стать лишь фигура сильная, творческая и самостоятельная. Идея, рождающаяся в душе такого человека, способна поглощать его целиком, в ее воплощении он порой находит смысл всей своей жизни. Страстное желание добиться своего вопреки всем условиям и обстоятельствам, во что бы то ни стало (вспомним романы «Буденброкки» Т. Манна, «Сагу о Форсайтах» Голсуорси), еще больше формирует и ограничивает сильные черты такой личности. Таким представляется и Илья Артамонов-старший. Когда же мысль и дело подсказаны и поданы со стороны, человек обычно не бывает в них кровно заинтересован. Он не может отдаваться со всей горячностью тому, что не произросло из всего его существа, а способен служить чужой идее лишь в меру своих способностей и дисциплинированности. Таким стал Петр.

Люди же, которым воплощенная идея достается уже в готовом виде, относятся к ней как к чему-то естественному, само собой разумеющемуся. Они не могут болеть и страдать за то дело, в которое не вкладывали ни души,

²²⁹ Нефедова И.М. Максим Горький. Биография писателя. – Л., 1979. – С. 49, 169.

ни сердца, но они могут быть заинтересованы в бесперебойном движении его постольку, поскольку оно обеспечивает их существование. Подобная позиция тоже шлифует характеры, оттеняя в первую очередь инертность и безразличие к идее и заинтересованность лишь в плодах ее. Таков в романе Яков.

Измельчание, вырождение артамоновского рода, как справедливо подчеркивает И.М. Нефедова, раскрывается Горьким в различных символических планах:

«Илья Артамонов любит Ульяну грубоватой, но здоровой, сильной любовью, любовь Петра вялая и безразличная, Яков вообще не способен к чувству.

Илья убивает человека, защищая свою жизнь, его совесть спокойна; Петр убивает беззащитного мальчика и мучается совершенным убийством; Яков, пытаясь убить своего соперника, простреливает свои штаны...»²³⁰.

В то же время литературовед предостерегает от отождествления судьбы рода с социальным вырождением класса капиталистов и указывает на то, что среди русской буржуазии во всех поколениях было немало ярких и талантливых людей, великолепных организаторов дела. Таковым считается Мирон, племянник Петра, в котором угадывается сила рода Артамоновых. На позицию Мирона ориентируется Алексей, что блестяще раскрыто писателем в тосте-монологе героя:

«Сын мой, Мирон, умник, будущий инженер, сказывал: в городе Сиракузе знаменитейший ученый был; предлагал он царю: дай мне на что опереться, я тебе всю землю переверну! (...) Господа! Нашему сословию есть на что опереться – целковый! Нам не надо мудрецов, которые перевертывать могут, мы сами – с усами; нам одно надобно: чиновники другие! Господа! Дворянство – чахнет, оно – не помеха нам, а чиновники у нас должны быть свои и все люди, нужные нам, – свои, из купцов, чтоб они наше дело понимали, – вот!

Седые, лысые, дородные люди весело соглашались:

– Верно, серопузый!»

В наши дни меняются акценты и в читательском восприятии образа Алексея. Ранее его тост о целковом как точке опоры купеческого сословия трактовался лишь презрительно-иронически, как нечто, снятое Октябрем. Однако образы Горького оказались более многогранными и долговечными, чем это казалось литературоведам 1940–1970-х гг. И если такие герои уходят со сцены, то это происходит в силу исторических обстоятельств, которые сильнее отдельных личностей.

Тема революции в романе

Если характеристика поколений купеческого рода Артамоновых в советской критике давалась в основном объективно, то этого нельзя сказать о трактовке трех поколений рабочей семьи Морозовых. Необоснованно преувеличивалось значение образа Захара Морозова, якобы создавшего «организацию рабочих» на артамоновской фабрике, что не соответствует истине. Считалось, что этот персонаж является символическим олицетворением ре-

²³⁰ Нефедова И.М. Максим Горький. Биография писателя. – Л., 1979. – С. 170.

волюционной силы, перестраивающей жизнь (А. Воронский). На самом деле фигура Захара, как нам представляется, занимает очень скромное место в системе образов романа и уж никак не может претендовать на какое-либо «символическое олицетворение».

Вообще социальной стороне романа критикой придавалось значения заметно больше, чем она этого заслуживает, тогда как сам Горький характеризовал собственное произведение в письме к В.Ф. Ходасевичу как «очень бытовое». Вероятно, ощущение этого и позволило одному из первых критиков романа В. Шкловскому заявить, что «вся вещь – выдержанная семейная хроника». Споря с такой точкой зрения, А.И. Овчаренко подчеркнул, что с личными судьбами членов артамоновского рода переплетается историческая тема, что в роман в качестве героя входит фабрика, «представленная и теми, кто строит ее, и теми, кто сеет для нее лен, и, особенно, все увеличивающейся массой людей, которые потом на ней работают»²³¹. Литературоведы всемерно подчеркивали роль образа фабрики, «самочувствие» которой якобы определяет все переживания и поступки персонажей.

При всем том, что в такой позиции есть какая-то доля истины, современному читателю она все-таки представляется несколько неубедительной. Социальное в романе все же не стоит абсолютизировать: рабочая масса, ее поведение, отношение к фабрике и хозяевам за очень редким исключением дается лишь штрихами или упоминаниями в речи главных персонажей. И потому, на наш взгляд, фабричный фон все-таки остается лишь фоном и основное действие занимают фигуры Артамоновых.

В этом отношении любопытно, что после проведения анкеты в 1928 г. культотделом Ленинградского областного комитета союза металлистов выяснилось, что, наряду с отзывами рабочих о «Деле Артамоновых» как книге «хорошей, интересной, легко читающейся», обнаружились и достаточно критические замечания: «плохо изображен быт рабочих», «не оправдало ожиданий», «книга не интересна для рабочего читателя», «мало революционного содержания». Во время встречи Горького с рабочими в том же году ему было сказано о романе: «Вы как будто не дописали его». В этом замечании, на наш взгляд, затрагиваются не вопросы композиции, в нем как будто проглядывает то же сожаление о недостаточности революционного содержания. Вероятно, от «пролетарского писателя» ожидали большего революционного настроения, яркого изображения революционных событий, провозглашения и утверждения революционных идей. Горький подтекста в замечании не увидел и ответил чисто в литературоведческом аспекте: «Я его дописал до того логического конца, которого требовал сюжет. Дальше идти было некуда с этим сюжетом»²³².

Что же мы наблюдаем в финале романа?

²³¹ Овчаренко А.И. Горький и литературные искания XX столетия. – М., 1982. – С. 166.

²³² Цит. по: Овчаренко А.И. Горький и литературные искания XX столетия. – М., 1982. – С. 151.

Самой революционной является фраза одного из красноармейцев, вероятно, Захара Морозова: «Назад, товарищи, оборота нет и не будет для нас...». И звучит она фоном, врывающимся в заключительный диалог Петра и Тихона Вялова, как и другие реплики безымянных персонажей:

«— Командиров стало больше прежнего...

— И кто их, дьяволов, назначает?

— Сами себя. Теперь, браток, все само собой делается, как в старухиной сказке».

Безрадостному содержанию реплик соответствует и символика пейзажа и цвета: «*Синеватая, сырая мгла* наполняла сад...»; «*Сумрак* в саду становился *все гуще, синее...*»; «*Мелкие, тускленькие* звезды высыпались в небо...».

И на таком фоне находит свое логическое завершение мотив суда, намечившийся еще в сцене свадьбы Петра и Натальи («Не свадьба, — а суд») и проходящий сквозь все произведение. Ставится и последняя точка, раскрывающая суть Тихона Вялова, человека загадочного, с вечно тающими, мерцающими глазами, о котором верно замечено: «Позиция соглядатая, свидетеля на суде истории все более заменяется у него позицией обвинителя и судьи» (Б.А. Бялик). Это соответствует авторской позиции: к 1925 г. писатель, считавший в 1917–1918 гг. революцию преждевременной, начинает верить в перспективность строительства социализма. Еще приступая к работе над романом, Горький делился своими планами с М.Ф. Андреевой: «...Хочу вчерашний день, очищенный от мелочей, связать с сегодняшним, надеясь, что сегодняшний от этого будет понятней и оправданней».

Таким образом, писатель полагал, что история дела Артамоновых от ее становления, расцвета и порабощения своих создателей объяснит закономерность свершившейся революции и перехода фабрики в руки рабочих, и тем самым революция *оправдывалась* предшествующей историей русского капитализма. На этом месте Горький и завершил сюжет повествования, так как видел в этом объективную реальность. Современным «рыцарям» первоначального не мешало бы помнить уроки, данные М. Горьким в истории рода Артамоновых, в осмыслении нравственных мук Никиты, ушедшего в монастырь замаливать семейные грехи, в образе Тихона Вялова. Роман о судьбе трех поколений русских фабрикантов вырастает в роман-предупреждение. В этом смысле «Дело Артамоновых» актуально и современно.

«Жизнь Клим Самгина»^{*}

Полный анализ четырехтомной «Жизни Клим Самгина» выходит за рамки учебного пособия, однако надо сказать об особом ее месте в горьковском наследии. Сам писатель считал «Самгина» своей главной книгой и, как будто предвидя сегодняшние дискуссии, вкладывал, по свидетельству В. Ходасевича, в уста потомков следующий вердикт (и соглашался с ним): «Был такой писатель Максим Горький — очень много написал и все очень плохо, а

^{*} Написано при участии Л.П. Егоровой.

если что и осталось от него, так это роман «Жизнь Клима Самгина». Над своим «завещанием», как принято называть это самое значительное произведение М. Горького, он работал двенадцать лет – с 1925 г. до последних дней своей жизни – и говорил: «Я не могу не писать «Жизнь Клима Самгина»... Я не имею право умереть, пока не сделаю этого». К сожалению, четвертый том писатель подготовить к печати сам не успел; остался недописанным финал.

Самое лучшее и последнее свое произведение М. Горький посвятил Марии Будберг (Закревской). Она, как отмечают горьковеды, не только стояла у истоков творения художника, но и принимала участие в перепечатке его первых томов, в решении других редакционно-издательских вопросов, связанных с их публикацией, знала все нюансы творческих решений художника, о его колебаниях между оптимистической и пессимистической трактовками финала. М.И. Будберг вспоминала: «Над этим Горький много размышлял, у него были мучительные раздумья. (...) Это было страшно важно для него – правильно решить вопрос о финале. На этом многое, очень многое зиждилось». Рукою Будберг была сделана и запись предпоследних (9 июня 1936 г.) слов Горького: «Конец романа, конец героя, конец автора»²³³, подчеркивающих особую связь Горького со своим героем.

Грандиозное художественное полотно, оправдавшее свое подзаглавие «Сорок лет», вобрало и синтезировало социальную проблематику всего предшествующего творчества писателя. Как заметил Луначарский, в «Климе Самгине» Горький «подводит итоги своего огромного опыта» («Писатель и политик»). Перечислим лишь некоторые из постоянных горьковских мотивов. Заявленное еще в «Вассе Железновой» и «Деле Артамоновых» сомнение писателя в перспективах русского предпринимательства завершается образом Варавки. Понимание того, что для русской ментальности характерно трагическое противостояние личности существующему миропорядку (Фома Гордеев, Егор Булычов и др.), воплотилось в образе Лютова. Скептическое отношение к интеллигенции, претендующей быть «солью земли», но не способной что-либо изменить в народной судьбе и равнодушной к ней, идет от Горького-драматурга 1900-х гг. («Дачники», «Варвары», «Дети солнца») и реализовалось в главном герое повествования и его ближайшем окружении (описание которого, кстати, вовсе не противоречит критическим суждениям о русской интеллигенции в знаменитых «Вехах»). Крушение народнических иллюзий, показанное в начале произведения, восходит к образу Евгении Мансуровой в «Жизни Матвея Кожемякина». Идущая от «Мещан» и «Матери» тема пролетарского движения раскрыта в патетических картинах Первой русской революции и образе Степана Кутузова, только последний подан с более объективной и подчас нелицеприятной оценкой. Подступами к итоговому роману справедливо считаются «Рассказы 1922–1924 гг.» с их не только социальной, но и экзистенциальной проблематикой. Но все это осталось бы лишь самоповторением, хотя и с важными дополнительными нюансами, если

²³³ Цит. по: А.М. Горький и М.И. Будберг. Переписка (1920–1936). – М., 2001. – С. 27, 26.

бы «Жизнь Клима Самгина» не стала большим художественным открытием, синтезирующим опыт Достоевского, русской и мировой литературы первой трети XX в. Это сказалось в расширении тематического диапазона – в изображении крупным планом русского сектантства, в пристальном внимании к проблемам пола (о значимости этих тем для русской литературы начала века уже говорилось выше), – а главное, в новых принципах художественного пересоздания жизни, о чем убедительно говорится в литературоведческих работах последних лет: С. Сухих, Л. Киселевой, А. Минаковой, за рубежом – Х. Иммендорфер и др.

Адекватному прочтению произведения в советском литературоведении мешала, как убедительно показал С. Сухих, трактовка его как эпопеи, что разрушало художественную целостность повести (авторское определение жанра многих его произведений об одном герое). Действительно, «движущаяся панорама десятилетий» (А. Луначарский), и события, и персонажи – а их более 800 – поданы Горьким *лишь через поток сознания одного героя*. Возможно, именно поэтому Горький дал Самгину такое жанровое определение – повесть, с которым соглашаются и современные теоретики. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» в статье «Повесть», С. Кормилов пишет, что Горький подчеркивал, что это не роман, а повествование вообще, связное описание неких событий, как в древнерусских повестях. По Н. Тамарченко, повествование – это событие рассказывания, которое и представлено Горьким благодаря Самгину.

Гипертрофированный интерес к личности – характерная черта литературы Серебряного века. Уже фамилия «Самгин», как обратил на это внимание Луначарский, заключала в себе «самость», опору на себя, желание быть самим собой. То, что социальные вопросы ничтожны рядом с трагедией индивидуального бытия – кредо Самгина, – автором с порога не отвергается. Вслушиваясь в чужие голоса, Самгин кладет в копилку памяти обрывки фраз, слова и словечки, которые он уловил в толпе, в говоре ресторана, на улицах. Он погружается в «метель чужих слов», в хаос фраз, чувствуя себя «вместилищем всех ходовых идей, мыслей, разногласий». Но «собрать мысль в точку», как говорил один из героев Достоевского, Самгин не может. Как уже было отмечено, «главная», своя идея упорно не озаряет его сознание. Все плывет, все рассыпается. Мир ему кажется хаотичным, как картины Босха. Клим Самгин находится как бы в бесконечно растянувшейся ситуации выбора, ситуации протяженностью в целую жизнь, что является своеобразным свидетельством кризиса сознания интеллигента, оказавшегося между двух баррикад, на перепутье истории²³⁴.

Оригинальность горьковского решения, как говорится, беспрецедентная для литературы дерзость проявились в том, что свидетелем эпохи (за со-

²³⁴ Великая Н.И. Облик эпохи: Полифония «Жизни Клима Самгина» // Максим Горький на пороге XXI столетия. Горьковские чтения–98. Материалы международной конференции. Т. 1. – Н. Новгород, 2000. – С. 100–101.

рок лет!) выступил далеко не положительный герой. Поданный только через восприятие Самгина мир тем не менее сохраняет свои очертания, благодаря удачно найденному приему: «...Только Самгин показан «изнутри», все остальные – «извне». Внутренние процессы сознания Самгина даны непосредственно, внутренний мир других героев – только в его восприятии и в прямой речи диалога. *Как думает* – все остальные показаны только как они *действуют и как говорят*»²³⁵.

«Жизнь Клим Самгина» – это идеологический роман в самом высоком смысле этого слова, раскрывающий насквозь идеологизированную жизнь общества в XX в. В идейных спорах героев прозвучало более 70 имен философов и политиков, более чем на 100 страницах упоминается Лев Толстой, на стольких же – Достоевский и Леонид Андреев. Размышляет Самгин и о «Вехах», и о «развенчанном» Горьком. Активизация общественной жизни требует от человека социально-политического самоопределения, и если в глубине души этого нет, то человек вынужден актерствовать, играть – таков объективный вывод писателя. Но все это становится фактом искусства благодаря художественности воплощения творческого замысла, специфическим особенностям горьковской поэтики.

«Клим Самгин», по наблюдениям Л. Киселевой, интересен тем, что представляет собой наглядный образец иного повествовательного порядка, чем каузальная последовательность в фабуле и событиях, которая многим романистам казалась исконной, почти священной, неприкосновенной. У Горького это лишь частичка связей, не мотивированных событийных перипетий; каузальность из сферы сюжета и фабулы переходит в сферу более дальнюю, то есть связывает частную судьбу с историей и с тем, что называют «волей Божьей», «роком», «судьбой». Сюжетные и фабульные связи романа завязываются и развиваются так, будто художественный мир творится без прямого авторского вмешательства, как бы сам по себе, объективно возникая из существующего хаоса. Эти связи возникают, говоря словами Горького, в «атмосфере мысли». Отсюда определение романа как философской прозы. Своеобразна, как показывает Л. Киселева, соотнесенность позиции героя и автора; ведущими представляются сквозные образы-лейтмотивы: развитие сюжета во многом определяют они, *словесные* образы, а не привычная для читателя логика характеров и событий»²³⁶.

Необходимо также отметить двойничество героя²³⁷, доведенное в картине сна до гротескного множества самгиных. Как принцип отражения и осмысления мира главным героем выступает зеркальность (вспомним Ницше: «Меж сотен зеркал сам себе неведом»); сквозь социально-актуальный слой романа, как показано А. Минаковой, проступает мифопоэтический с его

²³⁵ Сухих С.И. Заблуждение и прозрение Максима Горького. – Н. Новгород, 1992. – С. 137.

²³⁶ Киселева Л.Ф. Внутренняя организация произведения // Проблемы художественной формы социалистического реализма. Т. 2. – М., 1971. – С. 106–107; ее же: Русский роман советской эпохи: Судьбы «большого стиля». АДД. – М., 1992.

²³⁷ Ермакова М.Я. Традиции Достоевского в русской прозе. – М., 1990.

оппозицией Земля/Город, с новым пониманием сакрального и профанного пространства, центра и периферии²³⁸. Горький был прав в своем утверждении, что сокровенный смысл романа могут постичь только потомки.

Специальное исследование итоговому горьковскому роману посвятил С.И. Сухих. Он подчеркнул, что дальнейшее осмысление трагического опыта революции меняет направление мысли Горького: от негативности оценок «кремлевских властителей» и революции сразу после эмиграции к попыткам оправдания революции по прошествии некоторого времени. Рассматривая взаимоотношения Горького и революции на материале романа «Жизнь Клима Самгина», С.И. Сухих приходит к выводу, что в романе показана неизбежность победы марксистов над идейными противниками и в силу железной логики учения, и в силу непоколебимой уверенности в своей правоте, и в результате несокрушимой твердости в действиях, и, главное, понятности и привлекательности их идей и лозунгов для массы... «В изображении Горького путь России к революции и к победе большевиков показан как неизбежность. (...) Горький как идеолог может «оправдать» большевизм, как художник с «честными глазами» – он просто показывает, что такое большевизм, как и благодаря чему он побеждал и каковы были люди, делавшие историю». В романной полифонии сила эта, как утверждает ученый, «высвечена со всех сторон, в том числе читатель не может не видеть, что большевикам в высшей степени свойственны и способность фанатического превращения идеи в веру, и непримиримость, нетерпимость, отбрасывание с порога и подавление любых оппонирующих им идей, в том числе и таких, которые, как показала та же история, отбрасывать и подавлять было катастрофически опасно»²³⁹.

Обратим внимание на специфику последних интерпретаций «Жизни Клима Самгина» как проявления экзистенциального сознания. О предвосхищении Горьким экзистенциальности как предмета художественного изображения хорошо сказано и В. Мусатовым: «Один из персонажей называет Самгина «посторонний». Роман Альберта Камю «Посторонний» – один из манифестов европейского экзистенциализма – появится только в 1942 г. Горьковский «посторонний» вписан в эпоху духовных брожений и войны»²⁴⁰. Экзистенциальное начало у Горького не только в активных поисках сущностей бытия через психологические первоосновы личности, оно обнаруживается, по словам В. Заманской, и в поисках новой жанровой формы:

«Горький (осознанно или неосознанно) тяготел к потоку сознания, который и организует замысел писателя, стремящегося показать «всю адову суматоху конца века и бури начала XX». Это вовсе не противоречит социальной проблематике, историзму оценок, определенности партийной позиции писателя. Скорее экзистенциальное начало обеспечивает роману беспредельность, позволяет понять жизнь человека, социально и исторически мотивированного, еще и как человека экзистенциального».

²³⁸ Минакова А.М. Мифопоэтика М. Горького в литературном процессе XX века // Горьковские чтения. – Н. Новгород, 1994. – С. 93–100.

²³⁹ Сухих С.И. Заблуждение и прозрение Максима Горького. – Н. Новгород, 1992. – С. 188–189.

²⁴⁰ Мусатов В.В. История русской литературы первой половины XX века (советский период). – М., 2001. – С. 158.

Автор останавливается на экзистенциальных элементах структуры «Жизни Клима Самгина», позволяющих увидеть в романе отражение русской и европейской традиции первой трети XX века: потоке сознания и исследовании героя в ситуации «за шаг до поступка». В первом случае Горький совмещает несовместимое: историческую жизнь целого народа и глубинные психологические процессы одной души. «Все многообразие традиционных жанровых определений не способно показать механизмы органичного соединения этих планов в рамках одного произведения и, тем более, объяснить несвойственную русской романной традиции форму неструктурированного романа, где почти незаметны переходы от описания к внутреннему монологу, где трудно вычлениваются структурные элементы сюжета и композиции». Горьковское произведение, по В. Заманской, как раз и демонстрирует принципы структурирования экзистенциального сознания (поток – ситуация – абзац – экзистенциальное слово). Указывая, что основным структурообразующим элементом у Горького становится поток, исследователь пишет:

«Поток вмещает панорамические и интимные масштабы произведения, психологию массы и психологию личности, историческую и частную жизнь как равноправные и равнозначные категории бытия. Используя форму неструктурированного произведения, близкого западноевропейскому типу потока сознания, который основывался на сюжете отчуждения человека, Горький в этот вид романа вкладывает содержание и более глобальное, и более социальное по значению»²⁴¹.

Второй экзистенциальный элемент поэтики «Жизни Клима Самгина» – изображение ситуации «за шаг до поступка» – определяет психологическую суть героя. Она обнаруживается, по мнению Заманской, во внутреннем ситуативном сюжете, через этапы которого Горький ведет героя с детских лет. Суть ситуации определяется автором как постоянная предрасположенность Самгина к предательству: не разоблачая Самгина напрямую, писатель оставляет его на грани, за шаг до поступка, показывая, что Клима Самгин психологически всегда готов к предательству.

Экзистенциальные мотивы раскрытия образа Самгина делают его нелицеприятно правдивым, объективно раскрывающим многие стороны человеческого характера, вопреки утвердившемуся в советском литературоведении мнению Луначарского, что Самгин «является во всем антиподом авторской личности» («Самгин»). Начало нового прочтения романа после перестройки было положено иной трактовкой: «В Самгине есть нечто, что принадлежит самому автору, его духовной биографии, причем это не только отдельные суждения и оценки, но и определенные состояния, мировоззренческие установки, противоречия и сомнения, пережитые самим художником, позднее им преодоленные, отброшенные или оставившие в его сознании тот или иной след»²⁴². Еще более резко на этот счет высказывалась критика,

²⁴¹ Заманская В.В. Экзистенциальная трагедия в русской литературе XX века: Диалоги на границах столетий. – М., 2002. – С. 189–190.

²⁴² Кормилов С.И. М. Горький // История русской литературы XX века (20–90-е годы). Основные имена. – М., 1998. – С. 79.

ставящая вопрос: «Что в Самгине от самого Горького?», считающая Самгина психологическим автопортретом писателя, его бессознательным, его тенью (Б. Парамонов). Но не надо забывать, что Горький-человек, в отличие от Самгина, шел навстречу истории, считал своим писательским долгом типизировать судьбу тех «средних» людей (а их большинство), кто видел в истории насилие над собой и предпринимал попытки, большей частью безуспешные, от нее укрыться.

Наследие великого писателя XX в. Максима Горького поистине неисчерпаемо, сохранит свой идейно-нравственный и художественно-эстетический потенциал и надолго останется предметом литературоведческих штудий.

Литература

1. Гачев Г.Д. Логика вещей и человек: Прение о правде и лжи в пьесе М. Горького «На дне». – М., 1992.
2. Колобаева Л.А. Концепция личности в творчестве Максима Горького. – М., 1986.
3. М. Горький и его эпоха. – М., 1989–1995.
4. Максим Горький на пороге XXI столетия. – Н. Новгород, 2000.
5. Максим Горький сегодня: проблемы эстетики, философии, культуры. – Н. Новгород, 1996.
6. Максим Горький: pro et contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890–1910 гг. Антология. – СПб., 1997.
7. Огнев А.В. М. Горький о русском национальном характере. – Тверь, 1992.
8. Примочкина Н. Писатель и власть: М. Горький в литературном движении 20-х годов. – М., 1996.
9. Спиридонова Л. Горький: диалог с историей. – М., 1994.
10. Сухих С.И. Заблуждение и прозрение Максима Горького. – Н. Новгород, 1992.
11. Удодов А. Феномен М. Горького как эстетическая реальность: генезис и функционирование. – Воронеж, 1999.

Глава 4. АЛЕКСАНДР БЛОК (1880–1921)

Есть имена, которые живут в сердце нации. Имя Александра Блока начинает отсчет поэтического XX столетия, а известная литературоведческая формула «От Пушкина до Блока» подчеркивает кровную связь двух великих имен и двух эпох. Но пророческие строки блоковского вступления во вторую главу поэмы «Возмездие» о трагическом и кровавом, теперь уже ушедшем в историю веке, похоже, не знают временных границ и сегодня звучат так же остро, как откровение и нашего времени:

Двадцатый век... – еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла
(Еще чернее и огромней
Тень Люциферова крыла).
Пожары дымные заката
(Пророчество о нашем дне),
Кометы грозной и хвостатой
Ужасный призрак в вышине (...)
И отвращение от жизни,
И к ней безумная любовь,
И страсть, и ненависть к отчизне...
И черная земная кровь
Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи.

(1911)

Блок оказал огромное влияние на всю современную поэзию: это неоднократно утверждали признанные авторитеты – Ахматова, Цветаева, Маяковский и др. Растет число переизданий его стихов, особенно начиная со второй половины XX в. Творчество Блока было и остается актуальной темой отечественного литературоведения (работы В. Жирмунского, Д. Максимова, В. Орлова, Л. Долгополова, Ю. Лотмана, З. Минц, современные исследования И. Приходько, Д. Магомедовой и многие, многие другие).

Начало пути. Освоение традиций

Александр Александрович Блок, сын польского профессора, вырос в семье ректора Петербургского университета, выдающегося русского ученого Бекетова. Культурная атмосфера в петербургском доме и имении Шахматово влияла на Блока с раннего детства. «В этой семье не только мать и бабушка причастны были к литературному труду. И тетки занимались переводами, редактированием. Когда шестилетний мальчик вдруг среди самых резвых игр становился молчалив, задумчив и, что-то бормоча, держался в стороне от своих сверстников, все понимали: он сочиняет стихи»²⁴³.

²⁴³ Либединская Л. Жизнь и стихи. – М., 1970. – С. 23.

Первые стихи Блока появились в печати в марте 1903 г. в журнале «Новый путь». Публикации были продолжены в «Литературно-художественном сборнике» студентов Петербургского университета, где учился поэт. В Брюсов в альманахе «Северные цветы» опубликовал еще десять стихотворений под названием «Стихи о Прекрасной Даме».

Поэт нашел своего читателя.

«Очень важно, какой культурною средою питался каждый из нас», – заметил однажды Блок. Он стал ключевой фигурой литературы порубежья прежде всего потому, что был воплощением преемственности в русской поэзии. Блок – наследник мировой и отечественной культуры. В его творческой биографии большое место занимал Катулл. Первая его книга «Стихи о Прекрасной Даме» выросла из поклонения Данте и Петрарке, из прочувствованного знания рыцарской поэзии как в подлинниках, так и в русской рецепции (начиная с Пушкина и кончая переводами В. Соловьева, Вяч. Иванова). Блок считал, что нет ни одного вопроса из поднятых великой русской литературой прошлого века, «которым не горели бы мы».

В его творчестве обращает на себя внимание обилие эпиграфов, графически выделенных цитат из мировой и русской классики, стихов-вариаций и стихов-посвящений металитературного характера. Традиционность Блока в лучшем смысле этого слова хорошо чувствовал Ю. Тынянов, говоря, что поэт предпочитает традиционные, даже стертые образы, так как в них хранится старая эмоциональность. Слегка подновленная, она воздействует на читателя сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо «новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности»²⁴⁴.

Неудивительно, что свое приобщение к русской классике молодой поэт-символист начал с Жуковского, с его романтического двоемирия, уводящего от «низости настоящего» в область иррационально прекрасного, нравственно-религиозных переживаний, впервые выраженных глубоко лично. Лирическое *Я* Жуковского устремлялось к миру неведомому и невиданному, беспредельному и таинственному, и столетия спустя на новом витке поэтической спирали *другой* мир воплотился в богатейшей палитре словесных красок и чарующих звуков поэзии Блока.

Отношение Блока к литературному наследию было весьма индивидуальным и расходилось с революционно-демократическим и большевистским его пониманием. Рецепция классической поэзии у Блока отражала его собственное мировосприятие: так, Лермонтов для него – маг, тайновидец, сновидец. Это стало причиной, как вспоминал К. Чуковский, расхождения его с Горьким в связи с изданием лермонтовского сборника стихотворений для постреволюционного читателя. Традиции, идущие от Лермонтова, для которого звук – некий посредник между Человеком, Богом и Миром, у Блока получили дальнейшее развитие.

Тем более импонировали Блоку так называемые поэты «чистого искусства». Характерное для поэта-символиста стремление «выразить невыра-

²⁴⁴ Тынянов Ю. Литературный факт. – М., 1993. – С. 227. Л. Гинзбург, развивая мысль о мастерском использовании А. Блоком «стертых» образов, также подчеркивала, что «наследственный лирический материал мгновенно становится носителем блоковских смыслов» (Гинзбург Л. О лирике. – М., 1997. – С. 278.)

зимое» отталкивалось от тютчевского: «...Мысль изреченная есть ложь». Так, одно из стихотворений Блок заканчивает строками:

Но помню Тютчева завет:
Молчи, скрывайся и таи
И чувства, и мечты свои...

Это стимулировало поиск нового весомого слова, способного уловить противоречивость мысли, ее бесконечные дефиниции. Но Тютчев, как отметила Л. Гинзбург, был для Блока внеличным поэтом в сравнении с Фетом. В дневнике Чуковского зафиксировано восклицание Блока: «Ах, какой Фет!» Не случайно именно с этим именем известный критик начала века Ю. Айхенвальд связывал сильнейшие стороны дарования Блока: «Наследник Фета, он имеет в своей музыкальной власти нежнейшие флейты и свирели стиха»²⁴⁵.

Возможность переосмысления природных и других поэтических фетовских реалий в мистико-символические образы живо воспринималось молодым Блоком. Фетовское влияние особенно ощутимо в ранний период творчества. Но что удивительно, у Фета, по наблюдению А. Лагунова²⁴⁶, тоже можно найти «блоковские» стихи:

...В какие дебри и метели
Я уносил твоё тепло?
Где ты? Ужель ошеломленный,
Кругом не видя ничего,
Застывший, вьюгой убеленный,
Стучусь у сердца твоего?

Эти стихи Фета уже свидетельствовали о потенциальных возможностях эволюции русской поэзии к символизму, но Блок многократно усилил то, что только предвидел Фет: блоковское поэтическое слово не просто метафорично, оно фактически утрачивает связь с предметным миром; в блоковских образах природы природное и личностное начала «разъединены, расщеплены даже, быть может, противостоят друг другу»²⁴⁷. Сам Блок говорил, что его внимание «направлено на знаки», которые щедро давала ему природа, но это были именно *знаки* состояния души, а не природа как объект художественного познания.

Традиция в творчестве Блока не может быть рассмотрена вне ее эволюции. Характерной чертой великого поэта является, говоря словами известного исследователя Блока Д. Максимова, его «ориентированность на движение», и в этом он не уступает великому Пушкину. Завершая вековой путь развития русской поэзии, Блок синтезирует, казалось бы, противоположные и взаимоисключающие традиции – не только Фета, но и Некрасова. «Оказал большое», – ответил Блок на вопрос анкеты: «Оказал ли Некрасов влияние на ваше творчество?». Некрасовское начало в русской лирике проявлялось в

²⁴⁵ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. – М., 1994. – С. 469.

²⁴⁶ Лагунов А.И. Фет в творчестве раннего Блока // Русская литература 20-го века. – Ставрополь, 1973. – С. 59. См. также: Лагунов А.И. Афанасий Фет и поэзия русского символизма. – Харьков, 1999.

²⁴⁷ Громов П. Блок, его предшественники и современники М.-Л., 1966. – С. 27.

сюжетности стихотворений, конкретности образа не только лирического героя, но и героинь, в психологизме, в прочной связи слова со своим первичным значением. Но в контексте блоковского творчества это начало также трансформировалось, «подчинялось» музыке стиха в таких шедеврах, как «О доблестях, о подвигах, о славе» и особенно «На железной дороге». В последнем, в отличие, например, от некрасовской «Тройки», автора интересовала не социальная несправедливость, а экзистенциальный план. То, что Блок обращался и к некрасовским традициям, соответствовало определенной эволюции поэтов-символистов, начавших с Фета, а потом оценивших и Некрасова. Однако некрасовское начало у «трагического тенора эпохи», как называла Блока А. Ахматова, трансформировалось у него по-своему, по-блоковски.

Плодотворность творческого синтеза у Блока простиралась не только на область поэзии. Д. Максимов справедливо считал, что Блок развивает линию Л. Толстого: поэту присущ автобиографизм, исповедальный пафос, напряженные размышления о своем пути. Обогащенный великими открытиями Л. Толстого блоковский психологизм достигает невиданных для поэзии высот, воплощая драматизм судьбы не только лирического героя, но и героини:

Превратила все в шутку сначала,
Поняла – принялась укорять,
Головою красивой качала...
Стала слезы платком вытирать.

И, зубами дразня, хохотала,
Неожиданно все позабыв.
Вдруг припомнила все – зарыдала,
Десять шпилек на стол уронив.

Подурнела, пошла, обернулась,
Воротилась, чего-то ждала,
Проклинала, спиной повернулась
И, должно быть, навеки ушла...

(«Превратила все в шутку сначала...», 1916)

Говоря о традиции литературной, нельзя забывать и о философской. Поэт придавал большое значение философскому осмыслению собственного творчества; многие классические философские труды нашли место в его личной библиотеке. Он хорошо знал философию древности, Средневековья, считал, что в основе христианства лежит традиция Платона; он изучал Шеллинга, Фихте, Шопенгауэра, был в постоянной внутренней полемике с Кантом, ощущая в интересе к нему нечто глубоко личное. Ему импонировали религиозные искания Мережковского (хотя постоянного интереса к религии у Блока не было). Ему была близка философия Владимира Соловьева²⁴⁸, чьи философско-поэтические опыты оказали влияние на мироощущение поэта (он по-

²⁴⁸ Подробно см.: Коровин В.И. А. Блок и Вл. Соловьев: об истоках поэтических символов в лирике А. Блока // Русская литература XX в.: итоги и перспективы изучения. – М., 2002. – С. 85–110.

святил Соловьеву статью «Рыцарь-монах»). В современном блоковедении убедительно показано, что философские концепты Вл. Соловьева (*благо, истина, особенно красота*) становятся ключевыми идеями-образами Блока. Но не надо представлять Блока последовательным соловьевцем. Это был диалог-спор, который потом нашел отзвук в поэме «Возмездие». Поэт всецело полагался на мистический опыт, якобы дающий возможность вхождения в трансцендентный мир. «...Мистицизм...есть самое лучшее, что во мне когда-нибудь было», – говорил он, полагая, что именно этому он обязан своим творческим вдохновением. Но крайний безграничный мистицизм не удовлетворял его. Так рождался, как говорил он сам, «мистический скептицизм», «отречение от крайности мистицизма». В дальнейшем в его поэзии мистическое начало (Блок даже прибегал к понятию *мистический реализм*) будет связано, как уже не раз подчеркивалось, с фантастикой, с «замещением» образов лирического героя и героини «призраками», «двойниками» (соперником лирического героя мог выступать его собственный «двойник»).

Лирика

«Я говорю о лирике как о стихии собственной души...», – писал Блок Андрею Белому в октябре 1907 г. В том же году, несколько ранее, он публикует в 6-ой книге журнала «Золотое руно» статью, где варьируется та же тема: «Лирика есть «я», макрокосм, и весь мир поэта лирического лежит в *его* способе восприятия» («О лирике»). Характерные особенности лирики как поэтического рода в данном случае помножены на особенность творческой индивидуальности Блока, для которого главное – исповедальность, предельная, казалось бы, невозможная искренность. «Обыкновенно поэт отдает людям свои творения. Блок отдает людям самого себя»²⁴⁹, – не случайно такими словами Николай Гумилев открыл рецензию, посвященную собранию стихотворений поэта. Блок говорил «о ядах поэзии», о том, что «в странном родстве находятся отравы лирики и ее зиждущая сила». Умеющий слушать сумеет обратить водопад лирики на колесо, которое движет тяжкие и живые жернова жизни, – так можно понять суть этого выступления Блока.

В 1900-е гг., по мере появления у поэта новых стихов, выходили отдельные поэтические сборники: «Нечаянная радость» (1907), «Земля в снегу» (1908), «Ночные часы» (1911). В 1917 г. Блок решает издать лирику в 3 книгах (томах), дав каждой из них название – «Стихи о Прекрасной Даме», «Нечаянная радость», «Снежная ночь». Эти три книги Блок назвал «трилогией вочеловечивания». Представляя свою лирику на суд читателя, поэт стремился донести до него сокровенный смысл своего творчества, воздействуя не только непосредственным содержанием стихотворения, но и его контекстом. Именно поэтому он придавал большое значение составу итоговых поэтических книг, неоднократно его меняя. При всем том что, как подчеркивал сам поэт, вся его поэзия была посвящена «одному кругу чувств и мыслей» (из

²⁴⁹ Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. – М., 1990. – С. 152.

предисловия 1911 г. к трехтомному собранию лирики), взгляд поэта на свое творчество был живым и подвижным. Он неоднократно – в 1912, 1916, 1918 гг. – пересматривал границы книг, содержание циклов, что само по себе составляло предмет литературоведческого исследования; однако мы этого вопроса не касаемся.

Поскольку собрания сочинений А. Блока большинству студентов недоступны, целесообразно воспользоваться «Избранным» (М., 1995), составленным известным текстологом А.Г. Гришуниным, где определены следующие хронологические рамки книг лирики Блока.

I (1898–1904). Циклы: «Ante lusem» («До света»), «Стихи о Прекрасной Даме», «Распутья».

II (1904–1908). Циклы: «Пузыри земли», «Город», «Снежная маска», «Фаина», «Вольные мысли».

III (1907–1916). Циклы: «Страшный мир», «Возмездие», «Ямбы», «Итальянские стихи», «Арфы и скрипки», «Кармен», «Родина», «О чем поет ветер».

Интерпретируя те или иные стихотворения, необходимо соотносить их с художественной концепцией цикла в целом, видеть повторяющиеся мотивы, улавливать дополнительный смысл, который обретает стихотворение, если рассматривать его в общем контексте. Как видим, для Блока характерно не только объединение стихотворений в циклы, но и циклов между собой. Д. Максимов выделял также малые и большие группы произведений, подчеркивая, что творчество Блока организуется темами, соотношением символов-мифов, лирическими сюжетами. К ним можно отнести и заглавия циклов и книг: «Ночная фиалка», «Нечаянная радость» и т.д. Образы страшного мира, метели, пожара, зеркально отражаясь друг в друге, встречаются в произведениях разных циклов, подчеркивая единый контекст блоковской поэзии. Еще В. Жирмунский указал на сквозной характер некоторых метафорических рядов и выделил основные ключевые слова лирики Блока: *ночь, ветер, мрак, туман, мгла, сумерки, метель и др.*²⁵⁰ Другие исследователи расширили этот ряд ключевых слов, включая в него *корабль, маяк, пляска, полет, сон*, отмечая также совпадение словесной оболочки слов при несовпадении их значений. Словесно-образное единство цикла и отдельного стихотворения достигалось различными способами: благодаря исходному образу в начале стихотворения, почерпнутости деталей из одного источника («Сердце – легкая *птица* забвения в золотой *пролетающий* час»). Слово-образ Блока не однонаправленно, но одновременно существует в разных позициях и контекстах²⁵¹.

Надо заметить, что во второй и третий тома входили и отдельные стихотворения соответствующего периода, в том числе такие известные, как: «Ее прибытие», «Девушка пела в церковном хоре», «Русь» (т.2), «Анне Ахматов-

²⁵⁰ Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 218.

²⁵¹ Кожевникова Н.А. О сквозных словах и образах лирики А. Блока // Русская словесность. – 1999. – № 1. – С. 11–16.

вой», «Перед судом» (т.3); их смысл связан с общей художественной концепцией тома.

Три тома блоковской лирики ориентированы на разные поэтические традиции. В первом – фетовско-соловьевские, но с оговоркой, которую уместно делает Н. Скотов: «Именно потому, что для Фета и Вл. Соловьева характерна принципиальная враждебность к Некрасову и его поэзии, невраждебность Блока к ней (любил Некрасова в детстве) приобретает принципиальный характер, свидетельствуя о потенциальных возможностях его развития»²⁵². Во второй и особенно третьей книге некрасовские традиции проявляются наиболее отчетливо («О доблестях, о подвигах, о славе...», «На железной дороге», «Коршун» и др.). Рассмотрим подробнее входящие в трехтомник циклы.

«Ante lusem» (1898–1900)

При формировании в 1911–1912 гг. своего трехтомника Блок отвел ранним стихам (1898–1900) роль вступления, назвав его «Ante lusem» («До света»). В этом цикле, достаточно подражательном, проявилось особое и уже символистское «чувство истории», под которым понимается связь личности с человечеством через те или иные историко-культурные уподобления. Блок был одним из первых поэтов-модернистов, поставивших факты жизни и искусства в *единый* ряд. В сборнике есть стихи-посвящения («Моей матери»), а также строки, навеянные первой любовью к актрисе Ксении Садовской, с которой будущий поэт познакомился в 1897 г. на курорте в Германии («Луна проснулась. Город шумный...», «Помнишь ли город тревожный...»). Есть в этом цикле стихи, отразившие частые поездки юного Блока в Боблово, имение Д.А. Менделеева, в том числе запечатлевшие атмосферу любительского спектакля шекспировского «Гамлета», в котором Блок-Гамлет играл вместе с Любовью Менделеевой – Офелией («Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене...»). Строка «Я снова покорен» оказалась нешуточной: стихи были началом большой любви, которую, несмотря на драматизм отношений, Блок пронес через всю свою жизнь. Юношеское преклонение перед возлюбленной отразилось в стихотворении с характерным названием «Servus – Reginae» («Слуга – царице»).

Не призывай. И без призыва
Приду во храм.
Склонюсь главою молчаливо
К твоим ногам.

И буду слушать приказанья
И робко ждать.
Ловить мгновенные свиданья
И вновь желать.

²⁵² В мире Блока. – М., 1980.

Твоих страстей повержен силой,
Под игом слаб.
Порой – слуга; порою – милый;
И вечно – раб.

Это стихотворение – исток всей, потрясающей по силе чувства, любовной лирики Блока. Его можно считать первым стихотворением, воплотившим пафос высокой страсти.

Вторым стихотворением этого цикла, также обозначившим будущий путь поэта-гражданина, стал «Гамаюн, птица вещая». В своей автобиографии Блок вспоминал, что этот образ был внушен ему картиной Васнецова (это обстоятельство отражено и в подзаголовке):

На глядах бесконечных вод,
Закатом в пурпур облеченных,
Она вещает и поет,
Не в силах крыл поднять смятенных...
Вещает иго злых татар,
Вещает казней ряд кровавых,
И трус, и голод, и пожар,
Злодеев силу, гибель правых...
Предвечным ужасом объят,
Прекрасный лик горит любовью,
Но вещей правдою звучат
Уста, запекшиеся кровью!..

(1899)

В этом стихотворении справедливо видят абрис наступающего века. Пожалуй, в отличие от остальных модернистов, Блоку в большей степени было свойственно идущее от классики XIX в. понимание литературы как служения России. Пророчество, рожденное глубоким чувством истории, прозвучит во многих вещах зрелого Блока, в том числе в знаменитом цикле «На поле Куликовом», вошедшем в более объемный и масштабный цикл «Родина».

Таким образом, «Servus – Reginae» и «Гамаюн» демонстрируют феномен «первого» произведения (или одного из ранних). «Как эстетический объект первое произведение уступает зрелому творчеству, но в контексте идиостиля это знак особого рода – знак инициации, он имплицитно связывает с предшествующими и эксплицирует отношения с последующими текстами в большом контексте творчества художника. Это точка отсчета...»²⁵³. Приведенные нами два полярных по своему пафосу, тональности, мотиву стихотворения «Servus – Reginae» и «Гамаюн» хорошо раскрывают специфику лирики Блока, драматический путь его лирического героя из мира личных переживаний к жизни общественной, его тревогу, прозвучавшую в одном из более поздних стихотворений: «*Чтобы распутица ночная От родины не увела*».

²⁵³ Шпайн К.Э. К вопросу о семиологии первого произведения // Первое произведение как семиологический факт. – СПб.; Ставрополь, 1997. – С. 4.

При всей традиционности стихов «Ante lusem» их смысловые и грамматические модели символообразования использовались Блоком и впоследствии. На этом основании З. Минц делает вывод о новом и ослепительно ярком переосмыслении зрелым Блоком старой символики (мрак и пустота, в которую погружается герой, огни, маячащие впереди, как символ надежды): «Сама она кажется новой, хотя, как правило, выступает в старой языковой оболочке»²⁵⁴.

«Стихи о Прекрасной Даме» (1901–1902)

«Стихи о Прекрасной Даме» – центральный цикл первой книги, где черты символизма проявились достаточно четко. В нем отразились философские взгляды Вл. Соловьева, о которых уже шла речь выше, но у Блока, как отмечает в указанной работе З. Минц, есть еще дорогие для него мысли, которые на язык понятий можно перевести следующим образом:

- воплощение мира происходит не только в мировом универсуме и мировой истории, но и в душе каждого человека, вступающего в личные отношения с силами мирового целого, тоже живыми и универсально личными (Бог, София, Хаос);
- в лирике образ мгновенного переживания способен вместить всю историю мира, его прошлое и будущее;
- воплощение временного в ахронном (мгновенном) делает лирику средством постижения сущности мира.

Кто же такая блоковская Прекрасная Дама? Ее литературными предшественницами являются идеальные героини средневековой рыцарской поэзии, предмет поклонения рыцаря, паладина. Дух «Новой жизни» Данте, сонетов Петрарки, поэзии немецкого романтизма, воссозданного в русской литературе Жуковским и одновременно поэтическое воплощение соловьевского мифа о Софии (другие миры). «Царица чистоты» предстает перед лирическим героем в разных обликах: не только Прекрасной Дамы в мерцании красных лампад, но и Девы, Зари, Купины и в обобщенном образе «Ты». Основное содержание цикла составляют перипетии взаимоотношений лирического героя и Дамы. Оно многопланово и может быть истолковано в плане и лирическом, и мистическом – в соприкосновении личности с Высшими силами. То, что мистицизм – способ жить более глубоко и напряженно, Блок подчеркивал в письмах к невесте в 1902, 1903 гг. Но главная особенность циклизации – представление стихов как единого лирического дневника. Поэтические книги Блока не распадаются на отдельные пейзажные, любовно-интимные, философские стихи. Включаясь в целое, они обретают единый контекст. Сакральность обретают стихи и биографического ряда. Как замечает З. Минц, в цикле единый лирический сюжет как бы репродуцируется заново в каждом из стихотворений, то есть бесконечно умножается, создавая не просто движение

²⁵⁴ Минц З. Символ у А. Блока // В мире Блока. – М., 1980. – С. 173, 175. См. также: Минц З.Г. Блок и русский символизм // Литературное наследство. – Т. 92. Кн. 1. – М., 1980. – С. 98, 172.

мотивов, а циклическое движение повторения. Ярким примером многоплановости отдельных поэтических образов может служить *огонь-пожар*, который раскрывается и как деталь пейзажа, и как мистическое выражение огненной природы бытия, и как огонь нездешних вожделений, и как огонь земной страсти. З. Минц, раскрывая «поэтический механизм» распространения символической многозначности, особенно выделяет ключевые тексты, где тот или иной пласт значений зафиксирован четко и непосредственно²⁵⁵.

Уже «Стихи о Прекрасной Даме» – первый, ставший широко известным цикл Блока – покорила читателя своим лирическим героем. Но, наряду с изучением лирического героя в творчестве А. Блока, современная критика выделяет и такую проблему: черты романной поэтики в поэтических циклах Блока. Стихи Блока о Прекрасной Даме воспринимаются как лирический дневник, то есть связываются с автобиографическим жанром, где воплощается сакральный миф поэта о самом себе. Все это, по мнению З. Минц, сближает лирический цикл с сюжетным текстом, а лирических героев с его персонажами. В цикле о Прекрасной Даме ярко проявилось своеобразие блоковской лирики, тяготеющей к «роману в стихах». Об этом писали и современник Блока Ю. Тынянов, и исследователи нашего времени: Л. Гинзбург, Д. Магомедова, О. Клинг и другие. Биография лирического героя (биографизм повествования – отличительный признак романного жанра) подана не на «внешнем» только уровне, когда рассказывается об Отроке, чья жизнь протекает среди горячо любимой природы и поклонения возлюбленной («Я, отрок, зажигаю свечи»), но и как отражение сакрального, тайного, что составляло сущность души поэта. Отсюда и возможность многоаспектности интерпретации цикла, когда акцент делается то на реальном плане поэтического изображения, то на влиянии соловьевского учения о Софии, то, как у Д. Магомедовой, на лунарном мифе (что соловьевской концепции не противоречит). **Взаимодействие** эмпирического и сакрального биографических рядов стало предметом специальных научных исследований, тогда как ранее акценты ставились либо на земной реальности жизненного пути лирического героя (в его возлюбленной явно угадывается Любовь Менделеева: *«Встану ль я в утро туманное, солнце ударит в лицо. Ты ли, подруга желанная, всходишь ко мне на крыльцо»*), либо на божественной сущности Возлюбленной-Софии, которую поэт призван освободить из плена земной жизни («... Лишь Сон о Ней»). Но лирическая героиня поэта явно двулика: «Но страшно мне, изменишь облик Ты...».

Циклу свойственна «вертикальная» композиция: героиня обычно находится в вышине, а герой внизу; *Она* «всплывает» или «восходит» неизменно в вечерних сумерках или на заре, *Она* – «светильник», «источник света», «рассыпает жемчуга», то есть ассоциируется с луной (еще от Фета идет образ жемчуга – лунного света, отраженного в каплях росы, а в лунарном мифе Селена в греческой мифологии покровительствует любовным чарам).

²⁵⁵ Там же. – С. 180–182.

Но она и Царевна в тереме – мотивы, восходящие к русскому фольклору. Все это создает особую ауру вокруг Образа Прекрасной Дамы. Кроме того, в блоковской мифе значительно ярче, чем у Соловьева и других символистов, выделен и *земной* план значений: земная страсть, проникновение в тайну человеческой психики, глубоко эмоциональное восприятие и природы, и всего происходящего на земле.

«Стихи о Прекрасной Даме», тема которых, по определению Блока, – *Вечно женственное*, навеяны любовью к Л. Менделеевой. «...Когда я носил в себе великое пламя», – так определил Блок их пафос уже в 1919 г., в дневнике. Вместе с тем он ощущал в них переход от темы интимной к общественно значимой и отмечал в записной книжке: «Стихи о Прекрасной Даме – уже этика, уже общественность». Он на протяжении всей жизни был уверен, что «рано или поздно» смысл стихов, их «вечная сущность» должны быть восприняты всеми: «Время не должно тронуть их, как бы я ни был слаб как художник». Знаменательно, что и всему первому тому лирики в 1911 г. было дано название цикла. В 1918 г. Блок хотел переделать «Стихи о Прекрасной Даме», снабдить их комментариями, подобно тому, как сделал великий Данте.

Считая эти стихи *лучшими*, Блок видел в них исток всего своего творчества и, цитируя Пушкина, считал их тем «магическим кристаллом, сквозь который различил впервые, хотя и «неясно», «всю даль свободную романа». «Считаю, что стою на твердом пути, и что все, написанное мною, следует органическим продолжением первого – «Стихов о Прекрасной Даме» (из письма 1907 г.). В этих признаниях просвечивает мысль об особой плодотворности шахматовского периода (цикл в основном был написан в усадьбе Бекетовых – Шахматово).

В критике отмечалось, что мифологема Прекрасной Дамы, вобрав в себя опыт его, поэта, личной и исторической жизни, сбросив свою условность, «сохранилась в его творчестве в своих онтологических и лирических проекциях» (Д. Максимов).

Согласие Л. Менделеевой на брак 7 ноября 1902 г. было огромным событием в жизни поэта. «Сегодня ... совершилось то, чего никогда еще не было, чего я ждал четыре года», – записал он в дневнике. И этой заветной дате он посвятил написанное на другой день стихотворение «Я их хранил в приделе Иоанна».

И вот – Она, и к Ней – моя Осанна –
Венец трудов – превыше всех наград.

Я скрыл лицо, и проходили годы.
Я пребывал в Служеньи много лет.

И вот зажглись лучом вечерним своды,
Она дала мне Царственный Ответ.

Это стихотворение не только завершило цикл «Стихи о Прекрасной Даме», но и открыло новый. Именно с этого момента, как подчеркнула Д.

Магомедова, внутренний мир первого тома проникается атмосферой тревоги, неблагополучия, двойничества. Позже героиня блоковского стихотворения «Голос» скажет, что невозможно «бестелесным открывать свои черты».

«Распутья» (1902–1904)

Как видно из названия, цикл исполнен ожиданием перемен. 17 августа 1903 г. в Михайло-Архангельской церкви (с. Тараканово) Блок и Менделеева обвенчались. Достаточно драматичные взаимоотношения Прекрасной Дамы и Поэта наложили отпечаток на последующие стихотворения Блока. В мотивы высокой сакральной любви диссонансом врываются земные конфликты («Зимний ветер играет терновником, Задувает в окне свечу. Ты ушла на свиданье с любовником. Я один. Я прощу. Я молчу...»), а также клоунада и гротеск. Так, например, о стихотворении «Все кричали у круглых столов» Блок в письме Л. Менделеевой отозвался так: «Написал хорошие стихи... Они совсем другого типа – из Достоевского». Это подтверждается семантикой стихотворения: в ответ на сакральные слова поэта, представляющего свою невесту, «никто не слышал ничего, все визжали неистово, как звери». Впечатляющая антитеза двойничества: *Он*, повторяющий заветные слова, и «*Тот*, кто качался и хохотал», указывая на него и на девушку, что подчеркивается картиной, напоминающей шабаш нечистой силы. Вошедшая девушка уронила платок,

И все они, в злобном усилии,
Как будто поняв зловещий намек,
Разорвали с визгом каждый клочок
И окрасили кровью и пылью.

Финал отдельных стихотворений цикла – боль какой-то большой и до конца неясной утраты. Прижался к столу, задрожал тот, который «качался и хохотал»: «*И те, кто прежде безумно кричал, Услышали плачущие звуки*».

Или:

По городу бегал черный человек,
Гасил он фонарики, карабкаясь на лестницу. (...)

Ах, как какой бледный город на заре!
Черный человечек плачет на дворе.

Боль скрыта и под эксцентричной маской лирического героя: «Я был весь в пестрых лоскутках, Белый, красный, в безобразной маске. Хохотал и кривлялся на распутьях. И рассказывал шуточные сказки». Это уже *новый* Блок, предвещающий свои сатирически-гротескные «Пляски смерти» (1912–1914).

В «Распутьях», говоря словами Д. Максимова, на смену софийности пришла стихия как мировое начало. Достаточно замкнутый лирический герой «Прекрасной Дамы» теперь открывает для себя мир, что стало и открытием себя как части этого мира, как личности. В любовную лирику ворвались голоса социальной, все более беспокойной, жизни («Фабрика», «Из газет»). Эта проблематика подана в «Распутьях» как в форме сугубо символистской

(«Фабрика»), так и в мало свойственной поэту публицистической манере («—Все ли спокойно в народе?..»).

«Пузыри земли» (1904–1905)

Второй том открывался поэтическим вступлением: «Ты в поля отошла без возврата. Да святится имя Твое!» Продолжение «романа в стихах» было уже иным и более многогранным. В небольшом цикле «Пузыри земли» отдана дань так называемой «низшей» или хтонической мифологии (в контексте мифа о Деметре **Хтония** означает «земная»). В ее сферу входят мифологические существа, не имеющие божественного статуса (хотя грань здесь достаточно зыбкая) и обитающие рядом с человеком. Они становятся героями фольклорных произведений (сказок, былин), с ними связаны языческие суеверия, колдовские, магические обряды, издавна волновавшие писателей романтического склада. Как раз в это время поэт работал над статьей «Поэзия заговоров и заклинаний», что отразилось и в лирическом цикле, где преобладают мотивы народной языческой демонологии, ибо современный поэт, как считал Блок, — преемник древних магов и заклинателей: «Возьмите от них то, что можете взять: высокий лад, древний ритм, под который медленно качается колыбель времен и народов». Блок принадлежал к тем величайшим поэтам, которые, говоря словами Г. Федотова, первобытную материю русского язычества переплавляли в прообраз высокого духовного напряжения.

В статье «Краски и слова» Блок писал: «Кому еще не известны иные существа, населяющие леса, поля и болотца (а таких неосведомленных, я знаю, много), — тот должен учиться смотреть». В этих словах заключен и пафос его цикла «Пузыри земли». Поэт сам дал к стихам следующий комментарий: «Пробудившаяся земля выводит на лесные опушки маленьких мохнатых существ. Они умеют только кричать «прощай» зиме, кувыркаться и дразнить прохожих. Я привязался к ним только за то, что они — добродушные и бессловесные твари, — привязанностью молчаливой ушедшей в себя души, для которой мир — балаган позорища». Интерес Блока к «низшей мифологии», к «низкой мистике», олицетворяющей жизненную стихию, усилился после знакомства с А. Ремизовым, которому поэт посвятил стихотворение «Болотные чертенятки». Его героями стали «нежить», «немочь», «чертенята бесноватые» (это добрые силы; как говорил Блок, мистика в повседневности); появляются в стихах Блока и «полевой Христос» и даже «болотный попик», который *«и лягушке, хромой, ковыляющей Травой исцеляющей перевяжет болящую лапу»*. О том, как «венчалась весна с колдуном», поэтично рассказано в стихотворении «На весеннем пути в теремок...». Фольклорно-бытовой сюжет подробно разработан в стихотворении «Старушка и чертенята». В «Тварях весенних» сюжет, напротив, построен на звуковых и цветовых ассоциациях.

Как уже отмечалось в критике, в сравнении со «Стихами о Прекрасной Даме» и «Распутьями», «Пузыри земли» открывали иной, радостный и про-

стой мир колдовской Руси с его веселыми болотными чертенятами, доверчивыми русалками и проказницами-ведьмами. То, что сохранилось в русских языческих верованиях, обрядности, фольклоре, не воссоздавалось поэтом как объект или материал, а воспринималось им как стимул к творчеству. Народная магия казалась ему той рудой, где блещет золото неподдельной поэзии. «Вот почему заговоры приобрели психологический, исторический и *эстетический* интерес и тщательно собираются и исследуются», – писал Блок в упомянутой выше статье «Поэзия заговоров и заклинаний», которую можно воспринимать как комментарий к циклу «Пузыри земли».

«Город» (1904–1908)

Миру природы и живущих в ладу с ее законами людей противостоит непрочная, фантасмагорическая иллюзорность мира города, городской цивилизации. Цикл Блока «Город» поэтически воплощает символистский миф о Петербурге. Последний сложился уже к середине XVIII в., и в нем, как подчеркивает Л. Долгополов, Петербург уподоблялся живому существу, которое было вызвано к жизни роковыми силами, а столь же роковыми силами может быть низвергнуто в прародимый Хаос. Эти силы интерпретировались по-разному. Во-первых, как божественное начало, провидение, одарившее Россию городом, о котором Пушкиным сказано: «...Полночных стран краса и диво...», и, во-вторых, как силы губительной по отношению к национальному началу, антинародной, антибожеской и потому эфемерной. «Мне сто раз, – писал Достоевский, – среди этого тумана задавалась странная, но навязчивая гроза: «А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымится с туманом и исчезнет, как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты, бронзовый всадник на жарко дышащем загнанном коне?».

Символистам был близок второй вариант. Но Блок, несмотря ни на что, любил родной город. «Петербург упоительнее всех городов мира», – писал он незадолго до смерти своему другу Евгению Иванову. Город представлял как двуединство воды и камня, как стихия загадочности, *воздействующая* на судьбы связанных с ней людей.

В цикле «Город» из 45 стихотворений, его составивших, почти четверть несут в себе различные вариации основной мифологемы – образа Змея, архетипа грехопадения. И хотя в блоковском городе, как в поэтической модели мира, в центре часто храм, крест, божница, но они окружены тьмой, хаосом. Образ змея органически связан с основным мифотекстом – легендарным памятником основателю Города, который ассоциируется и со всадником из Апокалипсиса.

Он спит, пока закат румян.
И сонно розовеют латы.
И с тихим свистом сквозь туман
Глядится Змей, копытом сжатый.
(«Петр»)

Мифопоэтическая природа образа проявляется в его связи с природными стихиями – ночью, мглой. *«Сойдут глухие вечера. Змей расклубится над домами»*. Расклубится – образ, вызывающий ассоциации со способностью преображаться, с оборотничеством. Но злая сила вновь побеждена – *«В руке (самодержца – Л.Е.) простертой вспыхнет меч Над затихающей столицей»*. Библейские мифы о грехопадении и неизбежности наказания создают представление о Городе-Змее, оборотне, невидимке, порождении хтонических сил.

Город – «Змеиное логовище» – обнаруживает связь с лесом (божеством); мифопоэтически переосмыслены топонимы города и его окрестностей – река, море, озера, болота. Образы низшей мифологии, будучи вовлеченными в семантическое поле змея, обретают черты враждебности, угрозы, опасности для человека, губительной власти греха и страстей.

Кровавый закат окрашивает город в зловещие цвета:

Город в красные пределы

Мертвый лик свой обратил,

Серо-каменное тело

Кровью солнца окатил.

(«Город в красные пределы...»)

Этот образный ряд венчает «окровавленный язык колокола».

Хронотоп «Города» – рубежное состояние, взаимооборачиваемость разных миров: *«Здесь ресторан, как храмы, светел. И храм открыт, как ресторан»*. Городской ландшафт изобилует высокими стенами (грань двух миров), переулками, уходящими в дымно-серый туман, перекрестками дорог, у которых лирическому герою предстоит тяжкий выбор пути. И это не случайно. В статье «Душа писателя» Блок подчеркивал, что «первым и главным признаком того, что данный писатель не есть величина случайная и временная, является чувство *пути*».

В цикле репрезентируется миф о развращенном городе, вызывающем ассоциацию с Вавилоном (образ Вавилонской блудницы). Город – «приют безумных». В нем эмоционально значимы: гроба, склепы, могилы («могилы домов»), «слепые темные дворцы», лавки, кабаки, притоны. Единая мелодия города звучала *«в кабаках, в переулках, в извивах...»*. Впечатляющ «колодезь двора» (именно так и мог видеть Блок двор из окон своей квартиры). И даже обыкновенные вещи: красный комод, диван, сжимающий пружинами, как змей, – становятся атрибутами враждебного человеку уклада жизни. Среди мифологических персонажей цикла, иерархически соотносимых с основной мифологемой города-змея, выделяются Невидимка и Красный карлик. Первая символизирует мифологические переходы из одного состояния в другое. Невидимка не только невидима, но и не слышима, что передано жутковатым оксюмороном: *«На красной полоске зари Беззвучный качается хохот»*. В этом зловещем образе хтоническое начало сочетается с искустельным, сближающим Невидимку со Змеем.

Образ карлика пришел из западноевропейской традиции, и в нем прослеживается связь с водной стихией: *«Пьяный красный карлик не дает прохо-*

ду. *Пляшет, брызжет воду, платье мочит*». Или: *«Карлик прыгнул в лужицу красным комочком»*. Героиню соблазняет магическая сила танца и заклинания карлика: она уподобляется ему, *«легла некрасивым мокрым комком»*. Причастность человека к водной стихии оборачивается дьявольским клеймом – соблазном и грехопадением.

Вместе с тем образ карлика в индивидуальной авторской мифопоэтике достаточно многозначен и, выведенный за пределы данного циклического пространства, утрачивает гротескно-иронические черты. Примером может служить написанное в том же 1905 г., но в цикл, однако, не включенное, стихотворение «В голубой далекой спальне...». Его, в исполнении популярного певца, знала вся современная Блоку Россия:

В голубой далекой спальне
Твой ребенок опочил.
Тихо вылез карлик маленький
И часы остановил.

Эти стихи, с безыскусной интонацией колыбельной песенки, сразу породили, как и многое у Блока, недоумение в самых разных кругах читателей: столкнулись два значения глагола «опочил» – «заснул» и «умер». По воспоминаниям Н.Н. Волоховой, на недоуменные вопросы читателей поэт отвечал совершенно искренне и несколько растерянно: «Не знаю, право, не знаю». И это закономерно. Как говорилось выше, в мифопоэтике символизма жизнь и смерть не противопоставлены друг другу, а «взаимозаменяемы», взаимопереходны, особенно в фольклорной традиции (сон и смерть).

Блока интересовал не фактический сюжет, не план содержания, а план выражения. Им запечатлен миг выхода в область трансцендентного, запредельного:

Все как было. Только странная
Воцарилась тишина. (...)
Словно что-то недосказано,
Что всегда звучит, всегда
Нить какая-то развязана,
Сочетавшая года.

Поэта волновало прикосновение к скрытой сущности земного существования и к мирам иным, обнажение внутреннего состояния души, где много непознанного и неразгаданного. Символизм открывал большие просторы для интерпретации художественного произведения, чем реализм. Именно по поводу данного стихотворения и вопроса, как понимать его смысл, Блок писал В. Шершеневичу: «Для меня все преимущество и проклятие современной лирики состоит в том, что каждый волен вкладывать в нее свой смысл»²⁵⁶. И хотя позже он об этом не мог вспомнить (высказывался об этих словах как о якобы сознательной мистификации), в символистскую эстетику это вполне вписывалось. Но в данном контексте завершающий штрих

²⁵⁶ Суворова К.Н. Рукой Александра Блока (наблюдения архивиста) // Встречи с прошлым: Сборник материалов ЦГАШ. – Вып. 3. – 1978. – С. 82

(карлик не просто остановил часы, а «держит маятник рукой») достаточно прозрачно намекает на временной характер изображаемого, тем более что страшна для героини «только улица», а «в спальне тихий сумрак и покой». Возможно, из-за «благополучного» сюжета стихотворение и не было включено в цикл «Город», где образ карлика нес в себе иной, зловещий смысл.

Возвращаясь к циклу «Город», подчеркнем гротескность образа красного карлика. Его чуждость и враждебность миру человека возникает из соединения человеческого и изоморфного: плывут собачьи уши, борода и красный фрак. Этот образ может вызвать ассоциацию и с карнавальным шествием. Восприятие жизни как карнавала, балагана, с комическим, а чаще с трагическим оттенком, – характерная черта литературы этого периода.

Лирический герой «Города», таким образом, амбивалентен, он обнаруживает связь как с высшим божественным миром, так и с хтоническим, нижним, обретает множество двойников. Сливаясь с мифологическими персонажами, двойники являются персонифицированными переживаниями героя: они могут олицетворять низкие страсти и темные силы, владеющие героем, становятся символами психологических стрессов. Двойничество у Блока вызвало пристальный интерес второго крупнейшего писателя-символиста А. Белого²⁵⁷.

Цикл «Город» ознаменовал новый этап в символизме Блока, что хорошо подчеркнуто Ю. Лотманом. События и факты для него всегда *«имели значение»*, то есть представляли собой некоторые тексты, из которых должен был вычитан скрытый смысл – соответствие глубинным истинам». Но если в мире «Прекрасной Дамы» символы игнорируют мир житейской обыденности и каждодневной пошлости, то в «Городе» они «светят» сквозь них. Отрицание «заревой ясности» соловьевской утопии подразумевает, что художник должен пройти через культуру современного города²⁵⁸. Как говорил сам Блок, «кафе-шантан обыкновенный» был для него более интересным, чем словесные упражнения эстетствующей интеллигенции, и его лирический герой предстает, говоря словами В. Орлова, как грешный «завсегдатай» ночных ресторанов, «падший ангел», спаленный цыганскими страстями. Низовая городская культура (уличные развлечения: цирк, луна-парк, американские горки, سینема, рестораны, городская «цыганщина»), а главное, наивно-впечатлительные посетители этих мест были для него жизнью примитивной, но первозданной и таинственной, а следовательно, имеющей смысл. Стихию пошлости городской низовой культуры Блок превращал в факт искусства, одухотворял связью с миром значений, что подчеркивал и сам, как литературный критик:

«Матрос и проститутка были, есть и будут неразрывной классической парой, вроде Арлекина и Коломбины, пока существует на свете флот и проституция; и если смотреть на это как на великое зло – и только, то жизни никогда не поймешь, никогда прямо и четко в ее лицо – всегда полузаплеванное, полупрекрасное – не посмотришь. Мы все отлично, в сущ-

²⁵⁷ См.: Беннет В. Двойники и маски. Исповедальные мотивы в «Воспоминаниях об А.А. Блоке А. Белого» // Литературное обозрение. – 1993. – № 7, 8. – С. 37–39.

²⁵⁸ Лотман Ю.М. Блок и народная культура города // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996. – С. 658.

ности, знаем, что матрос с проституткой нечто совершенно иное, чем буржуй с той же самой проституткой, что в этой комбинации может не быть тени какой бы то ни было грязи; что в ней может быть нечто даже очень высокое...»

Изображение привычной реальной жизни приблизило Блока к широкой читательской аудитории.

Чем глубже его лирический герой погружался в стихию Города, тем драматичнее отзывалось это в личной жизни поэта. По воспоминаниям современников, он все более отдалялся от домашнего очага, впитывая в себя дух кафешантанов, «ритуальных» поездок на лихачах... Беспощадней всего сказал об этой поре жизни сам Блок в цикле «Возмездие» (1908–1913):

Летели дни, крутятся проклятым роем...

Вино и страсть терзали жизнь мою...

(«О доблестях, о подвигах, о славе...», 1908)

В цикл «Город» вошло одно из самых известных стихотворений Блока – «Незнакомка» (1906). Первоначально оно было опубликовано во втором сборнике стихов «Нечаянная радость» (1907), который сам поэт называл переходной книгой. В «Незнакомке» – отзвуки «Стихов о Прекрасной Даме» и в то же время поворот к реальности, воспринимаемой, однако, в романтико-символистском ключе. Как символистское и в своих истоках романтическое произведение, воплощающее двоемирие, «Незнакомка» построена на антитезе.

Первые шесть строф «Незнакомки» – картина пригорода Озерки, заурядная и неизменная. Многим почитателям Блока довелось побывать в дорогах для русской литературы Озерках. Этот путь предложил сам Блок, когда привез сюда своего друга Евгения Иванова, «показал ему озеро, переулки, крендель булочной, шлагбаум. Привел в свой ресторанчик и подробно рассказал, как незнакомка возникла в окне из дыма и пара пролетевшего локомотива, потом медленно прошла мимо и скользнула за стол...» (В. Орлов «Гамаюн»). В описании пригорода главенствует романтическая ирония, окрашивающая изображение низменной пошлой реальности:

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух.

Вдали, над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач,
Чуть золотится крендель булочной,
И раздаётся детский плач.

И каждый вечер, за шлагбаумами,
Заламывая котелки,
Среди канав гуляют с дамами
Испытанные остряки... –

но у Блока заметно трансформируются и такие, казалось бы, незыблемые для романтической эстетики символы, как луна: «А в небе ко всему приученный

Бессмысленно кривится диск». Отрицание житейской прозы, скучной и странной (женский визг, скрип уключин, обыденность пьяницы с глазами кролика, ресторанно-трактирный угар), рождает утешительные грезы о ней: *«И каждый вечер, в час назначенный (Иль это только снится мне?), Девичий стан, шелками схваченный, В туманном движется окне»*. Образ девушки-видения в воспаленном воображении героя противопоставлен миру пошлости и равнодушия.

Новый для Блока образ Незнакомки, как справедливо отмечала критика, дан в ином эстетическом и стилистическом ключе, чем прозаически-уродливый, «немузыкальный» мир первых строф: прозреваемые за темной вуалью *очи синие бездонные*, сугубо романтические и отчасти романсовые *«и шляпа с траурными перьями, и в кольцах узкая рука»*. Весь облик Незнакомки – это символ идеального начала, противопоставленного прозе жизни. (Вскоре поэтом была закончена и одноименная лирическая драма, развивающая ту же художественную концепцию.)

В «Незнакомке», по мысли Блока, сильно искусительное начало, «дьявольский сплав»; поэт сравнивал этот образ с врубелевским Демоном, созданным в творческом исступлении, запечатлевшим всю сложность обостренных, подчас мгновенных и болезненных ощущений. Трагичен пафос самообмана. Ирония и сарказм заключительных строк, призрачность блоковской героини, конечно, еще не демонизм, но состояние, к нему близкое (в дальнейшем, в 1910 и 1916 годах, Блок создал поэтические вариации на тему картины Врубеля «Демон поверженный»). Сине-лиловый, по определению Блока, хаос жизни, пережитый поэтом у полотен Врубеля, толкал его к иронии, которой у Врубеля не было²⁵⁹.

По образному выражению З. Минц, Незнакомка – образ, в котором дремлют и готовы в любой момент проснуться все его «высокие» значения. И в то же время неискушенный читатель может понять его и как образ реальной женщины или даже как «антисимвол». Характерная особенность блоковского мироощущения в том, что для него сосуществуют все эти возможности истолкования образа. Реалии жизни являются потенциальным символом, который окружен мотивом тайны, непознанной загадки, намекает на его нераскрытое в тексте содержание: *«И веют древними поверьями Ее упругие шелка...»*, *«Глухие тайны мне поручены...»*.

Но, говоря о противопоставленной Незнакомке приземленности обыденной жизни, о «скуке загородных дач», мы не должны забывать, что весь этот мир Блок сделал фактом поэзии. Как некогда Пушкин, он, хотя уже и с оттенком негативности, эстетизирует будничные приметы бытия, чему в немалой степени способствует магия слова, необыкновенная музыкальность стиха, рождающая чувство прекрасного. На необычность предметного мира блоковской «Незнакомки» указывали многие. Николай Гумилев в уже цити-

²⁵⁹ Глубокий сопоставительный анализ образов Демона у Врубеля и Блока см.: Альфонсов В. Слова и краски. – М., 1966. – С. 13–62.

рованной рецензии писал: «Во второй книге Блок как будто впервые оглянулся на окружающий его мир вещей и, оглянувшись, обрадовался несказанно...». Иннокентий Анненский, сам сделавший предметом поэзии «трактир жизни», также писал о «Незнакомке»: «Крендель, уже классический, котелки, уключины, диск кривится... И как все это безвкусно – как все нелепо просто до фантастичности... Шлагбаумы и дамы – до дерзости некрасивы. А между тем так ведь именно и нужно, чтобы вы почувствовали приближение божества». Это уже не выражение мистической сущности мира и его идеального начала, как было в Прекрасной Даме. *Незнакомка* – звучит по-земному привычно, ее облик прорисован не на сакральном фоне, а в обстановке загородного ресторана, но она, как подчеркивается в критике, удерживает лирического героя от окончательного падения, от погружения в грязь и пошлость, его окружающую, открывает духовные горизонты: «*И вижу берег очарованный И очарованную даль*». Это укрепляет его в мысли о непреходящих духовных ценностях в нем самом: «*В моей душе лежит сокровище И ключ поручен только мне!*» Но здесь нет благостной концовки. На герою лежит проклятие бездуховного мира. Вот почему вновь звучит романтическая самоирония, переноса и на лирического героя девиз «пьяниц с глазами кроликов»: «Я знаю: истина в вине».

Как видим, мистическая реальность символов в первом томе – томе Прекрасной Дамы – во втором сменяется открытой условностью метафоры, которая дарит «нечаянную радость» (название второго тома) от встречи с высоким в контексте грубой и грязной реальной жизни. Блоковская «Незнакомка» стала классическим стихотворением, на примере которого рассматриваются принципы символистской поэтики.

В эстетизации реальности большую роль сыграла сама музыкальность блоковского стиха. Блок полагал, что душевный строй истинного поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания, и последние передают неповторимую блоковскую интонацию, обозначают внутреннюю связь стихотворных строк, рождают напевность фразы. Если слегка перефразировать Н. Гумилева, рецензировавшего сборник Блока «Ночные часы», то надо сказать, что даже тогда, когда поэт находит что-то «некрасивое и низкое, чему он мог бы сказать *нет!*», в тот же миг даже «низкая» тема «рыдает у него, как самая полнозвучная скрипка». Забегая вперед, скажем, что неповторимая музыка стихов Блока звучит в каждом из рассмотренных или упоминаемых ниже циклов, а один из них имеет музыкальное название – «Арфы и скрипки». Н. Гумилев справедливо писал: «Вообще, Блок является одним из чудотворцев русского стиха. Трудно подыскать аналогию ритмическому совершенству таких стихов, как «Свирель запела» или «Я сегодня не помню» (...) И великая его заслуга перед русской поэзией в том, что он сбросил иго точных рифм, нашел зависимость рифмы от разбега строки, его ассонансы, вкрапленные в сплошь рифмованные строки... всегда имеют в виду какой-нибудь особенно

тонкий эффект и всегда его достигают»²⁶⁰. Порой даже предметность содержания стихотворения – зыбкая и неуловимая – воздействует на читателя прежде всего своим звучанием, как, например, в стихотворение «Осенний день»:

Вожак звенит и плачет...
О чем звенит, о чем, о чем?
Что плач осенний значит?

Как справедливо заметила К.Э. Штайн, подход к произведениям Блока с обычной меркой «может привести или к упрощенному прочтению, или просто к непониманию»²⁶¹. Надо видеть, как внутренняя и внешняя упорядоченность всех языковых элементов блоковского текста приводит к неразрывности, гармонической организации его языковой ткани. В речи о Пушкине за несколько месяцев до смерти (21 февраля 1921 года) Блок так определил задачи поэта:

«Три дела возложены на него: во-первых, освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают, во-вторых, привести эти звуки в гармонию, дать им форму, в-третьих, – внести эту гармонию во внешний мир (...). Нельзя сопротивляться могуществу гармонии, внесенной в мир поэтом» («О назначении поэта»).

И это кредо было во многом обобщением собственного опыта. Поэт остро ощущал процесс перехода от хаоса звуков или, как он говорил, «от безначальной стихии, катящей звуковые волны» к гармонии (порядку). Выше мы уже говорили «о духе музыки» как доминанте творчества символистов, и самым музыкальным из них оказался Блок. Эта особенность его творчества привлекает как литературоведов, так и лингвистов. «Словесная инструментовка у Блока полифункциональна, она способствует возникновению новых смысловых ассоциаций в системе текста, воссоздает картину звучащего мира, способствует созданию звуковых символов, возникающих на лексической основе. В творчестве Блока важнейшую роль выполняют лексемы с общим значением «производить звук»²⁶². Магия слова, своеобразное шаманство, заставляет тех, кто попадает в орбиту блоковского влияния, повторять снова и снова строки, казалось бы, не несущие в себе какой-то особой информации.

В озвучивании поэтических образов Блок идет различными путями. Это и использование эпитетов, сравнений, ярко выраженного звукового характера (*звонящая дверь, хриплый ветер*), обилие метафор, которые заменяют образ зримый слышимым («веселье пляшет и *звенит*», *плач* зримых бурь). В «инструментализме» Блока большую роль играют колокольные звоны как выражение тревоги, душевной смятенности. При этом в стихотворении «Не спят, не помнят, не торгуют...» многие строки анафоричны, подобно размеренным, монотонным, колокольным ударам: «**Над** черным городом... **Над** человеческим созданием... **Над** смрадом, смертью и страданием...». Сам Блок признавался, что, когда его неотступно преследовала определенная

²⁶⁰ Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. – М., 1990. – С. 135–136.

²⁶¹ Штайн К.Э. Язык. Поэзия. Гармония. – Ставрополь, 1989. – С. 137.

²⁶² Там же. – С. 143–144.

мысль, он мучительно искал того звучания, в которое она должна облечься, слышал определенную мелодию, и лишь только потом к нему приходили слова, и он лишь следил за тем, чтобы они точно ложились на интонацию и ничем не противоречили ей. Блок создает стихию музыкального интонирования, поэтому композитор Б. Асафьев говорил, что надо не читать стихи Блока, а *слушать* внутренним слухом, как слышат музыканты, читая партитуру²⁶³; он отмечал наличие у Блока музыкальной динамики, своеобразных *forte*, *piano*, темповых контрастов, призванных передать степень музыкальной напряженности поэта, который писал о себе: «*Приближается звук. И, покорна щемящему звуку, Молодеет душа*».

Исследование музыкальности стиха Блока сочетается с собственно филологическим (лингвистическим) анализом текста. В уже цитированной работе К.Э. Штайн показано, что «языковыми основами единовременного контраста в произведении А. Блока являются внешние – синтагматические и внутритекстовые, парадигматические связи, их наличие приводит не только к смысловой двуплановости текста, но и расслаиванию и одновременной актуализации значений или возникновению и одновременному проявлению целого пучка значений многозначного слова. Отсюда объемность, многонаправленность значений и их связей в структуре символа»²⁶⁴.

Таким образом, новая поэтическая концепция мира вела к созданию особой звуковой поэтической системы.

В цикле «Город», создание которого пришлось на годы Первой русской революции, большое место занял романтический абрис рабочего движения в стихотворениях «Барка жизни встала...» (декабрь 1904), «Поднимались из тьмы погребов...» (сентябрь 1904), с которым в поэзию Блока входит тема гибели мира старой культуры: «*И была наша участь мгновенна...*». Эти стихи ассоциируются с романтической рефлексией по поводу безграничной, дьявольской власти капитала в «Фабрике» (1903) из более раннего цикла «Распутья». Больше социальной конкретики в «Митинге», написанном под впечатлением всеобщей стачки в Петербурге 10 октября 1905 г.²⁶⁵, а также в другом – «Шли на приступ» (оно в цикл не вошло, очевидно, из-за своей публицистичности).

Чаще у Блока сквозь, казалось бы, политически злободневные стихи просвечивает «революционный» миф о Городе-Змее: «*И если лик свободы явлен, То прежде явлен лик змеи*». В других стихах цикла также доминировали мифологические краски:

А вверху – на уступе опасном –
Тихо съезжившись, карлик приник,
И казался нам знаменем красным
Распластавшийся в небе язык.

²⁶³ Блок и музыка. – Л., 1972. – С. 48.

²⁶⁴ Штайн К.Э. Язык. Поэзия. Гармония. – Ставрополь, 1989. – С. 145.

²⁶⁵ Блоковскому сюжету о гибели оратора почти полностью соответствует запись в дневнике друга поэта Е.П. Иванова (на его свидетельства мы еще будем не раз ссылаться).

(«В кабаках, в переулках, в извивах...»)

Социальные мотивы, появляясь даже в стихах в целом от них далеких, как, например, в стихотворении «Вечность бросила в город...»: *«В этот город торговли Небеса не сойдут»*, – обретают мифологическую окраску в едином контексте «Города».

Романтическое решение социальных проблем очевидно и в стихотворении «Сытые» (1905). Смысл субъективно-эмоциональной мотивировки отрицания мира сытых – в том, что он несет гибель прекрасному:

Они давно меня томили:
В разгаре девственной мечты

Они скучали и не жили

и мяли белые цветы (курсив мой – Л.Е.).

Связанный с «сытыми» образный ряд подчеркнуто антиэстетичен: от «пергаментных речей» до «прогнившего хлева» с опрокинутым корытом. Нарастает накал противостояния: *«И жгут им слух мольбы о хлебе И красный смех чужих знамен»*. Считая, что прекрасное – мир сущностей, с которыми имеет дело искусство, отграничивая его от красоты, которая может быть и смертельно скучной, Блок воспринимает революционный порыв как прекрасное. Так было положено начало пути, который приведет Блока к стихии революции 1917 года. Неслучайно он писал: «Россия, вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой».

Завершая разговор о социальных мотивах в цикле «Город», нельзя пройти мимо стихотворения, в цикл не вошедшего – «Девушка пела в церковном хоре» (1905), но относящегося к тому же периоду. Неся в себе отзвук трагедии русско-японской войны, оно позволяет выяснить и отношение Блока к христианству. Некоторые литературоведы не без основания подчеркивали, что позиция поэта противостоит положительным доминантам Священного Писания. Известна сакраментальная блоковская фраза «Нет, никогда не приму Христа». Да, Блок был сыном своего времени, разделял скепсис богоискательства по отношению к официальной церкви, ее обрядности. И все же определенные моральные постулаты для него были связаны именно с христианством. И чем дальше поэт отходил от софийности «Прекрасной Дамы», отмечают исследователи, тем более отчетливо начинали звучать в его поэзии именно традиционные христианские мотивы. Его переживания в Храме Божиим всегда высоки и прекрасны:

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех забывших радость свою.

Так пел ее голос, летящий в купол,
И луч сиял на белом плече,
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче.

И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой заводи все корабли,
Что на чужбине усталые люди
Светлую жизнь себе обрели.

И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у Царских Врат,
Причастный Тайнам, – плакал ребенок
О том, что никто не придет назад.

Кто он, причастный Тайнам, плачущий ребенок? Ангелочек с иконостаса, как иногда говорится? Скорее – младенец Иисус с его болью всезнания. Семантическое поле концепта «радость» в этих стихах восходит к оксюморону акафиста «...Богородице Всех Скорбящих Радостей», где есть и образ корабля спасения. Идущий от церковных первоисточников и закреплённый поэтической традицией этот образ передан характерной блоковской интонацией. На героине стихотворения – воплощении чистоты и сострадания – лежит отблеск Духа Утешителя, который Блок всегда воспринимал как женственный и нежный.²⁶⁶ (К проблеме христианства Блока мы еще вернемся в связи с поэмой «Двенадцать».)

Стихия страсти: «Снежная маска» (1907) и «Кармен» (1914)

Вторую книгу лирики Блока венчают циклы «Снежная маска» и «Фаина», навеянные сильным чувством поэта к Н.Н. Волоховой, актрисе, участнице блоковского спектакля «Балаганчик», поставленного Мейерхольдом.

В первом цикле, который Блок называл лирической поэмой, 30 стихотворений, написанных за десять январских дней (иногда по 6 стихотворений в день), отражены впечатления от новогоднего, так называемого «бумажного бала» (его подробное описание можно найти в книге В. Орлова «Гамаюн»). И уже в апреле они вышли в свет изящно оформленной маленькой книжкой с фронтисписом, выполненным Л. Бакстом: снежная ночь, россыпь звезд на темном небе, стройная женщина в белой («снежной») маске, влекущая к себе поэта. И с посвящением:

Посвящаю
эти стихи
ТЕБЕ,
высокая женщина в черном,
с глазами крылатыми
и влюбленными
в огни и мглу
моего снежного города.

«Темы и мотивы «Снежной маски», – писал автор «Гамаюна», – страсть отчаяния и гибель, запечатленные в образах метели, полета, пого-

²⁶⁶ Подробнее см.: Приходько И. С. Церковные источники стихотворения А. Блока «Девушка пела...» // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 9. – Воронеж, 1997. – С. 74–80.

ни...». Лирическим героем завладевают космические стихии: *«Большие крылья снежной птицы Мой ум метелью замели»*. Или:

Открыли дверь мою метели,
Застыла горница моя,
И в новой снеговой купели
Крещен вторым рождением я.

Как писал Е. Эткинд, «осмыслить данное стихотворение – это прежде всего верно понять слова *метели, снеговая купель, крещение, весна, твердь*». Но особенность блоковских слов в том, что они, по мнению исследователя, рассмотревшего и другие стихотворения поэта, не имеют однозначного смысла: *весна*, которую пророчит поэту возлюбленная, может означать и разделенную любовь, как в данном случае, и вообще *жизнь* и *земное счастье*, и даже *мечту*. Внутри цикла «Снежная маска», таким образом, создается своя система смыслов. Это – особый вид контекста, в пределах которого создаются собственные, местные значения каждого слова и словосочетания²⁶⁷.

С великолепным мастерством передано смятение лирического героя, неуверенного в истинности обоюдной страсти.

Мы ли – пляшущие тени?
Или мы бросаем тень?
Снов, обманов и видений
Догоревший полон день. (...)
И твоя ли неизбежность
Совлекла меня с пути?
И моя ли страсть и нежность
Хочет выюгой изойти?

(«Смятение»)

Лирическая героиня «Снежной маски», в отличие от Прекрасной Дамы и Незнакомки, еще более земная; героиней ее делает лишь экстаз поэта, который, отдаваясь страсти, осознает это обстоятельство. Не случайно на книге «Земля в снегу» (1908), куда, кроме «Снежной маски», вошел и цикл «Фаина», также осененный любовью к Волоховой, Блок написал: «Что в ней правда и что ложь покажет будущее».

Как странны были речи маски!
Понятны ли тебе? – Бог весть!
Ты твердо знаешь: в книгах – сказки,
А в жизни – только проза есть.

Но для меня неразделимы
С тобою – ночь, и мгла реки,
И застывающие дымы,
И рифм веселых огоньки.

(«Они читают стихи»)

Сила страсти, переплавленная «страшным огнем» в высокую поэзию, осеняет и многие стихи третьего тома. Это и «Есть времена, есть дни, ко-

²⁶⁷ Эткинд Е. Материя стиха. Изд. 2-ое, испр. – Париж, 1985. – С. 236–237.

гда...» (1913), вошедшее в цикл «Арфы и скрипки», и «Перед судом» (1915). И, наконец, цикл «Кармен», посвященный оперной певице Л.А. Дельмас: «И от страсти спасения нет», – комментировал поэт свои чувства в письме к Дельмас. Цикл в 10 стихотворений был в основном написан за две недели, и Блок заметил, что в марте 1914 г. он «отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907, когда была написана «Снежная маска». (Подробно об истории цикла рассказано в книге В. Орлова «Гамаюн»).

Воплощение красоты Блок находил в Ней – женщине, то божественно-мистической, то демонической, воплощенной в типе обольстительной и неукротимой испанской цыганки Кармен (по словам М. Бекетовой, этот образ всегда был близок поэту, начиная с детских рисунков в рукописном домашнем журнале). 1910–1913 гг. были периодом, когда испанская тема всецело завладела его воображением (стихи «Шаги командора», «Испанке», Изора в драме «Роза и крест»). Испанская шаль на плечах Ахматовой вдохновила Блока на известное стихотворение «Красота страшна – вам скажут».

В цикле «Кармен» цыганская тема воплощает стихию страсти. «Блок создал сложную поэтическую систему, в которой имя *Карменсита* естественно воспринимается как имя богини. Такому восприятию способствуют и грандиозность сравнения сердца с океаном, меняющим цвет, когда над ним полыхает молния, и отождествление никак не названного возлюбленного с грозой, и высокие стерто-романтические слова и сочетания – *сердце, слезы счастья*, которые настолько традиционны, что были бы лишены однообразности, если бы ее не возродил контекст (...сердце под грозой певучей меняет строй)»²⁶⁸.

...Бушует снежная весна. (...)
И я забыл все дни, все ночи,
И сердце захлестнула кровь. (...)
А голос пел: *Ценою жизни*
Ты мне заплатишь за любовь!

Как уже отмечалось в критике, в цикле «Кармен» особую функцию мотива выполняет концепт *измена*; связующий стихию души мир измен с бурей цыганских страстей, чарой безграничной свободы. Свобода, обретаемая такою ценой, сулит лирическому герою воскрешение для новой, вольной жизни, для жизни творческой (буквальное значение имени героини – Песня). «Я буду петь тебя, я небу Твой голос передам!» Прощание с Возлюбленной – это обретение вечной и благоговейной памяти о прошедшем, надежда, «*Что ты, когда-нибудь, украдкой помыслишь обо мне...*».

...Пусть эта мысль предстанет строгой,
Простой и белой, как дорога,
Как дальний путь, Кармен!

Но хотя мучительный восторг, «*весь бред моих страстей напрасных*» не менее сильны, чем в «Снежной маске», стихия чувств, как отмечалось в критике, здесь вводится в более четкие берега, меняя сам строй поэтической

²⁶⁸ Там же. – С. 40.

речи: «Отдавшись стихии, поэт подчиняет ее себе» (А. Карпов), и это проявилось в строгой последовательности разворачивания лирического сюжета, в мастерском использовании романтических штампов, во внутреннем диалогизме, в параллельности изображаемых миров «здесь» и «там», в простоте ритмического рисунка. Как отмечает современный исследователь, «поэт воплощает свою мечту о художественном идеале личности, которой надлежит взять в этом хаосе человеческих чувств и взаимоотношений все боли и страдания в свою душу и «переплавить», вернуть их миру *гармонической песнью...*»²⁶⁹. Так, в постоянном обновлении арсенала художественности, формировалась творческая индивидуальность Блока-поэта.

Цыганский мотив цикла «Кармен» позволяет более подробно рассмотреть инациональный мир лирики Блока. Он, этот мир, предстает прежде всего как мир цыганский. Речь идет не столько о появлении в его творчестве традиционных для русской литературы образов цыган как особого типа персонажей, как людей природы (Пушкин, Гаршин, Л. Толстой, М. Горький), сколько о рецепции цыганской вольности в искусстве. О связи Блока со стихией цыганского романса писали Ю. Тынянов, Ю. Лотман, З. Минц и другие.

Художественная литература открывала и так называемый местный колорит, и этническую характерность, и живописность образов; в ней сливались и романтическая традиция, и реалистические поиски неоруссоистского идеала «естественной», «идеальной» жизни. Но у Блока, как уже справедливо говорилось, цыганское не противостоит русскому национальному характеру, а сливается с ним в таких реалиях, как *тройка, степь, плат узорный*. Именно цыганская тема у Блока детально прослежена Ю. Лотманом, начиная с раннего стихотворения «Табор шел. Вверху сверкали звезды...» (1898) из цикла «Ante lusem» с эпиграфом из пушкинских «Цыган». Более значимым для блоковской эволюции является стихотворение «По берегу плелся больной человек...», где намечена связь с демократической традицией. Мир цыганской жизни под пером Блока представал как ценность и вне мистических абстракций. Переезжающий с места на место цыганский балаган воспринимается как символ стремления героя – «больного человека» с тяжелым кулем – в реальный мир, его ухода из мира «Прекрасной Дамы». «Цыганочка смуглую руку дала», но было слишком поздно: «И мертвого мужа жене отдала».

В дальнейшем интерес к «естественной» жизни у Блока усиливается: цикл «Фаина» (1906–1908), пьеса «Песня судьбы» (1909), статья «Безвременье». Но антитеза «естественной» жизни и жизни страшного мира не абсолютна, она осознается как непримиримое противоречие действительности, как переплетение в ней страшного и прекрасного (поэт говорил о темном роке цыганских песен). «Цыганское начало, – подчеркивает Ю. Лотман, – это

²⁶⁹ См.: Минералова И.Г. Стихотворение А. Блока «Кармен» в контексте художественного синтеза эпохи // Русская художественная культура первой трети XX века: грани синтеза. – Киров, 2001.

не только стремление к естественной жизни, не только разрыв с «уютами», но и выражение в живой, подчас трагической сложности, современной жизни и народной «стихии»²⁷⁰.

Образы цыган и цыганская песнь придавали стихам Блока романтичность и мелодичность, наполняли их легко узнаваемыми реминисценциями. «...*Дивный голос твой, низкий и странный, Славит бурю цыганских страстей*». Цыганская тема у Блока перестает быть собственно цыганской, а «цыганский романс становится языком всенародной страсти» (О. Мандельштам).

«Итальянские стихи»

После поездки в Италию Блок создает цикл «Итальянские стихи» (1909). К поездке поэт был хорошо подготовлен и, как говорится, знал, «где смотреть и кого смотреть», являя пример глубоко личностного отношения к памятникам мировой культуры. Он остался равнодушен к Боттичелли, «колени преклоненно сучал» перед «слишком ясным» для него Рафаэлем, ощущал внутренние движения души в полотнах Леонардо – кумира русских символистов. Но самое сильное чувство он пережил у полотен Беллини и Беато.

«Настроения и ассоциации, связанные с живописью Возрождения (в первую очередь с названными мастерами и их окружением), – писал В. Альфонсов, – отразились во многих стихах итальянского цикла»²⁷¹. Это относится прежде всего к образам блоковских мадонн в стихотворениях «*Madonna da Settignano*», «Глаза, опущенные скромно...», «Благовещение», «Сиена». И даже там, где героиня – живая, реальная Мария, девушка из Spoleto, она усваивает высокий облик Марии-Мадонны, внушая поэту чувство восторга и самозабвения:

Строен твой стан, как церковные свечи.
Взор твой – мечами пронзающий взор.
Дева, не жду ослепительной встречи –
Дай, как монаху, взойти на костер!

Счастья не требую. Ласки не надо.
Лаской ли грубой тебя оскорблю?
Лишь, как художник, смотрю за оградой,
Где ты срываешь цветы, – и люблю!

(«Девушка из Spoleto»)

Значимость цикла выходила далеко за пределы непосредственных впечатлений от другой страны и ее обитателей. Основные мотивы его – вечная жизнь искусства и великая миссия художника – хранителя художественных ценностей прошлого, передающего их, как эстафету, своему и последующему поколению. В примечании к «Девушка из Spoleto», к строке «Лишь, как художник, смотрю за оградой...» Блок говорит о двух типах художников Возрождения, которые изображали себя на картинках как свидетелей (они

²⁷⁰ Лотман Ю. «Человек природы» в русской литературе и «цыганская» тема у Блока (совместно с З.Г. Минц) // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996. – С. 599–652.

²⁷¹ Альфонсов В. Слова и краски. – М., 1966. – С. 76.

подсматривают из-за занавески) или равнодушных участников. «В этом стихотворении так же, как в «Благовещении» (еще одно стихотворение цикла – Л.Е.), я хотел, – писал Блок, – представить художника третьего типа: созерцателя спокойного и свидетеля необходимого».

Сам поэт высоко ценил свое стихотворение «Равенна» и в письме Любови Дмитриевне от 13 июня 1911 г., то есть спустя длительное время после поездки, признавался: «Лучше «Равенны» не написать». Этот древний город лучше других отразил переход от Рима к Византии; в ее окрестностях – могила Данте. Во всем этом Блок видел «особенную прелесть»:

Все, что минутно, все, что бrenно,
Похоронила ты в веках.
Ты, как младенец, спишь Равенна,
У сонной вечности в руках.

И в целом итальянский цикл рождал у поэта глубокое удовлетворение, на которое наслаивалось его восхищение Италией (обилие авторских примечаний к стихам не случайно): «Этими стихами я доволен... они мне дороги, итальянские стихи меня как бы вторично прославили» (строки из писем, 1909 г.). По свидетельству современников, некоторые действительно начинали ценить Блока только с «Итальянских стихов». Они отличаются необыкновенной архитектурной законченностью, что стало предметом глубокого исследования Е. Эткинда. В стихах, например в «Равенне», прослеживается кольцевая композиция, и в первой, и в последней строках рядом с аллегорически выраженной темой Вечности (она баюкает в своих руках древний город, ассоциирующийся с тенью Данте) звучит голос автора, тогда как в остальных семи строках дано лишь объективное описание²⁷². Такой контраст придает стихотворению особое очарование.

В стихотворении «Девушка из Spoleto» как бы соединились средневековое молитвенное, рыцарское поклонение женщине (девушка превращается в недоступную Деву Марию) и любовь человека XX века, видящего живую – темноволосую и черноглазую – итальянку. Столкновение эпох дано только стилистически, что, как подчеркивает Е. Эткинд, проявляется даже в антимичности названия, где одно слово пишется по-русски, другое – по-итальянски.

Итальянский цикл интересен для выявления черт творческой индивидуальности Блока. Сравнивая его стихи с итальянской темой в первой главе «Евгения Онегина», С. Бройтман раскрывает новое в поэтике Блока. У Пушкина мотив родства поэта с Венецией (шире, с Италией) представал в основном как условно-поэтический. У Блока – он стремится обрести субстанциальную реальность, стать действительностью. Воображаемый пушкинский роман с венецианкой молодой у Блока реализован в конкретном сюжете «адриатической любви». Строки *«С ней уходил я в море, С ней покидал я берег, С нею я был далеко, С нею забыл я близких...»* («Венеция») воспринимаются,

²⁷² Эткинд Е. Материя стиха. Изд. 2-ое, испр. – Париж, 1985. – С. 20–38.

пишет С. Бройтман, как осуществленное намерение лирического героя Пушкина. Его будущее время Блок превращает в собственную предысторию. Поэтическая неопределенность, лежащая в скрытой глубине пушкинского текста, эксплицируется Блоком и делается, наряду с вероятно-множественным принципом, исходным моментом его художественного мира. По существу, считает исследователь, мы имеем основание говорить об эпохальной смене первообраза в русской поэзии, когда художественно раскрывается событие «жизни без начала и конца», и воспринимается оно «как прокручивание киноленты истории обратным ходом». В мире Венеции настоящее содержит в себе все прошлое, но и прошлое не завершено в себе, а лирический герой перебирает варианты своей возможной судьбы: *«Кто даст мне жизнь? Потомок дождя, Купец, рыбак или иерей...»*. Лирическое **Я** поэта – это и современный человек, и грядущий младенец: *«Отец грядущий сквозь напевы Уже предчувствует меня? И неужель в грядущем веке, Младенцу – мне – велит судьба Впервые дрогнувшие веки Открыть у львиного столба?»* (намек на факт реальной биографии). Лирический субъект у Блока видит себя одновременно и в первом, и третьем лице, и такие переходы возможны в рамках одного стихотворения: *«Я в эту ночь больной и юный (...) Таясь, проходит Саломея с моей кровавой головой»* («Холодный ветер от лагуны»). Здесь видятся отношения нераздельности и неслиянности **Я** и исторического или мифологического персонажа; субъект речи вмещает в себя **Я** и другого (в данном случае Иоанна Крестителя) и, переходя на позиции *каждого* из них, образует их *неклассическое* единство. Но в обоих случаях не происходит ни окончательного превращения субъекта речи в исторического персонажа (как было бы в ролевой лирике), ни полного слияния этого героя с **Я**. В финале замечен «переход» к иной точке зрения, дающей взгляд на **Я** со стороны: *«Лишь голова на черном блюде глядит с тоской в окрестный мрак»*²⁷³.

Так сохраняется глубокая преемственность по отношению к классике, но при этом происходит качественная трансформация классического первообраза, а инациональная тема оттеняет необычность блоковского лиризма.

«Страшный мир» (1909–1916)

Стремясь к целостному анализу любовной лирики Блока и органично связанной с ней инациональной темой, мы нарушили хронологию, обратившись после «Снежной маски» (книга II) к «Кармен» и «Итальянским стихам» из книги III. Однако последняя открывается циклом «Страшный мир», в котором сразу же обращает на себя внимание стихотворение «Под шум и звон однообразный...» (1909):

Под шум и звон однообразный,
Под городскую суету
Я ухожу, душою праздный,

²⁷³ Бройтман С.Н. Венецианские строфы Мандельштама, Блока, Пушкина // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. – Кемерово, 1990. – С. 83–96

В метель, во мрак и в пустоту.

Я обрываю нить сознания
И забываю, что и как...
Кругом – снега, трамваи, зданья,
А впереди – огни и мрак.

Что, если я, замороженный,
Сознания оборвавший нить,
Вернусь домой уничтоженный, –
Ты можешь ли меня простить?

Ты, знающая дальней цели
Путеводительный маяк,
Простишь ли мне мои метели,
Мой бред, поэзию и мрак?

Иль можешь лучше: не прощая,
Будить мои колокола,
Чтобы распутица ночная
От родины не увела?

Стихия лирической субъективности, достигнув кульминации в «Снежной маске», в «Страшном мире» уступает место поэтике реалий, отражающей пристальный интерес Блока к социальным проблемам. Мир поэта становится более сложным. Концовка процитированного стихотворения связывает «Страшный мир» с циклом «Родина», над которым поэт работал параллельно с 1907 г. Но в целом «Страшный мир» имеет другую тональность, символизируя своим названием повседневность, в которой оказывается герой. «Страшный мир. Но быть с тобой страшно и сладко» (записная книжка, 1911 г.).

Впоследствии Блок открыл цикл программным стихотворением «К Музе» (1912), где поэтически заявлена «роковая о гибели весть». Трагична судьба поэта, ощутившего «проклятие красоты» и, как сказано в дневнике поэта 1911 г., – «страшную, тягостную вещь – талант». Герой ощущает и свою вину, и ответственность за все, происходящее в этом мире. Страшный мир достоин «Песни Ада», но у современного поэта нет мудрого спутника, как у Данте. Лирический герой *«в диком танце масок и обличий Забыл любовь и дружбу потерял»*. Его удел – страшное опустошение души, безверие. По мнению критики, он судья, подсудимый и свидетель в одном лице. В гибельном пожаре жизни сгорают надежды и чувства; целостность мировосприятия разорвана обилием двойников: стареющий юноша, растерявший идеалы («Двойник»); любовник-вампир («Черная кровь»); матрос, лишившийся своего корабля («Поздней осенью из гавани...»), мертвец («Пляски смерти»). Демоническое начало внутреннего мира человека оттенено в цикле двумя «Демонами»: «Прижмись ко мне крепче и ближе...» и «Иди, иди за мной покорной...». Лейтмотивом цикла становятся строки: *«Как тяжело ходить среди*

людей *И притворяться непогибшим...*». Даже пейзажу передается настроение лирического героя: только «к эшафоту на казнь осужденных *Поведут на закате таком*» («Унижение»). Строка «*Жизнь пустынна, бездомна, бездонна*» из стихотворения «С мирным счастьем покончены счеты...» – также лейтмотив многих стихов цикла, в том числе и интимных. Есть в цикле и гротеск, и сатирические краски, как в мини-цикле «Пляски смерти»²⁷⁴, кульминацией которого стали известные стихи «Ночь, улица, фонарь, аптека...» о замкнутом круге земного бытия, что подчеркнуто легкой вариацией обрамления:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века –
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь – начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

(1912)

Даже любовь в «Страшном мире» – не сжигающее, исступленное чувство, какой она была в «Снежной маске» и будет в последующих циклах, а только обряд («На островах»), и, как уже остроумно замечено, рысак пока летит не над бездонным провалом в вечность, а по Елагину мосту. Впрочем, это не исключает психологической глубины и эстетического совершенства стихотворения. Здесь все пронизано грустной искренностью, разочарованием в идеалах юности, глубоким сочувствием к женской судьбе, обделенной настоящим счастьем:

Вновь оснежённые колонны,
Елагин мост и два огня,
И голос женщины влюбленный.
И хруст песка и храп коня (...)

Я чту обряд: легко заправить
Медвежью полость на лету,
И, тонкий стан обняв, лукавить,
И мчаться в снег и темноту,

И помнить узкие ботинки,
Влюбляясь в хладные меха...
Ведь грудь моя на поединке
Не встретит шпаги жениха...

Ведь со свечой в тревоге давней
Ее не ждет у двери мать...
Ведь бедный муж за плотной ставней
Ее не станет ревновать...

²⁷⁴ См.: Морозова Г. Целостный анализ лирического цикла «Пляски смерти» Александра Блока // Литература. Приложение к газете «1 сентября». – 2000. – № 9. – С. 5–6.

(1909)

Намек на былую страсть, подобную воспетой в «Снежной маске», звучит в стихотворении «В эти желтые дни меж домами...»: *«Ночи зимние бросят, быть может, Нас в безумный и дьявольский бал...»* Но эта страсть, особенно в мини-цикле «Черная кровь» (1909–1914), уже лишена одухотворяющего начала: *«И обугленный рот в крови Еще просит пыток любви»* («Я ее победил, наконец!»). Отношения мужчины и женщины окрашены садомазохистскими мотивами.

... Горла тонкие ищут персты...

Подойди. Подползи. Я ударю –

И, как кошка, ощерись ты...

(«Даже имя твоё мне презренно...»)

«Ядовитый взгляд» лирической героини, обещанный ею «рай» сулят лишь «бездонной скуки ад» («О, нет, я не хочу, чтоб пали мы с тобой...»). Герой же горд тем, что на лучшую долю он «низкую страсть променял». Предпоследнее стихотворение мини-цикла имеет характерное название: «Я ее победил, наконец!» Это явная стилизация под романтическую балладу с диалогами-переживаниями ужаса, с традиционными для мистико-романтического текста деталями (качающийся гроб, вампиризм, вой похоронных труб).

Одиночество и тщетность надежд лирического героя, застигнутого круговоротом времени (*«Миры летят. Года летят. Пустая Вселенная глядит на нас мраком глаз...»*), рождает – уже в другом стихотворении – мысль: *«Пора смириться»* («Осенний вечер был»). Поэт убежден: «Конец очарованиям постепенно наступил», – и это влечет за собой явную прозаизацию поэтического текста (мини-циклы «Жизнь моего приятеля», «Черная кровь»). Трагично заключительное пророчество в стихотворении «Голос из хора»: *«О, если б знали, дети, вы, Холод и мрак грядущих дней!»* Поэт Вс. Рождественский вспоминал о том впечатлении, которое производило это стихотворение в исполнении самого Блока, – очевидно, в последние месяцы его жизни:

«Лицо его, до тех пор спокойное, исказилось мучительной складкой у рта, слова звенели глухо, как бы надтреснуто. Он весь чуть поддался вперед в своем кресле, на глаза его упали, наполовину их закрывая, тяжелые веки. Заключительные строки (они процитированы нами – Л.Е.) он произнес почти шепотом, с мучительным напряжением, словно пересиливая себя.

И всех нас охватило какое-то подавленное чувство».

Образ «страшного мира» – страшного и одновременно чем-то притягательного – становится одним из самых емких символов Блока. Меняются краски, гармония звуков исчезает или сменяется, как уже замечено, «адской дисгармонией визгов и воплей».

В 1916 и 1918 гг. поэт неоднократно менял состав циклов. И в последней редакции, очевидно, в силу возросшей трагичности мироощущения, он увеличил состав «Страшного мира» с 16 до 48 стихотворений, вернул в него некоторые из тех, которые еще в 1916 г. были внесены в другие циклы. Так прочерчивались общие линии всех циклов «трилогии вочеловечивания», а

«Страшный мир» включался в бытие «Родины» (в 1916 г. «На железной дороге» было перенесено из «Страшного мира» в цикл «Родина»). Изначально со «Страшным миром» у Блока ассоциировались такие стихи, как «Песнь ада», «В ресторане» и «Демон», и постоянно в нем оставались. Впоследствии цикл пополнялся новыми стихами, написанными в 1913–1916 гг.²⁷⁵

И все же «Страшный мир» открывает третью книгу, пафосом которой стало признание: *«И с миром утвердилась связь»*.

...Миры летят. Годы летят. Пустая
Вселенная глядит в нас мраком глаз.
А ты, душа, усталая, глухая,
О счастья твердишь – который раз? (...)

Когда ж конец? Назойливому звуку
Не станет сил без отдыха внимать...
Как страшно все! Как дико! – Дай мне руку,
Товарищ, друг! Забудемся опять.

(«Миры летят. Годы летят. Пустая...»)

В этих стихах, написанных в 1912 г., уже нет такого упоения радостью жизни, как в мини-цикле «Заклятие огнем и мраком» (1907) из «Фаины» (книга II): *«О, весна без конца и без краю – Без конца и без краю мечта! Узнаю тебя, жизнь! Принимаю! И приветствую звоном щита!..»*

Р.С. Спивак, рассмотрев оппозицию *мечты/действительности* в циклах «Страшный мир» и «Возмездие», сделала вывод, что мечта у Блока выступает в значении нравственного и эстетического идеала, некоего «категорического императива» мироздания». Многочисленные оппозиции способствуют познанию мира «в неразделенности его начал, в их бесконечных и непредвиденных сцеплениях и взаимопереходах»²⁷⁶.

Лирический герой осознает, что через его боль и гибель, вопреки разрушительной силе демонического начала, происходит утверждение реального земного идеала (как ни вспомнить заповедь: «не согрешишь – не покаешься, не покаешься – не спасешься»). «Страшный мир обретает *возможность* стать прекрасным»²⁷⁷:

Сотри случайные черты
И ты увидишь: мир прекрасен.

Блок преодолевал в себе характерную для модернизма амбивалентность этических ценностей, о которой говорилось выше. Взаимопереходность «высоты» и «глубины» в его поэзии не абсолютна и недекларативна, как у других поэтов первой трети XX в. Горний свет у него освещает самую бездну, как в самом музыкальном стихотворении из цикла «Арфы и скрипки» (1908–1916):

Свирель запела на мосту,

²⁷⁵ Правдина И. История формирования цикла «Страшный мир» // В мире Блока: Сб. статей. – М., 1980.

²⁷⁶ Спивак Р.С. Оппозиция мечта–действительность (гносеологический аспект в лирике Блока 1910-х годов) // Проблема автора в художественной литературе: Межвузовский сб. науч. трудов. – Ижевск, 1990. – С. 134, 138.

²⁷⁷ Правдина И. История формирования цикла «Страшный мир» // В мире Блока: Сб. статей. – М., 1980.

И яблони в цвету.
И ангел поднял в высоту
Звезду зеленую одну,
И стало дивно на мосту
Смотреть в такую глубину,
В такую высоту.
(«Свирель запела на мосту...», 1908)

Призывая: «*Познай, где свет, поймешь, где тьма*», поэт хотел понять, «*где начала и концы*», он ощущал оппозицию ада и рая. (Именно этим объясняются его довольно многочисленные выпады против декаданса.) Если первая и вторая книги – это тезис и антитезис, то третья – это синтез: в ней просвечивают темы первой книги, повторяются цветовые гаммы, есть автоцитация. Вершиной третьей книги и всего творчества Блока стали стихи о России.

Стихи о России

Вспоминают, что, когда Блока просили прочитать стихи о России, он, подчеркивая связь своего творчества с судьбой Родины и народа, с раздражением восклицал: «У меня все о России!». Тем не менее в третьей книге лирики поэтом выделен цикл «Родина» (1907–1916). Своеобразной прелюдией к теме Родины можно считать стихотворение «Русь» (1906), вошедшее во вторую книгу лирики Блока.

Блоковская «Русь» построена на контаминации фольклорных, обрядовых, сказочных мотивов. Это страна, где «ведуны с ворожеям чаруют злаки на полях, и ведьмы тешатся с чертями в дорожных снеговых столбах». Обычным союзным словом *где*, которым введены в поэтический текст четыре строфы, казалось бы, нагнетаются этнографические подробности. Перед читателем предстает край разноликих народов, озаряемый трагически-таинственным в ночи светом пожара; занесенные снегом по самые крыши утлые домишки, старуха с клюкой... Но Блок не вступает на путь стилизации и абсолютизации этнографических примет, это лишь эхо старины, на которое откликается чуткое сердце лирического героя, знающего, что «... *все пути и все распутья живой клюкой измождены, И вихрь, свистящий в толстых прутьях, Поет преданья старины*». Это уже не фольклоризм русского искусства середины XIX в. с его объективно-реалистическим воссозданием старины и народного быта. Фольклоризм Блока так же отличен от фольклоризма, например, Некрасова, как «Весна священная» Стравинского отлична от «Богатырской симфонии» Бородина, как работы художников «Мира искусства» отличны от живописи передвижников.

Характерная для Блока музыка стиха, подчиняя себе живописные детали, пришедшие из глубины веков, утверждает личную блоковскую тему – тему пути и распутий, которая вырывалась из камерных рамок повседневности, пусть и романтизированной, на простор истории и этнического своеобразия. Прошлое – не мертвый слепок, не музейная деталь, а путь приобщения к живой субстанции народного бытия: «*Так – я узнал в моей дремоте Страны*

родимой нищету, И в лоскутах ее лохмотий Души скрываю наготу». Кольцевая композиция, символизирующая круг земного бытия, подчеркивается варьированием первой и заключительной строф:

Ты и во сне необычайна.
Твоей одежды не коснусь.
Дремлю – и за дремотой тайна,
И в тайне – ты почиешь, Русь.

Дремлю – и за дремотой тайна,
И в тайне почивает Русь,
Она и в снах необычайна.
Ее одежды не коснусь.

Это именно варьирование, а не повторение с разными оттеночными поэтическими деталями. Здесь меняются субъект и объект лирических описаний, и сквозь «половодье» снов и чувств проступает *логика* развития сакрального образа. В первом случае тайна Руси – это то, к чему только должен приобщиться лирический герой, пока лишь ощущающий необычайность огромной спящей страны и благоговеющий перед нею. Эта приобщенность реализована каскадом строф с повторяющимся «где». Последняя строфа – уверенность познания, *подтверждение* сакральности образа во фразе, ставшей заключительной: «*Ее одежды не коснусь*».

Однако «закольцованность» композиции в «Руси» этим не ограничивается; соотнесенность строф прослеживается и далее. Обобщенно-поэтическая характеристика сакральной страны во второй строфе соответствует воздействию ее чар на лирического героя в строфе предпоследней:

Русь опоясана реками
И дебрями окружена,
С болотами и журавлями,
И с мутным взором колдуна,..
...Живую душу укачала,
Русь, на своих просторах, ты,
И вот – она не запятнала
Первоначальной чистоты.

И даже сказочная дева, что «на злого друга под снегом точит лезвие», находит отзвук в интимной исповеди героя: «И сам не понял, не измерил, Кому я песни посвятил, В какого бога страстно верил, Какую девушку любил».

Композиция цикла «Родина» в третьей книге также отвечает мучительно-сладостным для лирического героя поискам истины. Его открывает вводное «Ты отошла, и я в пустыне...» (1907), выделенное авторским курсивом. Оно первоначально посвящалось Л.Д. Блок и ассоциировалось с драматизмом их отношений, отраженным в таких более поздних стихах, как «О доблестях, о подвигах, о славе...» (1908)²⁷⁸ и «Я – Гамлет. Холодеет кровь...» (1914). Но в этом стихотворении... иная, библейски торжественная тональность: «Да. Ты – родная Галилея Мне – невоскресшему Христу». Концовка – «Сын Человеческий не знает, где преклонить ему главу» – цитата из Евангелия от Матфея. Личная тема переводится в план глобальный, в мотив поиска родной земли, и он становится самодостаточным. (Возможно, поэтому посвящение Любови Дмитриевне осталось в рукописи, а стихотворение открыло цикл стихов о Родине). Величавый мини-цикл «На поле Куликовом» (1908) также включен в цикл «Родина». В нем поэтически осмыслено историческое значение Куликовской битвы, принесшей России освобождение от трехсотлетнего монголо-татарского ига. Образ Руси обретает сакральный смысл, черты великой Жены; в нем трансформируется образ Прекрасной Дамы, воплощающей черты мистической софийности раннего Блока.

О, Русь моя! Жена моя! До боли

Нам ясен долгий путь!

Наш путь – стрелой татарской древней воли

Пронзил нам грудь.

Здесь надо предостеречь читателя от вульгарного понимания этих превращений (даже А. Белый допускал «донжуанскую» интерпретацию развития образа: Прекрасная Дама – Русь-Жена – Незнакомка – проститутка Катька). В блоковском контексте слово «Жена» – трактовка женского материнского начала, с которым связывается сущность России, в самом высоком смысле этого понятия: женщина в старорусской огласовке – жена.

Но историческая конкретика в «Куликовском» мини-цикле имеет свой подтекст, истолкование которого дано Блоком в тогда же написанной статье «Народ и интеллигенция». Вражеский стан в современном прочтении – это интеллигенция, столетиями отъединенная от народа, враждебная ему, боящаяся его²⁷⁹. С образом несущейся вскачь степной кобылицы, как это видно из статьи, ассоциировалась гоголевская птица-тройка. Блок писал: «Что если тройка, вокруг которой «гремит», становится ветром разорванный воздух», – летит прямо на нас? Бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель». Отсюда лейтмотив «закат в крови». Но это не был рационалистический страх перед грядущим, как у авторов знаменитых «Вех», которые увидят свет в следующем году. Это был восторг жертвы,

²⁷⁸ В одном из вариантов оно входило в цикл «Родина».

²⁷⁹ С такой точкой зрения, хотя она и соответствует автоинтерпретации, многие не согласны. Но следует иметь в виду многозначность поэтического образа, который не исключает различных интерпретаций.

идущей на заклание, как ранее у В. Брюсова: *«Но вас, кто меня уничтожит, Встречаю приветственным гимном»*. «Закат в крови» для Блока – это и эстетическое переживание. Вновь обратимся к первому стихотворению мини-цикла:

... Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами
 Степную даль.
В степном дыму блеснет святое знамя
 И ханской сабли сталь...

И вечный бой! Покой нам только снится
 Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
 И мнет ковыль...

И нет конца! Мелькают версты, кручи...
 Останови!
Идут, идут испуганные тучи,
 Закат в крови!

Закат в крови! Из сердца кровь струится!
 Плачь, сердце, плачь...
Покая нет! Степная кобылица
 Несется вскачь!

(«Мы, сам-друг, над степью в полночь стали...»)

И не только закат в крови, но и вековая тоска ковылей, крик лебедей за Непрядвой, крик матери, провожающей сына в бой, и зловещие круги ночных птиц, предвкушающих поживу, заставляют плакать сердце. Вся история России и эмоционально пережитый опыт Первой русской революции давал пищу для поистине пророческих размышлений:

Я не первый воин, не последний,
Долго будет Родина больна.

Эти кульминационные строки «куликовского» мини-цикла развернуты в пятом – написанном уже не в июне-июле, а в декабре – заключительном стихотворении, эпиграфом к которому поставлены строчки Владимира Соловьева: «И мглою бед неотразимых Грядущий день заволокло»:

Опять над полем Куликовым
Взошла и расточилась мгла,
И, словно облаком суровым,
Грядущий день заволокла.

За тишиною непробудной,
За разливающейся мглой
Не слышно грома битвы чудной,
Не видно молнии боевой.

Но узнаю тебя, начало
Высоких и мятежных дней!
Над вражьим станом, как бывало,
И плеск, и трубы лебедей.

Не может сердце жить покоем,
Недаром тучи собрались.
Доспех тяжел, как перед боем.
Теперь твой час настал. – Молись! (курсив мой – Л.Е.).

И вслед за описанием грядущего столкновения возникает поэтически умиротворенный образ России в одноименном стихотворении, написанном в том же 1908 г. (между первым и заключительным стихотворениями «На поле Куликовом»). Не объективный образ страны-государства хотел воссоздать поэт в центральном стихотворении цикла «Родина», а свое личное, сокровенное понимание России. Близкий к элегии жанр стихотворения наполняется по особому пережитым чувством гражданственности.

В «России», казалось бы, предельно простое словоупотребление, а первая строфа ассоциируется с сугубо реалистической живописью: *«Опять, как в годы золотые, Три стертых треплются шлеи, И вязнут спицы росписные В расхлябанные колеи...»*. Само звучание строфы передает затрудненность движения, создавая образ, хотя и зрительный, но не статичный (скорее кинокадр). Совсем не поэтический, а безотрадный факт – «расхлябанные колеи» (извечная российская беда) – в общем контексте, согретом воспоминаниями о детстве и юности, помещен во временной контекст: не только *здесь и сейчас*, но и в *годы золотые*. Тогда и образ бездорожья становится деталью эстетической, рождая чувство прекрасного самим звучанием слов.

Россия у Блока – страна деревенская, да она и сейчас остается такой при всем размахе урбанизации. А главное, остается *память* о ней, как о стране проселочных дорог и деревенских изб, и эта родовая память согревает душу даже сугубо городского человека. Заданное в первой строфе чувство умиротворения уже во второй строфе достигает предельно эмоционального накала. Он – будто взрыв долго сдерживаемого чувства, стон глубокой любви и боли:

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые –
Как слезы первые любви!

Эти строки стали жить даже вне своего первоначального контекста и были для многих поколений теми первыми, сокровенными позывными, что ассоциируются у миллионов россиян с именем Блока. Вот что писал младший современник Блока Константин Паустовский в своей автобиографической повести «Беспокойная юность»:

«Блок был прав, конечно. Особенно в своем сравнении. Потому что нет ничего человечнее слез от любви, нет ничего, чтобы так сильно и сладко разрывало сердце...»

Переплавляя в горниле эстетического свою любовь и грусть, поэт поднимается над темными и тяжелыми впечатлениями. *«Тебя жалеть я не умею и крест свой бережно несу»*. (Очевидно, нельзя жалеть великое, непомерное по сравнению с тобой.) Россия здесь – не пленница, как в некоторых других стихах Блока, она сама вершит свободный выбор:

...Какому хочешь чародею

Отдай разбойную красу!

Пуškai заманит и обманет, –
Не пропадешь, не сгинешь ты,
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты...

Ну что ж? Одной заботой боле –
Одной слезой река шумней...

В этом удивительном параллелизме, казалось бы, поражает несоизмеримость величин («Одной слезой река шумней»), но за этой несоизмеримостью – ощущение величия и грандиозности. Предельно малое воспринимается как часть великого: даже от одной слезы река становится шумней. Несокрушимость, вечность России прочитываются в словах поэта: «*А ты все та же...*». Та же, несмотря на все выпавшие на ее долю испытания, и художественными штрихами этой неизменности стали детали родного пейзажа и народного быта.

...А ты все та же – лес, да поле,
Да плат узорный до бровей...

Это своего рода кульминация лирического сюжета – утверждение незыблемости и мощи России. Обозначенная в первой строфе лирическая мелодия начинает звучать мажорно и жизнеутверждающе. Оптимистична и «развязка»:

И невозможное возможно,
Дорога долгая легка...

Поэт обращается к Родине, как к живому любимому существу, и она предстает в образе красавицы-молодицы: «Плат узорный до бровей» – деталь, перекликающаяся с последующей в заключительной строфе: «*Дорога долгая легка, Когда блеснет в дали дорожной Мгновенный взор из-под платка...*» Как и в приведенном выше поэтическом отождествлении: «*О, Русь моя! Жена моя!*», Блок персонифицирует Родину в символ, сохраняющий, однако, живые женские черты. Поэт отстаивал свою позицию (в ответе Мережковскому): «Чем больше чувствуешь связь с Родиной, тем реальней и охотней представляешь ее себе, как живой организм, мы (писатели – Л.Е.) имеем на это право (...)». Родина – это огромное, родное, дышащее существо, подобное человеку, ее образ раскрывается, как движение лирической темы, как цепь превращений облика лирической героини: мать, сестра, возлюбленная, Родина, «причем эти облики не только сменяются последовательно, но и присутствуют в ней одновременно, мерцая друг сквозь друга, что «трактруется как одна из новаций неклассической поэтики Блока»²⁸⁰.

По сравнению с ранее написанной «Русью», в «России» фольклорные мазки смягчены, они менее экзотичны, чем описание «мутного взора» «стерегущего пленницу» колдуна. От фольклора ведут начало лишь мотив глухой песни ямщика и блоковские эпитеты: краса *разбойная*, тоска *осторожная*,

²⁸⁰ Бройтман С. Веницейские строфы Мандельштама, Блока, Пушкина // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. – Кемерово, 1990. – С. 88–89.

плат *узорный*. В сочетании с сугубо литературными эпитетами и сравнениями – *песни ветровые, мгновенный взор, как слезы первые любви* – они выражают чувство сопричастности поэта-интеллигента народной жизни.

Художественное совершенство этого, ставшего хрестоматийным стихотворения побуждает нас вновь вернуться к вопросу об оптимальном сочетании словесно-изобразительных и словесно-музыкальных средств поэзии Блока. «Если мы скажем, что образ у Блока имеет музыкальное строение, то, пожалуй, выразим этим гармоническую меру присутствия знаковых компонентов в нем. Слово в творчестве Блока, создавая конкретный и живописный по типу образ (например, «смятой розы» или «стертой шлеи»), в дальнейшем отдает его на простор музыкальных по типу ассоциаций, вовлекающих его в смысловые созвучия с самыми «разнообразно-образными» сферами жизни, в результате чего возникает широкая, «гулкая» картина эпохи!»²⁸¹.

Последующие стихи цикла развивают отдельные темы «России» и ее «куликовского» мини-цикла. Так, в стихотворении «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться...» слышна тема татарщины. В «Осеннем дне» – повторяется вызывающий слезы мотив нищих деревень. Развитием темы «годов золотых» стали воспоминания о детстве («Сны»), о первой любви («*Снится – снова я мальчик, и снова любовник...*»). Первоначально в этом цикле было и стихотворение «*О доблестях, о подвигах, о славе...*» – воспоминание о счастливых днях первой любви.

Особое место в цикле «Родина» занимает широко известное стихотворение «На железной дороге». Трагическая судьба женщины едва уловимыми штрихами, но связана с судьбой России. В этом контексте «цветной платок» («плат узорный» в «России») не случаен, как и неожиданное, казалось бы, четверостишие, создающее семантическое поле Родины (контекст образа главной героини):

Вагоны шли привычной линией,
Подрагивали и скрипели;
Молчали желтые и синие;
В зеленых плакали и пели.

Мучавшее Блока противостояние «верхов общества и народной жизни», его тяготение к народной душе стало значимым фоном для трагедии одиночества. Мертвящую тишину желтых и синих оттеняет жизнеутверждающий океан народной жизни – «в зеленых плакали и пели». Этот контраст – знак пути для тех, кто в отличие от погибшей героини еще может выбирать.

Литературным прецедентом завязки сюжета стихотворения стал, по признанию самого Блока, эпизод из романа Л. Толстого «Воскресение» (Катюша Маслова на маленькой станции видит в окне вагона первого класса Нехлюдова). Сближают его и с некрасовской «Тройкой». Стихотворение «На железной дороге», действительно, отличается жизненной конкретностью и психологической достоверностью, начиная с почти протокольной точности

²⁸¹ Эпштейн М.Н. Диалектика знака и образа в поэтических произведениях А. Блока // Семиотика и художественное творчество. – М., 1977. – С. 351.

трагического происшествия: *«Под насыпью во рву некошеном лежит и смотрит, как живая...»*. Однако далее развивается тема железного пути с его таинственным (несмотря на обыденность станционного пейзажа) «шумом и свистом», с его разрывающей сердце дорожной железной тоской. Глубокая философская ассоциация лежит в основе параллелизма *бег времени – движение поезда*. Характерная для поэзии XX в. мифологема вокзала создает второй план блоковского двоемирия. Обновление архетипического образа дороги – теперь железной дороги – вызвал к жизни мифологию ассоциативных смещений, когда уже ставшие обыденными приметы времени обретают смысл новых мифологем, становятся наследниками традиционных культурно-мифологических смыслов (об этом убедительно писали Р. Тименчик, Н. Осипова). Ассоциативное смещение: *железная дорога – тоска железная* несет большую эмоционально-знаковую нагрузку. Строка *«Свистела, сердце разрывая...»* как бы замыкает образный ряд, начинавшийся отдаленным свистом приближающегося поезда и подкрепленный такими прозаизмами, как кусты, платформа, жандарм:

Так мчалась юность бесполезная,
В пустых мечтах изнемогая...
Тоска дорожная, железная
Свистела, сердце разрывая...

Эта и следующая строфа уже не позволяют трактовать стихотворение только в русле реалистической толстовско-некрасовской традиции. В них преобладают типично блоковские субъектно-объектные отношения и блоковский лирический герой с характерными для него мотивами пути, утраты, одиночества.

Открытый финал в описании причин, приведших героиню к трагическому концу – *«Любовью, грязью иль колесами она раздавлена – все больно»*, – раздвигает рамки поэтического повествования, сближает его с лироэпической традицией. Но эпическое начало, говоря словами Б. Кормана, у Блока находится по отношению к лирическому в неравноправном, подчиненном и служебном положении. Читатель «проигрывает» возможные варианты женской судьбы: несчастная любовь, грязь пересудов или бытовая безвыходность положения, просто несчастный случай – и поднимается на высоту общечеловеческого к подлинной трагедии утраты: **все больно**. Как видим, блоковский образ усложняется, наполняется рефлексией XX в.

Железный путь – это и новый штрих в облике России, который будет развит в стихотворении «Новая Америка» (1913). *«Роковая, родная страна»*, стоящая *«под метелицей дикой»*, ее меняющийся лик становятся темой лирического сюжета – *«Непонятная ширь без конца»*, действительно, вдруг сменяется картиной промышленно-производственного возрождения: *«Там чернеют фабричные трубы, там заводские стонут гудки»*:

На пустынном просторе, на диком
Ты все та, что была, и не та,
Новым ты обернулась мне ликом,
И другая волнует мечта...

...То над степью пустой загорелась
Мне Америки новой звезда!

С Родиной связан не только высокий настрой чувств, боль утрат, но и повседневность. Видимо, поэтому в цикл включены такие стихи, как «Грешить бесстыдно, непробудно...» Но то, что, казалось, должно было стать предметом сатирического обличения, завершается опять же признанием: *«Да, и такой, моя России, Ты всех краев дороже мне»*.

Цикл «Родина» подобрал в себя все значимые вехи исторического пути России. Начатый мини-циклом, посвященным Куликовской битве, он завершается стихами о Первой мировой войне («Петроградское небо мутилось дождем» (1914), «Коршун» (1916)). Мотив *закат в крови* вновь зазвучит уже в строках об уходящем на войну эшелоне. Настроение провожавших подано однозначно: *«Нет, нам не было грустно, нам не было жаль, Несмотря на дождливую даль. Это – ясная, твердая, верная сталь, И нужна ли ей наша печаль?»*. Ему контрастна заключительная строфа:

Эта жалость – ее заглушает пожар,
Гром орудий и топот коней.
Грусть – ее застигает отравленный пар
С галицийских кровавых полей...

Но автор «Петроградского неба» еще сдержан в своих чувствах. Иное – в «Коршуне», венчающем цикл, когда автор узнал войну не понаслышке:

...Идут века, шумит война,
Встает мятеж, горят деревни,
А ты все та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней. –
Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить?
(1916)

В критике уже обращалось внимание на то, что этому стихотворению Блок дал специальное название, хотя прибегал к этому очень редко. Название как бы уравнивает образ Матери и Коршуна, что препятствует расхожему представлению о птице-хищнике как антагонисте человека. Возможно, здесь имеет место сложная ассоциация с древнейшими представлениями египтян, которые божество Мут изображали с головой коршуна. Об этом в свое время писал Фрейд, видя в коршуне символ материнства. Похожая трактовка дана и в романе Мережковского о Леонардо да Винчи. Круги коршуна – символ неизменности и повторяемости бытия, что усиливается особенностями синтаксических конструкций: финальные безлично-вопросительные предложения – это и констатация подвластности предопределению судьбы, и протест против нее²⁸².

Цикл, повторяем, заканчивается стихотворением «Коршун», последним по времени написания, но его могло завершить и посвящение З. Гиппиус – «Рожденные в года глухие...» (1914).

²⁸² Обухова Э. Загадка блоковского коршуна: (из цикла «Над строками одного произведения» // Вопросы литературы. – 1989. – № 12. – С. 200–209.

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы – дети страшных лет России –
Забыть не в силах ничего.

Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы –
Кровавый отсвет в лицах есть.

Роковая пустота, сменившая былую восторженность, гул набата, замкнувший уста – все эти сквозные символы цикла воспринимаются как предчувствие Страшного суда, ассоциируясь с библейскими мотивами вводного стихотворения «Ты отошла, и я в пустыне...». Многоаспектность художественной концепции делает «Родину» завершающим циклом всего творчества Блока. Весь комплекс нравственно-эстетических переживаний поэта, воплощенных в «Родине», противостоит «Страшному миру» и обретает статус непреложной ценности бытия, оправдывая данную в параллельном по времени создания цикле «Ямбы» (1907–1914) автохарактеристику:

...Быть может, юноша веселый
В грядущем скажет обо мне.

*Простим угрюмство – разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь – дитя добра и света,
Он весь – свободы торжество!*
(«О, я хочу безумно жить...», 1914)

Пути интерпретации поэтического текста

«Как интерпретировать лирическое стихотворение?» – вопрос весьма важный для изучения лирики Блока. На первый взгляд, любое «филологическое вмешательство» в процесс приобщения к интимно-лирическому строю мыслей и чувств поэта воспринимается как досадная помеха. Не случайно В.Г. Белинский зачастую ограничивался обильным цитированием полных текстов стихотворений Пушкина, Лермонтова, считая не без оснований, что они говорят сами за себя. Кроме того, жизнь слова в стихе настолько многогранна, что открывает перспективу множественности возможных интерпретаций одного и того же стихотворения. Какой из них предпочесть? Очевидно, надо учитывать природу лирического произведения, «исходный материал» (Ю. Левин) его создания – ситуативный, реальный и/или воображаемый. Иногда «пересказ» содержания, хотя и убивающий художественный смысл произведения, все-таки возможен, и к нему прибегает неискушенный в поэтике читатель. Иногда содержания стихотворения нельзя пересказать вовсе, или это выглядит достаточно абсурдным (как, например, при интерпретации стихотворения О. Мандельштама «В игольчатых чумных бокалах...»). Кроме того, здесь всегда проявляются личные склонности интерпретатора или заданность темы.

Интерпретация в самом первоначальном смысле этого слова, принадлежащая не только профессионалу, но и просто читателю, – это интерпретация внетекстовой реальности, давшей основу реальности художественной. Это возможно лишь при исходном ситуативном материале произведения и чаще всего предполагает аспекты социальные, нравственные, порой философские. Перебирая в памяти истолкования смыслов лирических шедевров XX в., нельзя не вспомнить давнюю – 1960 года – интерпретацию блоковского «Черный ворон в сумраке снежном...» (1910):

«Вы читаете широко известное стихотворение Блока, обращенное к женщине, стихотворение о волнующей близости, с первой до последней строки проникнутое атмосферой любовного уединения, нежнейшей отрешенности.

Черный ворон в сумраке снежном,
Черный бархат на смуглых плечах.
Томный голос пением нежным
Мне поет о южных ночах.

Но только ли упоение, только ли страсть выражена в этих строчках? Не сообщает ли вам уже первый образ – черный ворон на снегу – ощущение беспокойства, неустроенности, неблагополучия? Вы читаете дальше, контрасты все нагнетаются, и вот вы уже чувствуете, что выражено тут куда больше, чем сказано, что именно в размышлении о своей судьбе и об этих мгновениях близости проскальзывает нечто не менее важное, значительное, касающееся жизни других людей.

В легком сердце – страсть и беспечность,
Словно с моря мне подан знак.
Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь, летит рысак ...

И сразу раздвигаются границы, меняются масштабы. Внезапно эти мчащиеся по снежной равнине санки с мужчиной и женщиной обретают грозный исторический фон. За ними – страна, погруженная в ночь, за ними – гнетущая тишина безвременья. И теперь все уже воспринимается совсем по-другому. Та же иступленная чувственность, та же лихорадочная смена впечатлений, но в самом переживании вдруг открывается социальная перспектива, хотя оно и не утрачивает своей интимности.

Страшный мир! Он для сердца тесен!
В нем – твоих поцелуев бред,
Темный морок цыганских песен,
Торопливый полет комет!

Не надо знать хронологию творчества Блока, чтобы понять, что стихотворение это написано в годы реакции, после революции 1905 года, ибо оно вобрало в себя настроения тех лет. Тут и горечь несбывшихся надежд и ощущение растратченных сил, тут и стремление забыться от всех невзгод и потребность вырваться на простор, тут и давящая тяжесть

прошлого и жажда, тревожная жажда будущего, нетерпеливое предчувствие грандиозных по размаху событий»²⁸³.

Столь обширная выписка уместна потому, что за почти четыре десятилетия не выцвели строки Бориса Рунина и по-прежнему привлекают своею эмоциональностью. Вот только зря, в духе тех аскетических лет, то ли самым интерпретатором, то ли обязательным цензором, озабоченным лишь раскрытием связей личности с социумом, не принята во внимание третья по счету блоковская строфа. Путь от личного к общему – к осознанию страшного мира – был искусственно спрямлен, убрана кульминация чувства:

Снежный ветер, твое дыхание,
Опьяненные губы мои ...
Валентина, звезда, мечтанье!
Как поют твои соловьи ...

Поистине и февраль кажется маем: «Снежная маска», если вспомнить название одного из предшествующих циклов Блока, оказалась маской весны. Тем сильнее впечатляет антитеза накала чувств и космического холода человеческого бытия. Пророческий «полет комет» зимой 1910 г. еще не достиг апогея знамения. «*Кометы грозной и хвостатой кровавый призрак в вышине*», – скажет Блок позже (она прошла в ночь с 11-го на 12-ое мая, породив эсхатологические мотивы). Пока же соловьи достойно противостоят страшному миру. Еще сильны чары Весны, воспетой совсем недавно: «*Май жестокий с белыми ночами! Вечный стук в ворота: выходи! ... Женщины с безумными очами, С вечно смятой розой на груди!*» (май, 1908). Или: «*Опять Весна мне шепчет: встань... Забудь, забудь о страшном мире*» (февраль, 1909; курсив Блока). Но в поэтических видениях зимы 1910 года страшный мир уже начинает побеждать любовь, превращая высокое чувство («Валентина, звезда, мечтанье!») в «поцелуев бред», в «темный морок» цыганщины. И все это на фоне холодного и безучастного мироздания, громада которого оказывается... тесной для человеческого чувства:

Страшный мир! Он для сердца тесен!

Для Блока в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим, и даже любовная страсть всегда насыщена духом эпохи.

Интерпретация лирического стихотворения на уровне «просто читателя» сопряжена с эмоциональной памятью, окрашивающей «предзнание» интерпретатора в особые тона. Толкуя блоковского «Черного ворона», Б. Рунин, конечно, имел общее представление о судьбе поколения поэта, о «горечи несостоявшихся надежд», о стремлении забыться от всех невзгод. Но это предзнание, встретившись со стихотворением «Черный ворон», обрело форму художественного, то есть эстетически совершенного и именно этим воздействующего на читателя открытия. Эмоциональная память интерпретатора позволила ему присвоить и эмоции поэта, ис-

²⁸³ Рунин Б. Спор необходимо продолжить // Новый мир. – 1960. – № 11. – С. 203.

толковать их как свои собственные, обогащая последние. В процессе такой интерпретации особенно большую роль играют интуиция и импровизация. Независимо от акцентов предложенных выше интерпретаций стихотворения «Черный ворон в сумраке снежном...» (на социальных идеях времени, как у Б. Рунина, или на общечеловеческом чувстве любви), магия слова и магия звука – определяющие факторы такой интерпретации, хотя они (факторы) в ней не раскрываются и даже никак не обозначаются.

Иную, чем Б. Рунин, интерпретацию того же стихотворения («Черный ворон...») предлагает современный исследователь. В стихотворении слегка намечен биографический план: оно входит в небольшой цикл «Три послания», посвященный актрисе В. А. Щеголевой (отсюда и строка «Валентина, звезда, мечтанье!»), но единичный эпизод своей жизни Блок трактует как всеобщее, и *что* есть мир для Блока исследователь постигает через световые и звуковые образы. По контрасту с первым посланием, где преобладают белая ночь, призрак корабля, в прозрачном воздухе, золото восходящего солнца – «Черный ворон...» насыщен красками, перечеркивающими первую цветовую гамму. Ключевое слово *черный*, усиленное повтором, создает особое эмоциональное напряжение. Ведь *черный* не только цвет, но и темнота, мрак:

«Ночь, мрак, тьма – символы смерти, забвения, Страшный мир. Но в этом мраке обязательно есть какой-то свет, огонь: южные ночи (о которых поет томный голос – Л.Е.) – это небо с мириадами звезд, это Млечный путь; это «Валентина, звезда...» и, наконец, кометы. Такое соединение тьмы и света (как символ надежды) в одной плоскости – характерная черта поэтики Блока»²⁸⁴.

Обратим внимание на строки, требующие пауз: «*Снежный ветер, твое // дыханье, Опьяненные губы мои ...Валентина, звезда, // мечтанье!..*». Произвольные пустоты между словами и элементами фразы, как в данном случае, легкая аритмия, пропуски безударных слогов считаются одной из новаций символизма и сообщают стиху неповторимую интонацию.

Литературоведческая интерпретация текста требует опоры на конкретно-исторические факты – пусть только в пределах жизни поэта – или теории. В первом случае предзнание – лишь отправная точка к поиску, отбору, сопоставлению таких фактов, к их проекции на художественный текст. Чаще всего интерпретатор отталкивается от повода создания стихотворения, от биографических сведений, от реальной жизни в данном стихотворении – это биографическая конкретность любовного эпизода и даже популярное в те годы катание на рысаках (эпизод, великолепно обыгранный киноинтерпретацией «Хождения по мукам», где Алексей Алексеевич Бессонов – своеобразный вариант «блоковщины», по крайней мере, в восприятии А. Толстого).

К началу XX в. достоянием так называемой имманентной критики стал «биографизм», выявляющей сокровенное *Я* художника через его «внутреннюю» биографию. (Заметим, что Б. Эйхенбаум подчеркивал, что биографический метод, по сути дела, есть психологический). О чрезвычайной важности биографического ряда для понимания творчества Блока еще в 1921 г.

²⁸⁴ Чернейко Н.Г. Движение мира у Блока // Вестник МГУ. Сер. 9. – 1993. – № 1. – С. 54.

говорили Ю. Тынянов и Б. Эйхенбаум. «Блок – самая большая лирическая тема Блока», – подчеркивал Ю. Тынянов²⁸⁵.

Ю. Айхенвальд подробно прослеживает этапы духовной биографии Блока, который «прошел сквозь строй города, изведal его развращение, отравил себя его моральной ржавчиной и беленой»²⁸⁶. Именно эти этапы жизни контаминированы в гамлетовской теме Блока, нашедшей свое завершение в стихотворении «Я – Гамлет. Холодеет кровь...» в 1914 г. (цикл «Ямбы»), но первый набросок относится к 1909 г.:

Я – Гамлет. Холодеет кровь,
Когда плетет коварство сети,
И в сердце – первая любовь
Жива – к единственной на свете.

Тебя, Офелию мою,
Увел далеко жизни холод,
И гибну, принц, в родном краю,
Клинком отравленным заколот.

Чтобы понять Блока, надо знать культурную генеалогию его персонажей. Лирический герой и героиня в его поэзии обретают облик вечных образов, уподобляясь Гамлету, Офелии, Кармен. Это имело истоки и в особенностях творческой биографии поэта. Прямой последователь биографического метода перенесется на много лет назад, в то шахматовское лето 1898 г., когда юный Блок и Любовь Менделеева участвовали в любительской постановке сцен из Гамлета. Она состоялась 1-го августа в имении Менделеева Боблово в бревенчатом сарае, где была оборудована сцена и помещалось немало зрителей, в том числе окрестных крестьян. Этот эпизод отозвался в творчестве Блока рядом вариаций на темы и мотивы Гамлета. (Тема Гамлета не только варьировалась в поэзии начала века, но и давала основания для философского осмысления лирики). Уже на другой день после спектакля Блоком было написано стихотворение «Я шел во тьме к заботам и веселью...», эпиграфом к которому поставлены слова Лаэрта об Офелии: «*Тоску и грусть, страданья самый ад, Все в красоту она преобразила*», а концовкой стали строки: «*Я шел во тьме, и эхо повторяло: Зачем дитя Офелия моя?*» Как вспоминают современники, исполнение шестнадцатилетней Любой роли Офелии было необыкновенно трогательно, она не знала профессиональных сценических приемов и эффектов и «жила на сцене». «*Мне снилась снова ты в цветах, на шумной сцене...*», – писал влюбленный юноша, и даже картина летнего пейзажа вызывает в его воображении облик Офелии в цветах убора: «*Там, там глубоко под корнями лежат страданья мои, питая вечными слезами. Офелия, цветы твои*». Первое чувство оказалось неизбывным. В 1899 и 1904 годах Блоком были написаны две «Песни Офелии». В стихотворении «Я – Гамлет» он вновь свидетельствует, что «в сердце – первая любовь жива – к единственной на свете». Но это скорее память сердца, а не живое непосредственное чув-

²⁸⁵ Тынянов Ю. Литературный факт. – М., 1993. – С. 224.

²⁸⁶ Айхенвальд Ю. Александр Блок // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. – М., 1994. – С. 471.

ство. Усталость души сквозит в сетовании на «жизни холод», измены, забвение. Финал лирического героя – это финал шекспировского Гамлета. Влекший к себе юного Блока мир театра (он мечтал быть актером и считал счастьем умереть на сцене) остался с ним навсегда, превращая перипетии личной судьбы в пространство сцены, в игру масок.

Заметим, что биографический подход к интерпретации текстов Блока и его современников успешно реализован и в современном зарубежном труде «История русской литературы. XX век. Серебряный век», изданном в Париже и в русском переводе (М., 1987). Авторы – известные слависты из разных стран: В. Страда, Ж. Нива, Ю. Шарер, Ж. Ланн, Ж. Маркада, эмигранты из России – Е. Эткинд, И. Серман. Мемуарные свидетельства, письма, архивные материалы позволили авторам подчеркнуть реальность преломления в лирическом стихотворении биографического факта, нередко с фрейдистским подтекстом, хотя, как справедливо замечено критикой, биографический подход в данном издании иногда превышает свои возможности.

В 1970–1980-е годы в советском литературоведении утвердились структурно-семиотические принципы анализа поэтического текста. Вышедшая массовым тиражом адресованная широким кругам читателей, в том числе учителям-словесникам, книга Юрия Лотмана «Анализ поэтического текста» (М., 1979) оказала большое влияние на выбор пути анализа и интерпретации лирического стихотворения. Следуя этой методологии, рассмотрим внутреннюю организацию текста стихотворения «Я – Гамлет...» отвлекаясь от внетекстовых связей. Богатство отраженных в лирическом сюжете жизненных ситуаций переведено в нем на специфический художественный язык, «на язык системы местоимений естественного языка» (Ю. Лотман). В нем как субъекты действия присутствуют *Я* (Гамлет) и *Ты* (Офелия), образуя два семантических центра. Кроме того, подразумевается тот, кто «*плетет коварства сети*» и уводит Офелию – *Он*. Обычно формула «Я – Ты» переносит сюжет в абстрактно-лирическое пространство, в котором действующие лица – сублимированные фигуры, но уточнение: **Я** – Гамлет, **Ты** – Офелия (а юные Блок и Менделеева даже сфотографировались после спектакля) совмещает лирический мир с бытовым. Тем не менее отношение «Я – Ты» не копирует бытовые отношения, а моделирует их. Можно вслед за Ю. Лотманом сказать, что организующей конструктивной идеей избранного нами текста является характерная для романтической любовной лирики замена реального объекта любви. **Ты** предстает в облике Офелии. Но и субъект переживания заменен Гамлетом, что всецело определяет перипетии лирического сюжета.

Стихотворение состоит из двух строф, из которых вторая разъясняет смысл второй строки – «*Когда плетет коварство сети*». Именно поэтому Офелию «увел далеко жизни холод», а сам принц гибнет, заколотый отравленным клинком – драматическая развязка. Казалось бы, смысл стихотворения предельно ясен: **Я** верен первой любви и поэтому, теряя ее в силу определенных житейских причин, гибнет. Но это лишь первый слой понятийно-логической интерпретации, почерпнутый с поверхности сюжетно-

событийного слоя произведения. Текст монологичен, и монолог передает не только нарастание драматизма ситуации, но и динамику эмоциональной напряженности, переживаемой лирическим героем. Характерная для символистской и неоромантической лирики трактовка темы любви как измены, утраты, трагедии ведет к одиночеству и даже гибели лирического героя.

Семантическое различие между первой и второй строфами требует композиционной связки, общего элемента, придающего лирическому самовыражению целостность законченного художественного высказывания. Таким элементом выступает лексема *холод*: холод в крови («*холодеет кровь, когда плетет коварство сети*») и холод жизни, похитивший любимую. Это своеобразное выражение оппозиции Я/мир, характерное для русской поэзии XX в. Единственное, что примиряет героя с миром («светом») – «Ты, Офелия», но он ее теряет.

Трагизм мироощущения раскрывается благодаря звуковому слою произведения, ибо в «контексте стиха каждый элемент звуковой формы становится окказиональным носителем содержания». Аллитерации образуют определенные связи между важнейшими в семантическом плане словами, рождая синэргетическое поле:

кровь – коварство,
краю – отравленным,
сети – сердце – свете.

Последняя строка отличается повторами фонем «к» и «л»: «*клинком отравленным заколот*». Звуковым лейтмотивом первой строфы является фонема «а» (ведущая в пределах вокализма). Она выступает под ударением, подчеркивая слиянность Я и Гамлета и маркируя собой наиболее важные для понимания основного конфликта слова: Когда *а* плетет коварство сети, жива еще первая любовь. Трагизм обстоятельств («коварства сети»), маркированных звуком *а*, беспощадно втягивает в свою орбиту и «тебя, Офелию мою», и самого принца, что «в родном краю клинком отравленным заколот». Ударное *а* прошивает, как нитью, ряд слов, образуя цепочку понятий, которые выступают в тексте как семантически сближенные. Став функционально самостоятельным элементом гармонической организации стиха, ассонирующий ударный звук *а* вовлекает в звуковые комплексы – (важнейшие из которых, – *вар-*, – *рва-*, – *рав-*, – *кра-*, можно отнести к кинетической инструментровке «рвущихся» отношений) фонемы в безударной позиции (*первая, на, далеко, заколот*) и редуцированные безударные гласные *о* – *халадеет, кагда, каварство, Афелию, маю, холад, радном, атравленным*. Во второй строфе доминирует фонема *у*, как бы соединяя собой причину и следствие: Офелию увел жизни холод, поэтому лирический герой говорит о себе: «И гибну, принц, в родном краю». То, что три фонемы не несут ударения – оно появляется только в четвертой, – передает процесс нарастания событий.

В итоге перед нами звуковая партитура, где другие гласные показаны лишь под ударением:

А – а – ааэ – о / Аа – аааэ / – э – э
– аа – о / – а – и – – аэ – /

Длительное, почти непрерывное **А** позволяет интерпретировать стихотворение Блока как крик души, как рыдание, стон. Это уже не непосредственность реакции на страшный мир, а ощущение «холода жизни», тоскливое, беспросветное отчаяние.

Нельзя не заметить некоторый параллелизм вторых строк в обеих строфах. Определенная смысловая эквивалентность видится в расшифровке во второй строфе того, что в первой названо «коварством»: «...*Плетет коварство сети*» – *Офелию «увел далеко жизни холод»*. Но параллелизм этот неполный: нет ни синтаксического параллелизма, ни анафоры. Различие вторых строк, одна из которых начинается с союзного слова, а вторая с глагола действия, снимает ощущение банальности рифмы «*кровь – любовь*», «*сети – свете*», «*мою – краю*», переключая внимание на заключенную в рифмующихся словах информацию. Это избавляет стихотворение от «гладкости», «романсовости», что на уровне поэтического развития поэзии начала XX в. имеет свои преимущества, вносит в лирическую поэзию нечто новое.

Интерпретацию стихотворения «Я – Гамлет. Холодеет кровь...» обогащают и рассмотрение его в контексте интертекстуальности, учет историко-культурного контекста и роли в нем вечных образов, блоковской гамлетовской темы в целом. Маска Гамлета воплощает состояние души лирического героя, обманутого, глубоко уязвленного, желчного, негодующего. Рожденный для добра, он столкнулся со «страшным миром», «холодом жизни»; готов мстить за личную обиду и в то же время страдает от постоянной рефлексии (вспомним знаменитый гамлетовский вопрос), оттого что мысль не переходит в дело. Всего этого нет в восьмистишии Блока, и в то же время все это присутствует в сознании читателя, ибо ему понятен смысл культурного первообраза.

Заканчивая разговор о лирике Блока, подчеркнем, что «символичность любой части трилогии определяется и дешифруется символической многоплановостью целого» (З. Минц). Это и воссоздание духовной сущности «**Я**», его внутреннего духовного пути, и воплощение объективных внеличных аспектов (космический всеобщий путь мира или история человечества, путь отдельной нации).

«Соловьиный сад»

1914–1915 (до середины октября) годы в жизни Блока прошли под знаком работы над поэмой «Соловьиный сад». Она могла поразить современников абсолютной удаленностью от злобы дня, тогда как повсюду бушевал пожар Первой мировой войны. В то же время в условно-аллегорической форме произведения выражено кредо поэта, как известно, злобы дня не чуждавшегося. Еще в 1911 г. в письме А. Белому Блок говорит, что пришел к мысли о «рождении человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру». Как уже говорилось выше, поэта издавна влек к себе таинственный для него рабочий класс. Теперь же, судя по записи 1912 г., можно только

преклоняться перед его чуткостью к изменениям в политическом климате страны. Прежнее, несколько отстраненное чувство сопричастности «новому миру» вылилось в потребность «пожатия широкой и грубой руки», а слово «товарищ» для Блока – «самое человеческое имя сейчас».

«Хижина на берегу моря», тяжелые строительные работы, участь погонщика, замордованного тяжелой поклажей осла в завязке поэмы выступают символом реальной трудовой жизни, которой противостоит сказка увитого розами соловьиного сада, сказка, сулящая любовь (она отчасти биографична: Блок подарил издание поэмы Л. А. Дельмас с надписью: «Той, что поет в Соловьином саду»).

...И томление все безысходней,
И идут за часами часы,
И колючие розы сегодня
Опустились под тягой росы.

Наказанье ли ждет, иль награда,
Если я уклонюсь от пути?
Как бы в дверь соловьиного сада
Постучаться, и можно ль войти?

А уж прошлое кажется странным,
И руке не вернуться к труду:
Сердце знает, что гостем желанным
Буду я в соловьином саду...

...Не стучал я – сама отворила
Неприступные двери она.

Ограда Соловьиного сада – это грань между двумя мирами в структуре поэмы, и, как замечено в критике, этим подчеркивается локальность заповедного пространства в сравнении с окружающей его выжженной, пустынной землей. Это двоемирие в поэме не преодолевается. Лирический герой безраздельно отдается своему чувству: *«Сладкой песнью меня оглушили, Взяли душу мою соловьи»*. В ней (душе) воцарился мир грез и счастливой любви, а в прекрасный сад *«не доносятся жизни проклятья»*. Однако видение большой дороги, усталой поступи осла, ставшего ему товарищем на каменистом пути жизни, мучают лирического героя:

Пусть укрыла от дольного горя
Утонувшая в розах стена, –
Заглушить рокотание моря
Соловьиная песнь не вольна!

Аллегория достаточно прозрачна. Как писал в 1960 г. известный исследователь Блока В. Орлов, открывая вступительной статьей восьмитомное собрание сочинений поэта, поэма – громкий гимн во имя активной, действенной, творческой жизни и разоблачение красивой, упоительной, но призрачной и бесплодной мечты, уводящей человека от суровой действительности. И этот вывод не устарел. Человеческая воля и долг у Блока противопоставлены убаюкивающей и расслабляющей душу человека эгоистической

страсти, соблазнам и очарованиям сладких песен, которые, однако, не могут заглушить голоса живой жизни. Герой поэмы, ушедший от трудной и горькой жизни в волшебный соловьиный сад, забывший о каменистом пути труда и борьбы, наказан... памятью: «Отдаленного шума прилива уже не может не слышать душа». И герой преодолевает себя, он уходит навстречу зову жизни, но поздно! Финал неожидан. В нем звучат мотивы возмездия: дом героя исчез, тяжкий лом затаянут мокрым песком, а место уже занято другим:

А с тропинки, протоптанной мною,
Там, где хижина прежде была,
Стал спускаться рабочий с киркою,
Погоня чужого осла.

Смысл этой романтической притчи раскрывается предельно ясно. Сам Блок вскоре (3 июня 1916 г.) записал: «Поэма означает переход от личного к общему. Вот главная ее мысль».

Как справедливо заметил А. Микешин, Блок новаторски переосмысливает традиционно-романтическое двоемирие, при котором герой уходит от грубой реальной жизни в мир идеала. В поэме Блока – наоборот. Чертами идеальными наделена сама жизнь, исполненная бесконечного и однообразного труда. Не случайно именно в этот период стало проявляться скептическое отношение Блока к поэзии модернизма (в черновиках поэмы была даже попытка эпического решения темы, от которых автор потом отказался).

В современном блоковедении предприняты попытки рассмотреть «Соловьиный сад» в свете мифопоэтики, так как в основе этого произведения лежит восходящий к мифу «бродячий» сюжет, составляющими которого являются вечные мотивы и символы. О библейских легендах, об Эдеме писали А. Горелов, А. Минакова, подчеркнувшая, что здесь мифологема рая скорее мусульманского, чем христианского. И. Приходько приводит развернутые параллели к стихотворению из аллегорического «Романа о розе» (XIII в.), сохранившегося в библиотеке Блока с его пометками, рассматривает отдельные, популярные в лирике начала века, мифологемы сада, розы – символика дара богов, божественной тайны. Но роза – и символ молчания, соединивший в себе грусть, страдания и радость; мифологема моря («рокотание моря») выступает как символ океана жизни. Весьма примечательна и мифологема осла – жертвенного животного, отождествляемого порой с самим божеством. Эти мифологемы становятся на уровне поэтического подсознания призмой, через которую Блок постигает современную ему действительность: «Из этого далеко не полного перечня мифологических и литературных версий рассматриваемого сюжета видно, что абсолютное большинство из них, составляя общекультурный фонд, входили в поэтическую память Блока и способствовали образному оформлению его собственной поэтической мысли»²⁸⁷.

«Соловьиный сад» органично вписан и в контекст собственного блоковского творчества, для которого характерна символизация частного собы-

²⁸⁷ Приходько И.С. Мифопоэтика А. Блока: историко-культурный и мифологический комментарий к драме и поэмам. – Владимир, 1994. – С. 84.

тия. Мифологемы розы поэтически разработаны также в драме «Роза и крест» (1913)²⁸⁸, в цикле «Кармен», где роза – символ любовного плена: «*Розы – страшен мне цвет этих роз...*» (Надо заметить, что первоначальный замысел «Соловьиного сада» совпал с первой встречей Блока с Л. Дельмас). Идея ухода раскрывается в драме «Песня Судьбы» (1908), где Герман, сгорающий в огне метельной страсти к Фаине, уже не может вернуться в дом, к своей обыденной и счастливой жизни с матерью и Еленой. И поскольку творчество Блока автобиографично, закономерен вывод Приходько: «...Поэма «Соловьиный сад», ее общий замысел как бы предваряет события из жизни поэта – и подводит им итог, отражает жизнь и становится фактором, влияющим на жизнь»²⁸⁹.

Заканчивая разговор о различных жанрах в творчестве Блока дооктябрьского периода, заметим, что мы не коснулись его драматургии и отсылаем читателя к соответствующим книгам и статьям²⁹⁰.

Поэма «Двенадцать». Открытость финала

Остро и эмоционально пережив Октябрь 1917 г., Блок со всей страстностью своей натуры откликнулся на исторический сдвиг в истории его страны. В короткий срок с 8-го по 28-е января 1918 г. он написал «Двенадцать», затем «Скифы» (датированы 30 января), статью «Интеллигенция и революция». Блок воспел народную стихию, в которой поэт видел, говоря словами В. Жирмунского, безмерность порывов русской души, забвение всякой меры во всем, максимализм жажды свободы и самоутверждения.

Вряд ли в истории русской литературы найдется другое произведение, чем «Двенадцать», о котором столько спорили и интерпретировали его столь различно, особенно финал, не говоря уже о довольно многочисленных монографиях, авторы которых придерживались далеко не единодушных взглядов, можно найти сотни статей, высказываний и заметок. Поэма об идущем по ночным, завьюженным улицам Петрограда красногвардейском патруле удивляла и сторонников, и противников революции. Вчерашние единомышленники ополчились на поэта, но и большевики недоумевали и с большим трудом зачисляли Блока в стан друзей революции. Как заметил Маяковский, «одни прочли в этой поэме сатиру на революцию, другие славу ей»²⁹¹. Накал дискуссий не ослабевает и сейчас. Об этом свидетельствует и публикация на страницах журнала «Знамя»: «Финал «Двенадцати» из 2000 года». Амплитуда толкования финала в ней достаточно велика – от утверждения Блоком святости революции (трактовка официального советского литературоведения) до

²⁸⁸ Мурьянов М. Символика розы в поэзии Блока // Вопросы литературы. – 1999. – № 6.

²⁸⁹ Приходько И. Ук. соч. – С. 94.

²⁹⁰ См.: Родина Т. А. Блок и русский театр начала XX века. – М., 1972; Федоров А.В. Ал. Блок – драматург. – Л., 1980; Борисова Л.М. «Отвлеченное лицо» в драме А. Блока «Роза и крест» // Филологические науки. – 1998. – №5; Борисова Л.М. Жизнетворческая идея в «лирических драмах» Блока // Филологические науки. – 1997. – №1; Неволина О.Ю. Истоки лирической драмы А.А. Блока («Незнакомка» А.А. Блока и «Снегурочка» А.Н. Островского). – Вологда, 1990; Заровная В.П. Жанр драмы в истолковании Блока // Художественный мир А. Блока. – М., 1982.

²⁹¹ Маяковский В. Умер Александр Блок // Маяковский. Полное собр. соч. Т.12. – М., 1959. – С. 22.

предположения, что под идущим впереди Христом надо понимать... Антихриста. Между этими крайними позициями находим и обвинения в адрес Блока в том, что он продался большевикам (еще З. Гиппиус призвала всех не подавать ему руки), и объяснение факта создания поэмы неким наваждением, как у М. Цветаевой: «Двенадцать» Блока возникли под чарой. Демон данного часа Революции (он же блоковская «музыка Революции») вселился в Блока и заставил его»²⁹². Наконец, появляется и продиктованная желанием «обелить» автора новая, а на деле лжесовременная трактовка «красного» произведения: красногвардейцы превращаются в гонителей Христа, преследуют его, то есть автор поэмы предстает антисоветски настроенным писателем. При этом спорящие нередко ссылаются на самого Блока, эмоционально переживавшего противоречивые и яростные нападки на его детище. При всем том, что в мировой культуре существует богатая литературная и философско-религиозная традиция истолкования мифопоэтического образа такого масштаба, как Иисус Христос, в блоковедении не раз подчеркивалось, что историко-литературный комментарий при таком поистине необозримом количестве литературы, известной поэту, вообще невозможен и следует опираться только на текст самой поэмы и на общий контекст поэзии Блока.

Обратимся и мы к блоковским суждениям, помня, однако, что автоинтерпретация может не совпадать с интерпретацией художественной. В записной книжке от 18 февраля 1918 г. и в почти одновременной дневниковой записи появляется: «Что Христос идет перед ними – несомненно. Дело не в том, «достойны ли они Его», а страшно то, что опять Он с ними, и другого пока нет, а надо Другого – ?» (обратим внимание на знак вопроса, выражающий смятение поэта). «Страшная мысль этих дней: не в том, что красногвардейцы «не достойны» Иисуса, который идет с ними сейчас; а в том, что Он идет с ними, а надо, чтобы шел Другой». Однако эти часто цитируемые слова о «Другом» буквально к поэме отнести нельзя. *Другой* вместо Христа – это было бы уже новое произведение, отражающее последующий этап в понимании Блоком революции. И дело здесь не в личных тяготах, которые испытал поэт, вплоть до голода и тюрьмы (он на короткое время был задержан в феврале 1919 г. по обвинению в связях с левыми эсерами), не в жестоко-трагических революционных буднях, а в общих тяжелых впечатлениях, фиксируемых им в дневниках: «Жизнь становится чудовищной, уродливой, бессмысленной, грабят везде» (запись от 20 декабря 1918 г.).

Угасала надежда Блока на то, что «буйство Стеньки и Емельки» можно превратить в волевою музыкальную волну. И 10 марта он запишет: «Тусклые глаза большевиков – потом ясно – глаза убийц». А за месяц до этого: «Следующий сборник стихов, если будет, «Черный день». Но дело, повторяем, не в частных, с точки зрения глобальных процессов, фактах русской истории. Блок, разочарованный Февральской революцией («Все разлагается»), в первые послеоктябрьские месяцы эмоционально пережил необыкновенный

²⁹² Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. – М., 1994. – С. 355.

подъем духа от услышанного им гула крушения старого мира. Эсхатологические предчувствия у него всегда были весьма сильны. («Весь день – «Двенадцать». (...) Внутри дрожит», – запись 8 января 1918 г. – поры работы «над поэмой гула».) И вот он начинает осознавать, что ничего принципиально нового революция с собой не принесет: «Другого пока нет, а надо Другого». «...Надо, чтобы шел Другой». Эта мучительная рефлексия вовсе не отрицает того, что Христос идет впереди красногвардейцев, а означает лишь то, что Блок вновь почувствовал: «*И повторится все, как встарь*», увидел правоту своих давних стихов «*Все будет так, исхода нет*». Если в канун «Двенадцати» (5 января 1918 г.) он проклинал «проклятую историческую инерцию», надеялся, что порочный круг «*Было, было*», наконец, разорвут большевики, то теперь речь идет о близости социалистических идей народным утопиям и предчувствии ужасного, которым обернется революция. Об этом свидетельствует запись в дневнике в марте 1918 г.:

«Христос с красногвардейцами»: Едва ли можно оспорить эту истину, простую для читавших Евангелие и думавших о нем. (...) «Красная гвардия – «вода» на мельницу христианской церкви. (...) В этом ужас (если бы это поняли)».

Современный читатель должен понимать эти слова не как некий антихристианский выпад: Блок лишь констатирует отсутствие реально прогнозируемого выхода из кризиса российской истории. Даже полагая, что Октябрь разрешил определенные проблемы, «разрубил узлы», Блок в письме к З. Гиппиус от 31 мая 1918 г. признал: «Это не значит, что жизнь не напутает сейчас же новых узлов; она их уже напутывает; только это будут уже не те узлы, а другие». Блок очень быстро осознал всю пагубность *только* разрушения: «Разрушая, мы все те же еще рабы (запись 30 декабря 1918 г.). Но это, повторяем, другой сюжет, о необходимости которого Блок задумался уже через месяц после создания «Двенадцати», хотя и не смог реализовать его как художник.

Но поэма «Двенадцать» осталась как художественная веха в истории отечественной литературы. Сам Блок с чтением поэмы не выступал, но считал превосходным чтение Любови Дмитриевны, которая, по свидетельству современников, «читала «Двенадцать» отчаянно, с какой-то погибельной удалей, словно она причастна к страстям и безумиям». В ней (когда она выступала с чтением этих стихов) «было что-то от Катьки – и это привлекало Александра Александровича» (из письма К. Чуковского Д. Максиму). Пережив тяжелое разочарование в революции, Блок никогда не отрекался от нее. Это засвидетельствовано в его так называемой «Записке о «Двенадцати» от 1 апреля 1920 г.: «Хотя и не мог бы написать того, что писал тогда, не отрекаюсь ни в чем от писаний того года. (...) В январе 1918 я последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914 (даты создания любовных циклов, посвященных Волоховой и Дельмас – Л.Е.). От того я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно было писано в согласии со стихией» (это высказывание еще раз подтверждает нераздельность интимных и гражданских чувств поэта).

Октябрь был для Блока революцией народной, не сводимой только к интересам большевиков, и в статье «Интеллигенция и революция» он писал: «Когда *такие* замыслы, искони таящиеся в человеческой душе, в душе народной, разрывают сковывающие их путы ... – это называется революцией. Меньшее, более умеренное, более низменное – называется мятежом, бунтом, переворотом, но *это* называется *революцией*». Понятие *стихия* для Блока было наполнено не столько социальным, сколько духовным и эстетическим идеалом, способным питать культуру.

То, что поэма «Двенадцать» проникнута мятежным духом революции, мы, утратив ее иллюзии, не отрицаем и сейчас. Поэтому есть резон в современной интерпретации поэмы, особенно ее финала, не отказываться и от наработок литературоведения советского периода. Тогда число «двенадцать» ассоциировалось с двенадцатью апостолами Христа. Символика числа 12, как и кратных с ним, многозначна и уходит в глубь тысячелетий (12 верховных богов в Греции; 12 сыновей Иакова по Библии; двенадцатикратные числа в Апокалипсисе; обозначение времени, когда подчеркивался сакральный смысл его рубежа (конец суток, года), торжества ночной силы и оборотничества, воплощение злой силы (12 голов у Змея-Горыныча), 12 разбойников у Некрасова и в пометах самого Блока) и победы над ней (двенадцать подвигов Геракла). Самое интересное, если верить мемуарным свидетельствам, то 12 – это и реальная численность красногвардейского патруля в революционном Петрограде. Очевидно, последнее обстоятельство в сознании поэта оказалось вовлеченным в мифологический контекст, определило композицию поэмы, состоящей из 12 главок с общим кратным числом строк – 336, в шестой главе добавлена «пустая» строка²⁹³. Подчеркивалось, что ритм лироэпического повествования обретал в конце величавость и торжественность. Для сторонников такой точки зрения строка «*Вот идут державным шагом*» символизировала преобразование человека в огне революции и Гражданской войны. Отсюда постоянная антитеза как средство романтической поэтики: не только *черный вечер, белый снег* (время действия поэмы) или бело-красный колорит в изображении Христа (белый венчик из роз и кровавый флаг революции в руке), но и герои, которым «*на спину надо б бубновый туз*» (знак *каторжника*). Пролитие человеческую кровь (Петруха убивает Катьку), они, после покаяния убийцы, как будто получают отпущение грехов²⁹⁴, а поэма обретает, повторяем, торжественный ритм:

... Революционный держите шаг! (...)

Вперед, вперед, вперед рабочий народ!

Если учесть еще и лейтмотив ветра («*Ветер, ветер! На ногах не стоит человек. Ветер, ветер На всем Божьем свете!*»), прочно укоренившийся в произведениях революционной поры (вспомним, например, «Ветер» Б. Лаврентьева), то вывод тех, кто видел в образе Христа блоковское восприятие ре-

²⁹³ Глинин Г. Автор и герой в лироэпической поэзии Александра Блока. АДД. – Волгоград, 2000. – С. 332–333.

²⁹⁴ Символику прощения двенадцати красногвардейцев и всего зла, с их шествием связанного, видят в этом образе и сейчас: Колобаева Л. Русский символизм. – М. 2000. – С. 194.

волюции, утверждение ее святости, кажется вполне логичным, оно подтверждалось и прямыми высказываниями А. Блока. Конечно, его корбило прямое отождествление поэта с его героями (вспоминают, что при виде выставленных на Невском плакатах типа: «*Мы на горе всем буржуям Мировой пожар раздуем*» (А. Блок), поэт пытался заметить, что так все-таки говорит не он, а красногвардейцы). Но ведь звучал и страстный блоковский призыв: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием слушайте музыку революции!» в написанной почти одновременно с поэмой статье «Интеллигенция и революция». Блок принадлежал к той части русской интеллигенции, которая остро, эмоционально переживала чувство своей вины перед народом, ждала справедливого возмездия и именно поэтому с покаянием принимала революцию как революцию народную.

Опыт интерпретации и комментирования поэмы справедливо считают блоковский очерк «Катилина. Страница из истории мировой революции» (1919). Очерк позволил осмыслить русскую революцию в контексте мировой истории. Вольно трактуя дошедшие до нашего времени исторические свидетельства, Блок рисует Катилину и его сторонников, готовых поджечь Рим в двенадцати местах, как римских большевиков. Поэт как бы подчеркивает преемственность революционных деяний, не требующих высокой нравственности, сеющих смерть и разрушение. Душевный строй революционера Блок определяет словами: *безумец, маниак, одержимый*. Отмечают и еще одно концептуальное сходство двух произведений: появление Христа вскоре (60 лет в рамках всемирной истории срок небольшой) после восстания Катилины, что неоднократно подчеркивается автором. «Появление Христа впереди красногвардейцев неизбежно, как неизбежно оно было после смерти Катилины».²⁹⁵

Однако, вращаясь в кругу столь привычных для нас вопросов об отношении Блока к революции, надо учесть то обстоятельство, что поэма – не образная иллюстрация к общественной позиции поэта (таких стихов у других поэтов в те годы было предостаточно), а художественное открытие. Разделим пафос Н. Богомолова, считающего блоковскую поэму не богословским трактатом и не политической прокламацией и подчеркивающего, что «художественное сознание глубже и серьезнее взглядов Блока-человека»²⁹⁶. Блок – поэт, а не строго логически мыслящий публицист, не философ, рационалистически взвешивающий все «за» и «против», и не политик. Блок сам это подчеркивал в упомянутой выше «Записке о «Двенадцати»: «Те, кто видит 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». Но Блок и не изолировал искусство от политики. Весьма примечательно последующее его пояснение:

«Было бы неправдой... отрицать всякое отношение «Двенадцати» к политике. Правда заключается в том, что поэма написана в ту исключительную и всегда короткую

²⁹⁵ Глинин Г. Автор и герой в лироэпической поэзии Александра Блока. АДД. – Волгоград, 2000. – С. 36.

²⁹⁶ Знамя. – 2000. – № 11. – С. 196.

пору, когда проносящийся революционный циклон производит бурю во всех морях (...) Моря природы, жизни и искусства разбушевались. Брызги встали радугой над нами. Я смотрел на радугу, когда писал «Двенадцать», оттого и в поэме осталась капля политики.

Посмотрим, что сделает с этим время. Может быть, всякая политика так грязна, что одна капля ее замутит и разложит все остальное: может быть, она не убьет смысл поэмы, может быть, наконец, – кто знает? – *она окажется бродилом, благодаря которому «Двенадцать» прочтут когда-нибудь в не наши времена*» (курсив мой – Л.Е.).

В этих словах дано глубокое объяснение творческого процесса Блока-художника; он воспринимает острые проблемы современности через призму поэтического их восприятия и в особом экзальтированном состоянии. Выше мы уже приводили свидетельства, в каком экстазе писалась поэма, в «Записке...» это было подчеркнуто еще раз: «...Во время и после окончания «Двенадцати» я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг – шум слитый (вероятно, шум от крушения старого мира)». По свидетельству современников, он признавался, что образ Христа – это видение. «...Так мне привиделось. Я разъяснить не умею. Вижу так», – говорил Блок недоумевающим слушателям поэмы. Аналогично и его суждение в письме к иллюстратору поэмы «Двенадцать» Ю. Анненкову, который изобразил Христа под бьющимся на ветру, во тьме красным флагом: «и так и не так». Поэту чудился «кто-то огромный», как-то относящийся к флагу: «Не держит, не несет, а как – не умею сказать». В письме С. Алянскому Блок говорил о «силуэте чего-то идущего или плывущего в воздухе». С. Аверинцев, приведя эти слова, справедливо писал: «Я думаю, что выразившееся в этом ответе авторское недоумение хотя бы отчасти выгодно отличает поэму Блока от однозначной идеологической позиции, артикулированной в ту же пору Андреем Белым, Ивановым-Разумником и т.п.».

Поднявший вопрос о пределах интерпретации поэмы Блока, С. Аверинцев предостерегает и тех, кто сегодня склонен увидеть в блоковском Христе Антихриста, от зачисления в пророки и поборники Антихриста самого поэта: «Приспешники Антихриста не задают нам вопросов, хотя бы самых тяжелых, самых смутных, а занимаются совсем иным делом: внушениями, не оставляющими места ни для каких вопросов». По поводу же того, «Что значит для Блока образ Христа?», исследователь подчеркнул: «Перед нами вопрос, на который Блок не ответил. Читатель может, если захочет, попробовать дать свой ответ. Амплитуда возможных ответов довольно широка»²⁹⁷. Такую же точку зрения высказал и Н. Богомоллов:

«Думаю, что большего мы сказать о Христе в поэме не можем, не впадая в гипотезы, порожаемые нашим собственным, а не блоковским, сознанием. Неясная тень, идущая перед двенадцатью вооруженными людьми, воплощается в Его фигуру прежде всего потому, что осеняет всю христианскую эру, которой, возможно, приходит конец. (...) Обойтись без него невозможно»²⁹⁸.

Богомоллов полагает бесполезным вопрос, благословляет или проклинает Христос все происходящее в поэме, так как смыслы символического об-

²⁹⁷ Знамя. – 2000. – №11. – С. 190–191.

²⁹⁸ Там же. – С. 196.

раза принципиально неисчерпаемы, и приведение их к какому-либо одному знаменателю исказит логику поэтического мышления Блока. А. Лавров, участвуя в той же дискуссии, подчеркнул, что попытки дать однозначно рациональное толкование финала поэмы «заведомо обречены на неудачу». Однако, признавая множественность интерпретаций одного и того же произведения, литературовед должен помнить о ее пределах, очерченных позицией автора-творца. Нельзя согласиться с Н. Богомоловым, когда он после только что приведенного нами тезиса и наряду с верным подчеркиванием множественности истолкований («выбрать только одно из них невозможно») далее пишет: «Для него (Блока) существенны именно все без исключения значения, которые приходят и потенциально могут прийти в голову читателя». Вряд ли это могло быть приемлемым для Блока, который остро реагировал на все отклики на поэму, и, конечно же, неприемлемо для литературоведческой интерпретации. Пределы ее амплитуды ограничены выраженной в тексте авторской позицией, учетом автоинтерпретации произведения в других источниках (ее можно только принимать к сведению, тем более что не все писатели столь искренни в своих суждениях, как Блок). Всецело автоинтерпретации доверять нельзя, тем более что она всегда уже глубокого смысла художественного образа.

Не выдерживает критики бытующее в наши дни предположение, что красногвардейцы преследуют Христа, «собственно охотятся на него». Такой взгляд идет от поэта М. Волошина, который, как художник, подчеркивал амбивалентный характер русской истории: «В комиссарах дурь самодержавия, взрывы революции в царях». (В данном случае оно опровергается и блоковской автоинтерпретацией на страницах дневника: Христос с красногвардейцами). Не соответствуют авторской интерпретации и современные трактовки Христа как Антихриста (А. Якобсон, А. Лавров, С. Слободнюк и др.). Она восходит к концепции Д. Мережковского, который в картине мироздания подчеркивал существование двух миров – мир Христа и мир Антихриста. В целом для поэзии Серебряного века такая амбивалентность образа действительно характерна, что подтверждается, например, стихами И. Северянина: «Грядет Антихрист? Не Христос ли? Иль оба вместе? Раньше кто? Сначала тьма; не свет ли после?». Но художественный строй поэмы «Двенадцать» не позволяет предположить возможность такой амбивалентности, а если говорить о мефистофельском начале, то оно просматривается в образе замыкающего шествие красногвардейцев пса, а также в мотиве бесовства (Д. Магомедова), воспринятом из русской фольклорной традиции. Литературоведы сходятся в признании многозначности потенциальных смыслов поэмы и венчающего ее образа Христа, что предоставляет широкие возможности для спектра читательских интерпретаций, но до известного предела. Конечно, «просто читатель» волен приписать художественному образу свое, даже искаженное, понимание, но он заслуживает только сожаления, ему не дано обогатить свой духовный мир. Для Блока – поэта, остро переживающего несовершенство и глобальные катаклизмы земного существования, – немыслимо кощунство в

духе Маяковского: «Я думал, ты всеильный божище, а ты – недоучка, крохотный божик». Для поэта важны человеческая природа Христа и божественное начало в человеке; они порой как бы меняются местами. «Невоскресшим Христом» называл он себя в стихотворении «Ты отошла, и я в пустыне» (1907), а позже развил мысль о распятии лирического героя:

Я закачаюсь на кресте (...)

И вижу: по реке широкой
Ко мне плывет в челне Христос.

В глазах – такие же надежды,
И то же рубище на нем.
И жалко смотрит из одежды
Ладонь, пробитая гвоздем.

Христос! Родной простор печален!
Изнемогаю на кресте!
И челн твой будет ли причален
К моей распятой высоте?

(«Когда в листве сырой и ржавой...»)

Несмотря на несколько вольную художественную интерпретацию канонического образа, в стихотворении нет кощунства. В глазах современников Блок представал трагической фигурой, принявшей на себя тяжкий грех и боль миллионов: «Я вижу, что Блок распинает себя на кресте революции, и могу взирать на это только с ужасом благоговения», – говорил Б. Эйхенбаум. Человеческая боль Христа – боль самого поэта, не отделяющего своего страдания от мук богочеловека. Она осеняет и образ Того, Кто уходит с восставшим народом во вьюжную петроградскую ночь 1918 г. Такая трактовка **не противоречит** авторской позиции ни в самой поэме, ни в творчестве Блока в целом.

Только отказавшись от мысли о четкой морально-оценочной функции образа Христа («за» он или «против») по отношению к стихии революции, можно понять полифонизм поэмы, где, сливаясь в единое художественное целое, звучат «голоса» – слагаемые великой мистерии. «Здесь нет ни суда над героями, ни тем более приговора им. Полифония голосов, разрываемых снежной метелью, не может быть сведена к одному-единственному знаменателю, – справедливо считает Н. Богомолов. – Блок именно и рассчитывает на эффект независимости реплик от своего собственного сознания, делает многообразные голоса основой художественного мира поэмы. Голос же собственный он бережет, разрешая ему прозвучать прежде всего в двух смысловых рядах: с одной стороны, это описание вьюжной снежной ночи, ветра, пурги, а с другой – ... финальные строки»²⁹⁹. Христос с красногвардейцами – это то, что **видит сам** автор лироэпической поэмы, не погружаясь, повторяем, в особую рефлексию. Для Блока Христос – не всевершитель судеб человека и мира. Он обладает лишь тайной всезнания и силой соболезнования. Историю

²⁹⁹ Там же. – С. 196–197.

же человечество творит само: оно тоже взрывающаяся революциями **стихия**, перед которой так преклонялся Блок. Гибель гуманистической культуры личности перед «восстанием масс» (как позже писал Ортега-и-Гассет) – задушевная мысль Блока, испытывающего влечение к гибельному (в письме к А. Белому он писал: «Люблю гибель, любил ее искони и остался при этой любви»).

Идеологическое неприятие поэмы, воспринятой как служение большевизму, повлекло за собой несправедливо негативные оценки ее художественной стороны. Как о чем-то совершенно лубочном, неумелом, сверх всякой меры вульгарном отзывался о народном многоголосии в поэме И. Бунин. На деле, в полифонизме поэмы – ее достоинство. Ритм поэмы вбирает в себя разговорный свободный стих, фольклорный ритм плясовой частушки, интонацию мещанского романса, революционные лозунги и песни. По мнению Ю. Лотмана, Блок отразил время святок, и перед читателем проходит парад праздничной народной театральности с шутками, прибаутками, зазываниями; слышен отзвук интермедий музыкально-драматического характера, сплетаются мистерия и балаган, элементы райка, вертепа, что обусловило органическое сочетание сакрального и кощунственного, мистики символизма с реальностью массового искусства. Подобно вертепу, в композиции поэмы просматриваются этажи – «нижний» и «верхний», с действующим Христом. Кроме того, опять же по наблюдениям Ю. Лотмана, сюжетное построение (смена картин) и структура характеров в треугольнике Ванька – Катька – Петруха обнаруживают непосредственное воздействие поэтики немого кино того времени³⁰⁰.

«Скифы». Изображение инонационального мира

Выше, во вводной главе, уже говорилось, что проблема «Восток–Запад» для русской литературы была ключевой, соотносилась и с судьбой России, и с темой революции. Отдал дань этой теме и Александр Блок, в том числе в одном из последних программных своих стихотворений «Скифы» (1918), которое воспринимается в контексте блоковского революционного триптиха: поэма «Двенадцать», стихотворение «Скифы», статья «Интеллигенция и революция». «Скифская» тема в тот период была чрезвычайно популярна. Берущая основу в идеалистических панмонголистских теориях В. Соловьева, «азиатская концепция русской революции составила идейную платформу левоэсеровской группы «Скифы», возглавляемой Р. Ивановым-Разумником. К этой группе тяготели многие поэты, в том числе и Блок. Характерно, что к подобным образам российского скифства прибегали и французские сюрреалисты, мечтавшие низвергнуть буржуазный миропорядок и возродить великое царство стихийной жизни: «Мы чтим Азию как страну, до сих пор еще живущую именно этими правильными источниками жизненной энергии и не отравленную европейским разумом... Приходите же вы, москви-

³⁰⁰ Лотман Ю. М. Поэты и поэзия. – СПб., 1996. – С. 664–669.

чи, ведите за собой бесчисленные отряды азиатов, растопчите европейскую афтер-культуру»².

Блока «скифская» тема волновала по-своему – и соловьевской идеей панмонголизма (поэт взял эпиграфом слегка измененные³ строки Владимира Соловьева: «Панмонголизм! Хоть имя дико, Но мне ласкает слух оно»), и ореолом идущей из древности романтики. Им остро осознавалось азиатское начало России, что дало необычно яркие поэтические краски политической проблеме: революционной России был нужен мир. Под «Скифами» стоит дата – 30 января (Брестский мир был заключен как раз 27 января 1918 г.):

Мильоны – вас. Нас – тьмы, и тьмы, и тьмы.

Попробуйте, сразитесь с нами!

Да, скифы – мы! Да, азиаты – мы,

С раскосыми и жадными очами! (...)

Придите к нам! От ужасов войны

Придите в мирные объятия!

Пока не поздно – старый меч в ножны,

Товарищи! Мы станем – братья!

Но, как уже отмечалось в критике, произведение Блока было не только откликом на злобу дня, но и глубоким историко-философским размышлением о судьбе страны, о взаимоотношениях Запада и Востока. Сложность отношений между Европой и Россией (а это, по словам Бердяева, – основная тема русского сознания) Блок подчеркивает поэтическим парафразом из пушкинского письма к Чаадаеву (октябрь, 1836 г.), где говорилось о предназначении России, чьи необъятные пространства поглотили монгольское нашествие, и христианская цивилизация (в Европе) была спасена: «...Мы, как послушные холопы, Держали щит меж двух враждебных рас Монголов и Европы». Это стоило России замедленного исторического развития: «Для вас – века, для нас – единый час». Отдал Блок дань и традиционному представлению о загадочности России, ставя Запад в положение Эдипа, разгадывающего древнюю загадку Сфинкса:

Россия – Сфинкс. Ликуя и скорбя,

И обливаясь черной кровью,

Она глядит, глядит, глядит в тебя,

И с ненавистью, и с любовью.

Последняя в этой строфе поэтическая строка Блока вызывает ассоциации с образом Европы, утвердившемся в русском самосознании и отраженном в теоретических концепциях русских мыслителей конца XIX – начала XX в. – Ф. Достоевского, С. Булгакова, А. Шестова и Н. Бердяева и др. Несмотря на признание абсолютной значимости для России европейской цивилизации (ср. в «Скифах»: «*Мы любим все – и жар холодных числ, И дар божественных видений, Нам внятно все – и острый галльский смысл, И сумрачный германский гений...*»), они видели источник бед России в неумелом подражательстве, влекущем за собой, во-первых, пренебрежительное отно-

² См.: Луначарский А.В. Собр. соч.: В 18 т. Т.1. – М., 1963. – С. 488.

³ У Вл. Соловьева: «Панмонголизм: хоть слово дико...».

шение со стороны европейцев: «Мы в Европе лишь стрючки» (Ф. Достоевский), во-вторых, некритическое отношение к «ядовитым плодам» европейской цивилизации. К последним Достоевский относил идеи социализма, Булгаков – атеизма, которые в самой Европе до известной степени обезвреживались, по его же словам, здоровыми соками своих корней. Исторический опыт XIX в. не давал забывать и о военных столкновениях с Европой, в которых далеко не всегда была повинна Россия. Последствия таких столкновений в будущем, по мысли Блока, будут ужасны для европейцев («*Мы обернемся к вам Своею азиатской рожей!*», «*Виновы ль мы, коль хрустнет ваш скелет В тяжелых, нежных наших лапах?*»), что и подтвердилось, говоря словами Солженицына, «пиром победителей» в гитлеровской Германии, да и в так называемых «соцстранах». Тогда зачем же распинать Блока, видя в его стихотворении хвастливую угрозу, как это делает, например, А. Эткинд³⁰¹, а не предсказание фактов, подтвержденных потом историей?

Предсказание Блока и для отдаленного будущего может оказаться пророческим (кстати, пророческим называл его Н. Бердяев), если иметь в виду возможность экспансии со стороны Центральной Азии³⁰². Отсюда и метафорическое разделение возможных противников Европы на «скифов» (россиян) и «гуннов». Отсюда и блоковское предупреждение об угрозе европейской цивилизации со стороны гуннов.

Но сами мы – отныне вам не щит,
Отныне в бой не вступим сами,
Мы поглядим, как смертный бой кипит,
Своими узкими глазами.

Не сдвинемся, когда свирепый гунн
В карманах трупов будет шарить,
Жечь города, и в церковь гнать табун,
И мясо белых братьев жарить!..

Поверхностный взгляд А. Эткинда видит в этих строках едва ль не апологию фашизма и расизма, а поэтому «не надо учить их (стихотворение «Скифы») в школе». Напротив, *надо учить* Блока и предупреждать учащихся об имеющих место вульгарно-социологических трактовках этого произведения³⁰³, надо разъяснять глубокую пророческую мысль поэта, раскрывать его миротворческий пафос, прозвучавший в строфе кульминационной и по смыслу, и по композиционному принципу «золотого сечения»:

Придите к нам! От ужасов войны
Придите в мирные объятья!
Пока не поздно – старый меч в ножны,
Товарищи! Мы станем – братья!

³⁰¹ Знамя. – 2000. – № 11. – С. 203–204.

³⁰² См.: Макаренко В. Возрождение Поднебесной империи // Дружба народов. – 2000. – № 11. – С. 138–152, а также другие статьи – об угрозе современного исламского терроризма.

³⁰³ В свое время об издержках ультрапатриотической трактовки «Скифов» предупреждал Б. Сарнов в статье «Семена, летящие на асфальт» (Новый мир. – 1973. – № 5).

О том же и заключительная строфа «Скифов», в которой большую роль играют идейные, смысловые рефрены.

В последний раз – опомнись, старый мир!

На братский пир труда и мира,

В последний раз на светлый братский пир

Сзывает варварская лира!

Инонациональная тема как путь художественного раскрытия социальных и даже политических конфликтов у Блока встречается редко, что дало повод критикам противопоставить его поэзии стихотворение И. Анненского «Старые эстонки» с его критикой имперских устремлений России. Еще П. Громов, внося произведения Анненского в контекст русской гражданской политической лирики, заметил, что у Блока стихов такой лирической силы при одновременно ясной гражданственности нет. Но и блоковская поэзия свидетельствует о его глубоком уважении к суверенному праву других народов.

Гражданский протест против ущемления национального достоинства человека, целого народа в полной мере прозвучал в поэме «Возмездие», над которой он начал работу в 1910 г., вернувшись из Варшавы после смерти отца. Перенос действия 3-й главы в Варшаву определялся родословной героя, а последний не мог равнодушно пройти мимо трагедии поляков. Он рисует Варшаву, которая вначале кажется задворками России, но она, как считает поэт, призвана играть некую мессианскую роль, связанную с судьбами «забытой богом и истерзанной Польши». Так Блок писал в июле 1919 г., когда судьба Польши была осмыслена им в новых исторических условиях, и в музыке революции поэт явственно слышал голос возмездия.

В основном тексте третьей главы поэмы обращает на себя внимание публицистически обнаженная правда жизни. (Не случайно прочитанный на «Башне» Вяч. Иванова отрывок не понравился ее обитателям.) *«Жандармы, рельсы, фонари... И вот – в лучах больной зари задворки польские России...»*. Даже мост через Вислу – как железная тюрьма. Отсюда герою «мерещится заря твоя, забывший Польшу, боже!» Огромнейшее эмоциональное потрясение, пережитое поэтом, узнавшим о смерти отца, завершается скорбным плачем по Польше, чувством стыда за увиденное национальное отступничество: *«Страна под бременем обид, Под игом наглого насилья – Как ангел, опускает крылья, Как женщина теряет стыд»*. От иносказаний поэт переходит к прямым политическим обвинениям: *«Не так же ль и тебя, Варшава, Столица гордых поляков, Дремать принудила орава Военных русских пошляков»*. И снова возникает лейтмотив мести: *«Месть! Месть! – Так эхо над Варшавой звенит в холодном чугуне!»*

Описание города построено на антитезе: *«Кишат бесстыдно тротуары, но в переулках – жизни нет»*. Тоска, как друг или соперник, неотступно следует за героем через ночную Варшаву: гонит его в самое сердце ночи: *«О, черен взор твой, ночи тьма, И сердце каменное глухо, Без сожаленья и без слуха. Как те ослепшие дома!»*

Картина спящей, погруженной в черноту ночи Варшавы («*И на Варшаву сходит сон*»...) оттеняется белизной падающего на нее снега – символа надежды (перешедшего и в поэму «Двенадцать»): «*Лишь снег порхает – вечный, белый...*».

Но дело не только в «варшавской» сюжетной линии незаконченной поэмы, но и в укорененности образа в творческом сознании поэта. В стихотворении «Когда мы встретились с тобой...» (1914) (оно входит в цикл «Ямбы»), посвященном Ангелине Блок – сестре поэта (дочери А.Л. Блока от второго брака), с которой поэт впервые познакомился на похоронах отца в Варшаве в 1909 г., трагически трудные минуты в жизни лирического героя определяются метафорой: «Весь мир казался мне Варшавой»:

Когда мы встретились с тобой,
Я был больной, с душою ржавой.
Сестра, сужденная судьбой,
Весь мир казался мне Варшавой! (...)
Над черной Вислой – черный бред...
Как скучно, холодно и больно!

Таким образом, интернационализм позиции Блока (кстати он подтверждается и опытом Блока-переводчика) не может быть подвергнут сомнению. Не замечать его – такая же необъективность, как безоговорочное зачисление поэта в большевики в недавнем прошлом. Блок – великий сын многонациональной России, пророчески размышлявший о ее судьбе.

Блок – великий поэт XX века

Популярность Блока в среде читающей России была чрезвычайно велика уже при жизни поэта. Как свидетельствовал один из современников Блока – «просто читатель», далекий от окружения поэта, – его «стихи были нужны как воздух». Слава поэта не была случайной литературной модой. Он не был поэтом узкого круга интеллигенции: «Вряд ли он сам или его поклонники того хотели, но он выполнял миссию поэта более широких кругов, миссию поэта, томящегося – не побоимся слова – мещанства. И поэтому-то его именем так легко обозначается эпоха»³⁰⁴. И столетие спустя мы также чувствуем, что лирический герой Блока открыт бурям и тревогам не только его, но и нашего времени: «*Что ж, человек? – За ревом стали, В огне, в пороховом дыму, Какие огненные дали Открылись взору твоему?*»

Давнее утверждение Н. Бердяева о том, что А. Блок – самый большой, самый величайший русский поэт начала века³⁰⁵ в сознании поколений давно трансформировалось в «Блок – великий поэт XX века». Почему из всей поэтической плеяды Серебряного века выделен именно Блок? Опираясь на статью известного критика И. Роднянской³⁰⁶, сформулируем важнейшие критерии, позволяющие ответить на этот вопрос.

³⁰⁴ Розенталь Л.В. Свидетельские показания любителя стихов начала XX века // Новый мир. – 1994. – № 1. – С. 142.

³⁰⁵ Бердяев Н. О поэтах символистах // Дон. – 1989. – № 3. – С. 163–167.

³⁰⁶ Роднянская И. Трагическая муза А. Блока // Роднянская И. Художник в поисках истины. – М., 1989.

Александр Блок на высочайшем эстетическом уровне трансформировал творческие открытия поэтов предшествующего столетия. Знаменательно, что и в конце жизни он обращается к Пушкину «Дай нам руку в непогоду, помоги в немой борьбе».

В поэзии Блока отражены и преображены творческие поиски поэтов его поколения. Как справедливо подчеркнула И. Роднянская, и риторика Брюсова, и томная плавность Бальмонта, и певучая боль Сологуба, и мифологическая тайнодейственность Вяч. Иванова, и анархические диссонансы А. Белого, – все отозвалось и зазвучало в Блоке.

Так же, как в поэзии Пушкина, в творчестве Блока были явлены истоки разных, пришедших после него поэтов, вся дальнейшая множественность их путей и достижений. «Предсуществованием», превосхищением А. Ахматовой, Н. Гумилева, В. Маяковского, С. Есенина называют такие, например, строки Блока:

... Ты хладно жмешь к своим губам
свои серебряные кольца...

Случайно на ноже карманном
найдешь пылинку дальних стран...

Революционный держите шаг...

Много нас – свободных, юных, статных,
Умирает не любя.

Неоспоримо блоковское присутствие в русской поэзии последующих десятилетий, ассоциации с Блоком рождает, например, мандельштамовское: «Россия. Лето. Лорелея». Ассоциации с Блоком возникают и при чтении С. Орлова: *«Когда качнется дымный берег и чайки вдруг поднимут крик, хочу в неведомое верить и думать вновь, что мир велик»*.

Художественный мир Блока – неисчерпаемый до конца универсум, где каждый отдельный поэтический текст может быть понят только в общем контексте его творчества. Но если обратиться к его хрестоматийно-известным, популярным стихам, то их гораздо больше, чем у других талантливых его современников.

«Блок есть тот, кого понесут поколения русских. (...) Он будет жив, пока жива Россия»³⁰⁷, записал А. Белый в знаменитой «Чукоккале». Страстность, с которой большой художник откликается на зовы времени, обеспечивает бессмертие его творчеству – таков главный урок Блока.

Литература

1. Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. – М., 1980.
2. Александр Блок и Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции. – М., 1990.
3. Авраменко А.П. А. Блок и русские поэты XIX века. – М., 1990.

³⁰⁷ «Чукоккала». – М., 1979. – С. 295.

4. Берберова Н.Н. Александр Блок и его время / Пер. с фр. – М., 1999.
5. В мире Блока. Сб. статей. – М., 1980.
6. Долгополов Л.К. Поэма Александра Блока «Двенадцать». – Л., 1979.
7. Клинг О.А. Александр Блок: структура «романа в стихах». Поэма «Двенадцать». 2-е изд. – М., 2000.
8. Лавров А.В. Этюды о Блоке. – СПб., 2000.
9. Магомедова Д.М. Автобиографический мир в творчестве А. Блока. – М., 1997.
10. Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. – Л., 1981.
11. Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. – СПб., 1999.
12. Орлов В.Н. «Здравствуйте, Александр Блок». – Л., 1984.
13. Орлов В.Н. Гамаюн: Жизнь А. Блока. – М., 1981.
14. Приходько И.С. Мифопоэтика А. Блока: историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам. – Владимир, 1994.
15. Федоров А.В. Ал. Блок – драматург. – Л., 1980.

Глава 5. АННА АХМАТОВА (1889–1966)

Долгая жизнь Анны Ахматовой и всеобъемлющая общечеловеческая значимость ее поэзии соединили в непрерывную линию литературные традиции и достижения современной литературы. Об этом проникновенно говорилось в стихотворении-некрологе поэта иного поколения – Евгения Евтушенко:

Ахматова двувременной была,
О ней и плакать как-то не пристало.
Не верилось, когда она жила,
Не верится, когда ее не стало...

Все времена Ахматова считала своими: и время своего взлета (1910-е гг.), и темную ночь сталинских беззаконий («Я была тогда с моим народом»), и годы Отечественной войны, и пору «оттепели» 1950-х годов... Но ведь ее временем с не меньшими на то основаниями следовало бы назвать и эпоху духовного раскрепощения, до которой она не дожила, но наступление которой всем своим творчеством приближала.

«Ахматова двувременной была»... Но бег времени показал, что и эта широкая мерка для нее все же узковата. Фактически каждое новое время открывает для себя новую Ахматову, неведомую предыдущему времени. Так что правильней было бы говорить о ней не «двувременная», а «вневременная», то есть – вечная.

Как писал В. Жирмунский, в творчестве Ахматовой женщина из объекта поэтического чувства превратилась в лирическую героиню. Ее устами заговорила Прекрасная Дама Блока, внося коррективы в мужские представления о ней (вот почему, наверное, Блок был так внимателен к творчеству Ахматовой). Женская эмансипация заявила о себе, как говорится, и поэтическим равноправием.

Первый этап творчества

Анна Андреевна Ахматова (настоящая фамилия – Горенко) родилась 11 (23) июня 1889 г. под Одессой (Большой Фонтан) в семье флотского инженера-механика. Детские и школьные годы провела в Павловске и Царском Селе (ныне город Пушкин), училась в Царскосельской гимназии. Память о городе, ставшем родным, питала творчество Ахматовой до конца дней: «...Но возьму и за Лету с собою Очертанья живые моих царскосельских садов».

В 1905 г. родители расстались, и мать с детьми переехала на юг, сначала в Евпаторию, а затем в Киев. Здесь, по окончании Фундуклеевской гимназии, Ахматова в 1907 г. поступила на юридический факультет Высших женских курсов. Но когда пошли чисто юридические дисциплины, Ахматова, по ее собственным словам, к курсам охладела. В 1910-х гг., уже в Петербурге, она продолжила образование на высших историко-литературных курсах Н. П. Раева. Стихи Ахматова начала писать с 11-ти лет. В 1907 г. в Париже в русском журнале Н. Гумилева «Сириус» было опубликовано ее первое сти-

хотворение «На руке его много блестящих колец...» за подписью «Анна Г.». В 1911 г. она вошла в литературную группу «Цех поэтов», ее произведения стали печататься в различных изданиях: «Всеобщий журнал», «Гаудеамус», «Гиперборей», «Аполлон», «Русская мысль», «Северные записки» и др. Псевдоним, под которым Ахматова вступила в литературу, был выбран не случайно: ее прабабка принадлежала к семье симбирских дворян Ахматовых, и Анна Андреевна романтизировала свою кровную связь с «чингизидами», хотя на склоне лет в «Веренице четверостиший» она скажет о горечи своего имени: *«Татарское, дремучее Пришло из никуда, К любой беде липучее, Само оно – беда»*.

Первая книга Ахматовой «Вечер» вышла в свет в 1912 г. в издании «Цеха поэтов». Ее заголовок носит не столько смысловой, сколько эмоциональный характер. Книге было предпослано предисловие поэта старшего поколения М. Кузмина – автора одного из литературных манифестов акмеистов, певца прекрасной ясности, – написанное в сочувственном и слегка покровительственном тоне. М. Кузмин отметил, что Ахматова обладает способностью понимать и любить вещи именно в их непонятной связи с переживаемыми минутами³⁰⁸. Отзывы критики (более десяти за два года), в том числе авторитетные суждения В. Брюсова, Г. Чулкова, С. Городецкого, Вас. Гиппиуса и др., были в основном положительны, хотя и подчинены общей тенденции развернувшихся споров о символизме и акмеизме, а также о специфике «женской лирики». Рецензенты не предвидели того места, которое предстояло занять Анне Ахматовой в истории отечественной поэзии XX века, но оценили ее книги положительно. «...В дни, когда появилось несколько десятков молодых стихотворцев, искусных и даровитых, нелегко заметить нового настоящего поэта, но Ахматову нельзя не заметить: так странно звучит ее сдержанный и тихий голос и так загадочно скупы ее слова...» (Г. Чулков). Однако сама Ахматова недооценивала свой поэтический дебют. Позднее она писала о «Вечере» шутливо: «Эти бедные стихи пустейшей девочки почему-то перепечатываются в тринадцатый раз... Сама девочка (насколько я помню) не предрекала им такой судьбы и прятала под диванные подушки номера журналов, где они были впервые напечатаны, чтобы не расстраиваться! От огорчения, что «Вечер» появился, она даже уехала в Италию (1912 г., весна), а сидя в трамвае, думала, глядя на соседей: «Какие они счастливые – у них не выходит книжка».

В «Вечере» Анна Андреевна наметила основные темы своего творчества, которые сопутствовали ей в течение десятилетий. Выбор этих тем не случаен: они, наряду с принципами воплощения авторского сознания, определяют концепцию личности, стоящую в центре творчества Ахматовой первого периода. Любовь и творчество как наивысшие проявления человеческого духа, в которых личностное начало каждого человека находит максимальное воплощение, тема Родины в многочисленных ее модификациях, тема па-

³⁰⁸ Кузмин М. Предисловие к сборнику Анна Ахматова «Вечер». – СПб., 1912. – С.3.

мноты и уязвленной совести, урбанистическая тема – в лирике поэта центральные. Но она пока не связывает человеческие взаимоотношения со временем, породившим их. От первой еще робкой пробы пера к устойчивой и уверенной поэтической манере – вот тот путь, который преодолевает поэт в своем первом сборнике.

В 1914-м г. вышел второй сборник – «Четки», выдержавший девять изданий. Критика восприняла его название как знак временного, или мнимого, успокоения, которое дает возможность открыть сердцу весь мир. «Четки» – это ряд мгновений жизни, сохраненных в памяти как связь судьбы личной с судьбой мира. В первом издании основная часть «Четок» содержала 52 стихотворения, из которых 28 уже ранее печатались в журналах и альманахах и снискали расположение читателей. Автор книги предстала перед читателями уже как известный поэт, а рецензент Н. Недоброво на страницах «Русской мысли» подчеркнул социальное значение, казалось бы, камерной лирики Ахматовой, ибо «человек века томится трудностью речи о своей внутренней жизни». Те поэты, которые, как издревле Гермес, обучают человека говорить, на вольный рост выпускают внутренние его силы и, щедрые, надолго хранят его благородство». Другой критик писал: «Поэт, как четки, перебирает все памяти своего сердца, так искренно и так волнующе интимно говорит, что становится чуть-чуть жутко. В стихах Ахматовой открыта душа усталая и нежная, с грустью болезненно хрупкой, с затаенной болью разуверений, но для которой еще не пропали земные очарования»³⁰⁹. В журнале «Женское дело» также положительно оценивалась эта сторона рецензируемой книги: стихи Анны Ахматовой уподоблялись раскрытой душе современной, чуткой, культурной городской женщины. Таким образом, уже в ранних критических работах оригинальность, неповторимость ахматовской музыки видели не столько в оригинальности изобразительных средств, сколько в открытии душевного мира современной женщины, в необычности и новизне передачи человеческих чувств и эмоций, глубокой трактовке человеческого «Я».

Необыкновенный успех второго сборника определил место Ахматовой в первых рядах русской поэзии того времени. В отличие от «Вечера», «Четки» представляют собой уже не ученическое, но вполне самостоятельное, зрелое литературное явление: была обретена устойчивая поэтическая манера, вполне определились принципы постижения и изображения лирической героини, которые сохраняются и в «Белой стае», и в «Подорожнике», и в «Anno Domini».

В сентябре 1917 г. в издательстве группы акмеистов «Гиперборей» вышла третья книга А. Ахматовой – «Белая стая». Критика восприняла название как намек на белые крылья духа, о которых шла речь в одном из стихотворений («За окном крылами веет Белый, белый Духов день»). Название подчеркивает неразрывную смысловую и композиционную связь стихотворений в нем, формируя представление о целостности всего сборника. Со-

³⁰⁹ Ашукин Н. Четки (Стихи Анны Ахматовой) // Мир женщины. – 1914. – № 10. – С. 12.

циальная обусловленность ахматовской лирики в «Белой стае» определяется шире – интересами не только круга творческой интеллигенции, но и всего поколения, возвращенного «в прохладной детской молодого века». Для «Белой стаи» более свойственен драматизм не любовных отношений, но напряженного осмысления перемен, происходящих в умах и сердцах людей под влиянием эпохальных сдвигов. Сама тема любви тоже находит более сложное решение: надежда быть понятой другим сменяется попыткой понять другого. Однако любовный конфликт сохраняет ту же напряженность, он заключает в себе тот же нравственный поиск гармонии в человеческих отношениях.

Ахматова говорила, что этот сборник появился при еще более грозных обстоятельствах, чем «Четки»: «Транспорт замирал, книгу нельзя было послать даже в Москву, она вся разошлась в Петрограде. Журналы закрывались, газеты тоже, поэтому в отличие от «Четок» у «Белой стаи» не было шумной прессы». Но, несмотря на трудности центральной прессы, на сборник широко откликнулись периферийные газеты. Уже тогда стало ясно, что Ахматова создала свою поэтическую школу. «Печальная муза Ахматовой завороживала все сердца», – констатировал К. Мочульский, и это при том, что пошел на сотни счет книг женской поэзии³¹⁰. Ахматова была бесспорным лидером. Как сказано современным поэтом, «для самоутверждения женщины как личности Ахматова сделала больше, чем многие из тех, кто этим специально занимался»³¹¹.

Вообще-то, к женским откровениям русское общество не было подготовлено. «Как странно и страшно, именно страшно увидеть женщину-поэта, которая в печати открыла сокровенное своей души», – говорил, по воспоминаниям современников, Сергей Есенин. Прерогативой так называемой женской поэзии стал лирический дневник. Его своеобразию уделял внимание Владислав Ходасевич, считая, что именно женщины особенно расположены к непосредственным излияниям из области личных переживаний, именно женщинам свойственно полагаться на личный опыт. Но в этом критик видел явление более человеческое, нежели художественное: как человеческий документ женская поэзия содержательнее и ценнее, чем собственно поэзия. Поэтическая необработанность лирических исповедей и дневников могла бы представиться сознательным литературным приемом и принципиальным нарушением канона. Но на практике этого не было, и Ходасевич видел здесь просто неопытность начинающих женщин-стихотворцев, более доверяющих убедительности своего переживания, чем незыблемости поэтического канона. В. Ходасевич вообще считал, что здесь дело не в преодолении канона, а в недостаточном с ним знакомстве. Иное – Ахматова, которая, сохранив тематику и многие приемы женской поэзии, коренным образом переработала и то и другое в духе не женской, а общечеловеческой поэзии.

Влияние Ахматовой на женскую поэзию 1910-х годов было плодотворным и несомненным. «Ахматова захватила чуть ли не всю сферу жен-

³¹⁰ См.: Сто одна поэтесса серебряного века: Антология / Сост. Гаспаров М.Л. и др. – СПб., 2000.

³¹¹ Коржавин Н. Анна Ахматова и «серебряный век» // Новый мир. – 1989. – № 7. – С. 257.

ских переживаний, и каждой современной поэтессе, чтобы найти себя, надо пройти через ее творчество»³¹², – говорил Н. Гумилев, а Жирмунский утверждал, что по примеру Ахматовой дар поэтического слова обрели ее бесчисленные подражательницы и последовательницы, торопившиеся излить в стихах интимные переживания женской души. «Года через два ахматовское направление стало определять чуть ли не всю женскую лирику России», – констатировал В. Пяст³¹³, но, как всегда в искусстве, подражание лексике, интонации, внешним приемам мастерства Ахматовой плодило только «подахматовок». Вспоминая строки из «Вечера» (*«Я на правую руку надела перчатку с левой руки»*), Анна Андреевна сказала, смеясь: «Вот увидите завтра такая-то, – она назвала имя одной из самых юрких поэтесс того времени, – напишет в своих стихах: «Я на правую ногу одела калошу с левой ноги»³¹⁴. Горделивое осознание поэтом собственного таланта (строка *«Подожди, я тоже мраморною стану»* написана ею еще в 1911 г.) и профессионального превосходства породило более позднюю едкую эпигramму:

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

Ранние сборники своей лирики, в особенности «Четки», автор сама называла «любовным дневником». Без лишней скромности сказав в автобиографических заметках, что в этом жанре она «не знает соперников», Ахматова все же раздражалась стремлением некоторых, особенно зарубежных, исследователей свести к этому все ее творчество или, как она выражалась, «замуровать» ее в раннем творчестве, не заметив или не оценив достижений зрелого, послевоенного ее этапа. Именно эта досада, по-видимому, побудила ее позднее, и чем далее, тем чаще, отзываться о своих ранних стихах пренебрежительно, что не соответствует их подлинной ценности. Значение первых сборников любовной лирики Ахматовой, ныне уже ставших классикой, непреходяще.

После Октябрьской революции Ахматова некоторое время работала в библиотеке Агрономического института в Петрограде, сотрудничала в ряде периодических изданий, литературно-художественных альманахах и сборниках.

В 1921 г. вышел в свет самый маленький сборник Ахматовой «Подорожник». Большая часть вошедших в него стихотворений писалась в 1917–1919 гг., а некоторые были созданы еще раньше, но по каким-либо причинам не включались в предыдущие книги. Подорожник – символ земной, простой и безыскусной жизни. Позже, в стихотворении «Надпись на книге «Подорожник» (1941), Ахматова представила этот сборник как предельно обнаженное, эмоциональное описание глубоко интимной, чувственной стороны

³¹² Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. – М., 1990. – С. 208.

³¹³ Цит. по: Жирмунский В. Творчество А. Ахматовой. – Л., 1973. – С. 87.

³¹⁴ Чуковский об Ахматовой (по архивным материалам)/ Публикация Е. Чуковской // Новый мир. – 1987. – № 3. – С. 231.

человеческого бытия. «Подорожник» завершил круг лирико-биографических тем «Четок» и «Белой стаи». В состав следующего сборника он был включен как третий, последний, раздел и в таком виде дважды переиздавался.

Появление этого сборника было закономерным явлением в творчестве поэта. Время требовало кардинальной ломки обретенной и усвоенной поэтической системы. И не случайно «Подорожник» завершается стихотворением, диссонирующим с настроением всего сборника – «Мне голос был. Он звал утешно...». Вместе с тем оно вполне естественно вписывается в сборник «Anno Domini», в котором наряду с прежними мотивами выступают новые элементы формы и содержания, в них угадывался новый поэт, с иным, похожим и не похожим на прежний, почерком.

Первое издание пятой и завершающей «любовный дневник» книги появилось в 1922 г. под заглавием «Anno Domini MCMXXI» («В лето Господне 1921»). Название того или иного произведения несет на себе смысловую и идейную нагрузку, оно представляет собой как бы метафору, раскрывающую основное значение всего произведения. Ахматовские названия показывают путь, пройденный поэтом от ученического, еще полудекадентского «Вечера», к сборнику, определившему позицию автора в новом, кардинально изменившемся мире. Книга сложилась из трех частей: первая – под общим названием сборника (14 стихотворений), вторая – «Голос памяти» (15 стихотворений) и третья – переиздание «Подорожника» с добавлением еще одного стихотворения. За единичным исключением все стихотворения этого сборника писались в 1921-м, трагичном для поэта году великих утрат – и в плане общественных иллюзий, и в сугубо личном плане. (Почти одновременно в августе 1921 г. ушли из жизни Николай Гумилев и Александр Блок).

Второе издание книги вышло в свет в 1923 г. в Берлине в издательствах «Петрополис» и «Алконост» под укороченным заглавием «Anno Domini» (фактически это был новый сборник). Теперь заглавие потеряло прежнее хронологическое значение, тем более, что в корпус книги был включен новый раздел стихов, написанных уже в 1922 г., а также еще несколько, созданных раньше. В общем контексте раннего творчества Анны Ахматовой сборник «Anno Domini» сохранил свой статус переломного явления. Завершилась целая эпоха жизни страны («эпоха трех революций») и этап творческого развития поэта. К Ахматовой пришло настоящее признание. Корней Чуковский 15 декабря 1922 г. записывал в дневнике:

«...Ахматова, которая теперь одна в русской литературе замещает собою и Горького, и Льва Толстого, и Леонида Андреева (по славе), о которой пишутся десятки статей и книг, которую знает наизусть вся провинция...»³¹⁵.

Общий итог первому периоду творчества Ахматовой подвел Эйхенбаум, написав книгу «Анна Ахматова. Опыт анализа» (Петроград, 1923). При скептическом отношении Ахматовой ко всему, что о ней писалось, эта книга ей особенно не понравилась, с автором она, как сама говорила, «раззнакомилась». Но можно сказать и так: богатая интуиция Ахматовой позволила ей

³¹⁵ Чуковский об Ахматовой. Ук. статья. – С. 235–236.

почувствовать какую-то опасность. Действительно, много лет спустя невинно-филологическая фраза Б. Эйхенбаума о «Четках» – «...Начинает складываться парадоксальный своею двойственностью (вернее, оксюморонностью) образ героини – не то блудницы с бурными страстями, не то нищей монахини, которая может вымолить у Бога прощение» – будет оскорбительно извращена в политических целях А.А. Ждановым, о чем мы еще будем говорить ниже. А пока Анна Ахматова предчувствовала вехи новой судьбы:

О, знала ль я, когда, томясь успехом,
Я искушала дивную судьбу,
Что скоро люди беспощадным смехом
Ответят на предсмертную мольбу.
(1925)

В целом же книга Эйхенбаума заложила основу подлинно научного ахматоведения и свидетельствовала, что русская литература обрела большого талантливую поэта³¹⁶.

Хотя лирическое произведение может и должно изучаться независимо от личности и биографии автора, только как эстетический факт (так называемый биографический метод исследования принимается с оговорками), повод написания того или иного стихотворения для широкого читателя всегда интересен. (Кстати, сама Ахматова в своих пушкинских штудиях дала пример тонкого сопоставления «Каменного гостя» с пушкинскими письмами накануне женитьбы). Тем более интересен он для читателей поэзии Анны Ахматовой, где лирическое «Я» и личность поэта часто совпадают и определяют индивидуальный поэтический стиль³¹⁷. Так же, как и у Пушкина, Тютчева или Блока, любовная лирика Ахматовой чаще всего была «адресной» и отражала вехи становления личности поэта. Пережив романтическое увлечение В. Голенищевым-Кутузовым, Ахматова в 1910 г. вышла замуж за друга юности Николая Гумилева, с которым познакомилась еще в 1903 году, будучи царскосельской гимназисткой, и для которого она с первых дней знакомства многие годы была предметом поэтического вдохновения³¹⁸. Осенью 1912 г. у Ахматовой и Гумилева родился сын, Л. Н. Гумилев, в будущем – известный отечественный ученый-этнограф, автор теории пассионарности, опиравшийся на идеи русских философов-евразийцев. Однако брак с Гумилевым оказался непрочным. Причин для неминуемого разрыва, очевидно, много. Сказались соперничество двух больших поэтов, донжуанская маска

³¹⁶ По подсчетам М. Гаспарова на период с 1909 по 1922 г. приходится 51% стихотворных строк поэта, а на последующие 43 года только 49% (Гаспаров М.Л. Стих Ахматовой: четыре его этапа // Литературное обозрение. – 1989. – № 5. – С. 26), то есть феномен Ахматовой *уже* сформировался на самом первом этапе творческой деятельности.

³¹⁷ Лонго А. «Я» лирическое и «Я» биографическое в поэме Анны Ахматовой «У самого моря» // Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып. 1. – 1992. – С. 112.

³¹⁸ Анне Андреевне Горенко посвящен сборник Н. Гумилева «Романтические цветы» (1908), цикл «Беатриче» в книге «Жемчуга» (1910). В «Чужом небе» к лучшим «ахматовским» стихотворениям Гумилева можно отнести «Она» и «Из логова змиева». Второе стихотворение шуточное, но, как говорится, в каждой шутке есть доля правды, и не о драматическом ли несходстве характеров говорит оно? При всем том, что мемуары далеко не всегда заслуживают доверия, можно вспомнить свидетельство Ирины Одоевцевой об отношении Н. Гумилева к Ахматовой (Одоевцева И. На берегах Невы. – М., 1988. – С. 294–307).

Гумилева и увлечение Ахматовой художником и скульптором Борисом Анрепом. «Он сделался для нее чем-то вроде *amor de lonh*, трубадурской «дальней любви», вечно желанной и никогда недостижимой»³¹⁹. Ахматова говорила, что в «Белой стае» и в «Подорожнике» многие стихотворения посвящены Анрепу. Сразу после февраля 1917 г. он эмигрировал в Англию, но отзвук его имени встретится в поэзии Ахматовой еще не раз, в том числе в стихотворении «Не прислал ли лебедя за мною...» (1936).

Брак Ахматовой с Гумилевым был расторгнут в 1918 г., но творческое содружество, начатое в «Цехе поэтов», сохранилось. К хрестоматийно известным и посвященным Гумилеву стихотворениям «Сжала руки под темной вуалью...», «В ремешках пенал и книги были...», «Он любил...» добавились иные: на трагическую гибель поэта Ахматова откликнулась в стихотворениях «Не бывать тебе в живых...», «Страх, во тьме перебирая вещи...», «Новогодняя баллада» и др.³²⁰ И в 1960-е годы она принимала участие в собирании литературного наследия Н. Гумилева.

В 1918 г. Ахматова вторично вышла замуж за известного ученого-востоковеда и поэта В.К. Шилейко (1891–1930), но здесь несходство характеров проявилось еще более разительно, отразившись в цикле ее стихотворений «Черный сон», в том числе и в хрестоматийном «Тебе покорной? Ты сошел с ума!...». Этот брак не был удачным и вскоре, в 1921 г., распался. (В третий раз Ахматова была замужем за искусствоведом, знатоком итальянского Ренессанса, Н.Н. Пуниным. Они прожили вместе 16 лет до 1938 г. и позже сохраняли дружеские отношения.) Воспоминания и новые увлечения продолжали питать любовную лирику Ахматовой и в дальнейшем, о чем искренне и проникновенно сказала она, подводя итоги своей жизни:

И слава лебедью плыла
Сквозь золотистый дым.
А ты, любовь, всегда была
Отчаяньем моим.

Итак, первый этап творческой биографии Ахматовой обозначил драматические коллизии эпохи и личной жизни поэта и выдвинул перед литературоведами ряд проблем, требовавших глубокого и тщательного изучения.

Эволюция лирической героини и авторский монолог

Тематически ранняя лирика А.А. Ахматовой преимущественно любовная. Так называемая «вечная тема» любви касается коренных аспектов бытия, вплотную подходит к решению проблем смысла жизни, ценностной ориентации личности и обладает особо доверительной интимной интонацией – исповеди, дневника или откровенного признания на ухо близкому:

Ива на небе пустом распластала
Веер сквозной,

³¹⁹ Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. – М., 1989. – С. 86.

³²⁰ О «скрытом» цикле стихотворений, написанных после гибели Н. Гумилева, см.: Бернштейн И.А. Скрытые поэтические циклы в творчестве Анны Ахматовой // Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып. 1. – М., 1992. – С. 93–94.

Может быть, лучше, что я не стала
Вашей женой.

(1911)

Своеобразен тембр звучания главных голосов той поэтической эпохи: Эйхенбаум назвал голос Ахматовой (в сравнении с «трагическим голосом» Блока и криком Маяковского) «шепотом». Если А. Блок в своей трилогии «вочеловечивания» передавал эпохальное сознание своего современника в полноте и многообразии его духовного и социального опыта, если для Маяковского исходной предпосылкой его лирики 1910-х гг. был образ бунтующей личности, то для молодой Ахматовой центром её лирики стала жизнь личности во всей полноте интимных, чувственных переживаний, определяющихся уровнем духовного развития этой личности. Концепция любви у Ахматовой близка тютчевской и вместе с нею восходит к традиции пушкинской любовной лирики: это чувство не просто сложное, но драматичное, тревожное, в нем изначально заложена неперенная будущая катастрофа, а в ней – душу очищающий катарсис: *«Должен на этой земле испытать Каждый любовную муку»* («Музе», 1911). Мастерство Ахматовой – в умении передать живую пластику и диалектику чувства, переменчивого, со своей внутренней логикой, не совпадающей с логикой здравого смысла. Ее психологическая лирика противостоит холодно-возвышенной поэзии символистов, включая и певца Прекрасной Дамы, полемика с которым слышна в некоторых ее стихотворениях той поры:

Ты письмо мое, милый, не комкай,
До конца его, друг, прочти.
Надоело мне быть незнакомкой,
Быть чужой на твоём пути.

(«Ты письмо мое, милый, не комкай...»)

Лирика дает оптимальный вариант сближения автора и субъекта его творчества, но существуют разные степени их взаимодействия. Способы воплощения авторского сознания в лирике могут быть самыми разнообразными. «В лирике автор присутствует открыто, однако авторский монолог – это лишь предельная, но не единственная ее форма. Лирика знает разные степени удаления от монологических форм, разные способы предметной и повествовательной зашифровки авторского «Я»³²¹. Чаще всего место поэта занимает лирический герой, который в поэзии начала XX в. (как это мы уже видели на примере творчества Блока) взял на себя груз лирического переживания и «ответственность» за содержание поэтического творчества. Это объясняется не только предрасположенностью «новой» поэзии к такого рода проявлениям авторского «Я», но и ориентацией времени, требовавшего специфического показа личности в художественном произведении. Эта специфика обнаруживается в стремлении раскрыть характер человека во всех его проявлениях; любые реалии, существенные и выразительные для лирического субъекта, могут стать носителями драматической эмоции. Биография перестала быть

³²¹ Гинзбург Л.Я. Поэтика Осипа Мандельштама // Гинзбург Л.Я. О старом и новом. – Л., 1982. – С. 286.

данностью только одного человека и получила новую роль – роль художественной формы для раскрытия судьбы исторической как судьбы личной.

С Ахматовой в русскую литературу пришел новый лирический герой, а точнее, героиня. Если «сквозь лирику Анненского проходит человек с надорванной волей и развитой рефлексией – то есть преемник фаланги «лишних людей» и современник чеховского интеллигента, неприспособленного ни к общественной борьбе, ни к созданию личного благополучия»³²²; если единая творческая личность Мандельштама периода «Камня» и «Tristia», объясняя современность, находит сложные ассоциативные связи, соединяющие мир эллинской культуры, средневековье и сиюминутные проявления жизни; если для лирических конфликтов Гумилева характерной была соотнесенность избранной личности и низкой повседневности, то личности, определяющей существо ахматовской лирики, свойственно стремление к гармонии, не достижимой сейчас, но возможной в будущем. Героиня Ахматовой – современная поэту и близкая ему по духу русская интеллигентная городская (петербургская) женщина тревожной поры общественного развития нашей страны и одновременно это некая вечная Ева, женщина всех времен, сама женственность. Лирическая героиня существует в строго очерченном круге, топологическом, временном и социальном. Она впервые изображена в конкретности *своего бытия и своего душевного* опыта, на что обратила внимание младшая современница Ахматовой Лидия Гинзбург. Рецензент «Вечера» также подчеркнула своеобразие ахматовской лирики как любовной:

«Анна Ахматова пишет много о любви, или вернее, о тех острых, сладостно-мучительных пытках, которыми дарит ее любовь. Но это не любовь старинных романов, где неизменными спутниками и атрибутами являются луна, соловей, сирень или черемуха, край оврага или забытая, источенная червями деревянная скамейка. Нет, в лучших, в более удачных стихотворениях мы встречаем залитые электричеством рестораны, моторы и нередко упоминания о той или иной части элегантного туалета горожанки (то есть конкретные приметы времени – Л.Б.). А о своей любви, о своих страданиях она говорит полунамеком, вскользь, одной печальной, едва приметной улыбкой разочарования»³²³.

Современники увидели в лирике Ахматовой, в ее героине принципиально новое изображение мира и человека, отличное от традиции русской поэзии XIX века. Мотивация поступков лирической героини во многом зависит от нравственных представлений того социального круга, к которому она относится, но он достаточно демократичен, чтобы быть понятым *многими*. Она лишена яркой эффектности, это не «царица полусвета», представительница не аристократического Петербурга, а разночинно-интеллигентской среды, ее отличает простота, сформировавшаяся в интеллектуальной среде, сочетающаяся с богатством напряжённой духовной жизни.

Лирическая героиня А.А. Ахматовой ощущает себя участницей, и отнюдь не пассивной, жизни определенного круга городской интеллигенции 1910-х годов. Попадая в иные условия, она возвращается к исходному авторскому «я» либо надевает маску и пытается передать мироощущение другого,

³²² Гинзбург Л. О лирике. – М.; Л., 1974. – С. 316.

³²³ Рунт Б. Скорбная улыбка // Женское дело. – 1914. – № 9. – С. 11.

не всегда близкого ей по мыслям и чувствам человека. Поэтому, наряду с лирическим героем (героиней), в поэзии Ахматовой может присутствовать и герой-маска, герой ролевой лирики. Герой ролевой лирики, и лирический герой, как правило, помещены в сходные психологические ситуации, но могут представлять разные социальные группы. Так, в сборнике «Вечер» лирическая героиня еще поставлена в отличные от обычных обстоятельства. Она носит маску неверной жены, узнающей о гибели милого («Сероглазый король»), и нищенки, и батрачки, и женщины из мещанской среды, которую «муж хлестал узорчатым, вдвое сложенным ремнем», и приморской девчонки. Но их внутренний мир – это внутренний мир лирической героини, несущей на себе устойчивые черты определенного круга городской интеллигенции.

Следует, однако, отметить, что героиня-маска в ранней ахматовской лирике – явление временное, эпизодическое, объясняемое главным образом стремлением начинающей поэта к экспериментированию, и во второй книге оно почти не встречается.

Сборник «Четки» открывается циклом «Смятение» (есть предположение, что он посвящен Блоку), воплощающим эмоциональное состояние лирической героини в большинстве стихотворений, входящих в состав сборника. Для них характерна напряженная атмосфера, вызванная либо несостоявшимся объяснением, либо разрывом в любовных взаимоотношениях, не случайно неразделенная любовь превращается в надгробный камень: *«Пусть камнем надгробным ляжет На жизни моей любовь»*. Или: *«Я места ищу для могилы. Ты знаешь ли, где светлей?»* Лирическая героиня стоит перед проблемой истинности в человеческих отношениях, гармонии в них. Ахматова разрабатывает два направления в решении этой проблемы: во-первых, лирическая героиня, тонкая, чуткая, любящая душа, не принимает ответного чувства, лишённого какого-либо выражения духовности. Во-вторых, лирическая героиня делает попытку переосмыслить свои ценностные ориентиры, выйти за пределы своего социального круга. Она осознает неустойчивость, неопределенность, фальшивость мира, в котором ей и ее друзьям предопределено жить; желаемое мыслится ею как своего рода утопия, эстетизированное мечтание. От отчаянья, безнадежности поисков любимого, безответности чувства (первый раздел) – к напряженной рефлексии (второй раздел), а от нее – к размышлениям о смысле жизни, о труде поэта, о выборе жизненной позиции (третий раздел), и вновь к напряженному,стораживающему покою, скорее мнимому, чем реальному, – такой путь проделывает ахматовская героиня и ее избранник (или избранники). Для своей героини Ахматова определяет четкую линию поведения, характер взаимоотношений с другим человеком (как правило, любимым), нравственные принципы, которыми руководствуется героиня в своих поступках, – словом, все то, что в конце концов влияет на решение проблемы выбора. И решает она эти задачи, исходя из своих представлений о человеке, его духовных потребностей, его нравственной позиции, иначе, опираясь на собственную концепцию личности.

Если к моменту выхода в свет «Четок» взгляды Анны Ахматовой вполне определились, концепция личности в достаточной степени была оформлена, то проблема «человек и мир» получила блестящую разработку в сборнике «Белая стая». Появившийся в 1917 году вскоре после Февральской революции, он в большей, чем «Вечер» и «Четки», степени заключал в себе приметы времени. В нем, в отличие от предыдущих сборников, Ахматова все чаще стала прибегать к местоимению «мы», не противопоставляя его личному местоимению «я», но представляя «я» как часть целого. Современная критика также прослеживает эволюцию образа «мы». В «Белой стае» он смыкается с жизнью хора, то есть подключается к народному сознанию. В третьей книге именно многоголосье, полифония становится характерной отличительной чертой лирического сознания Ахматовой³²⁴. Доказательством этого тезиса является хоровой зачин сборника в издании 1922 года:

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так что сделался каждый день
Поминальным днем, —
Начали песни слагать
О великой щедрости Божьей
Да о нашем бывшем богатстве.

Особое место в раннем творчестве Анны Ахматовой занимает сборник «Anno Domini». Во-первых, потому что к моменту его создания определилось представление о ранее созданном как о едином целом. Во-вторых, в этом сборнике с максимальной очевидностью отразилась перестройка концепции личности поэта. В-третьих, именно здесь темы Родины и революции заняли равное место с темами любви и творчества. Смысл самого названия — «В лето Господне 1921» — подчеркивает активное присутствие современности на страницах сборника. Симптоматичен в этом отношении выбор эпиграфа. Если в первых редакциях сборника после заглавия стояло латинское изречение «Ни без тебя, Ни с тобою жить не могу», подчеркивающее приоритет любовной лирики, то в итоговом сборнике поэта — «Бег времени» — в этом разделе появился другой эпиграф — тютчевская строчка «В те баснословные года...», что объяснялось интересом поздней Ахматовой ко времени историческому.

Яркое воплощение в «Anno Domini» нашла концепция сильной личности. Она проявилась и в трактовке темы любви (изменилось поведение героини: если раньше она «только пела и ждала», то теперь в любовном диалоге ей отведена решающая роль), и в попытке воплотить в стихах революционное время, и в решении проблемы выбора, и в общем настрое сборника — суровом, мужественно-строгом. Исторический перелом поставил Ахматову перед необходимостью переоценки ценностей. И то, что раньше воспринималось как заведенный навечно, а потому естественный ход вещей, теперь виделось в ином свете. Эти новые черты облика лирической героини придавали

³²⁴ Кралин М.М. Хоровое начало в книге Ахматовой «Белая стая» // Русская литература. — 1989. — № 3. — С. 97.

новое звучание и чисто любовным коллизиям, втягивали любовную лирику в общий контекст поэзии, главной темой которой стала героиня на сломе времени.

Здесь уместно вспомнить начало написанной уже после революции, в 1923 г., статьи-письма известной революционерки А.М. Коллонтай, которая отвечала на вопрос одной из своих корреспонденток:

«Вы спрашиваете меня, мой юный товарищ-соратница, почему вам и многим учащимся девушкам и трудящимся женщинам Советской России близка и интересна Анна Ахматова, «хотя она совсем не коммунистка»? Вас тревожит вопрос: совместно ли увлечение писателями, в которых живет «чуждый нам дух», с настоящим пролетарским мировоззрением?»

Коллонтай подчеркнула: в переживаниях Ахматовой есть то, что в тайниках своих переживает почти каждая трудящаяся женщина, стоящая на переломе двух эпох.

«И в этой-то правде о чувствах и эмоциях современных трудящихся женщин, рожденных зарей новой культуры, заключается то зерно нового подхода к жизни, что роднит творчество Ахматовой с мышлением восходящего класса и делает три ее белых томика близкими вам и вашим товаркам»³²⁵.

Сам по себе этот факт говорит не только о том, что лирика Ахматовой несла в себе общечеловеческое начало, но и о том, что ахматовская героиня оказалась очень близкой читательницам именно своего времени. Изображая взаимоотношения людей на уровне любовных коллизий, намеренно сужая пространство сценической площадки своей лирики (тем самым сгущая, усиливая её эмоциональное чувственное звучание), Ахматова вместе с тем давала возможность увидеть и отчасти понять всех своих современниц.

Еще одна возможность воплощения авторского сознания, кроме образа лирической героини, – непосредственный авторский монолог. Это прямое, без посредников, обращение поэта к читателю. Если сфера интимной внутренней жизни человека полностью принадлежит лирической героине, то ее социальную, общественную значимость раскрывает авторский монолог, в котором автор обращается к читателям от имени собственного «Я», ставит перед ними социальные и философские вопросы. В первый период творчества Ахматова прибегает к авторскому монологу не так часто, но в сборниках «Подорожник» и «Anno Domini» таких случаев значительно больше. Авторский монолог – наиболее мобильная форма воплощения авторского сознания, форма максимального сближения автора и лирического субъекта. Выходя за пределы «лирической» темы, такие стихотворения являются в какой-то степени авторскими отступлениями. Граница между стихотворениями, центром которых является лирическая героиня, и стихотворениями, в которых поэт выдвигает в центр свое авторское «Я», – весьма гибка, поэтому нередки случаи, когда определение принципа воплощения авторского сознания затруднено. Стихотворения такого рода, как правило, относятся к определенной теме: смысл творчества, раздумья о Родине, о беде, постигшей ее. Авторский монолог в ранней лирике Ахматовой выполняет, как правило, функцию раз-

³²⁵ Коллонтай А.М. Письма к трудящейся молодежи. – М., 1926. – С. 162.

мышлений поэта о своем поэтическом даре, о своей общественной роли. Поэт неоднократно пыталась определить природу творчества, проникнуть в «тайны ремесла», требующего от поэта максимальной отдачи своих чувств людям. Это тяжелый крест, от которого поэт рада бы отказаться, но не в силах.

В критике было высказано мнение, что «психологические драмы героини разыгрываются одновременно на двух сценах. Одна из них – город, с конкретными чертами быта, со спецификой Петербурга, другая – природа, сельская жизнь»³²⁶. Но в том-то и дело, что сцена, на которой играют драмы лирической героини А.А. Ахматовой – одна, это – город. В иных условиях героиня чувствует себя гостьей, лицедействует, но не живет. А природа, сельская жизнь, как правило, сфера деятельности ее авторского «Я». Обращаясь к собеседнику, поэт, именно поэт, пытается определить степень своей близости к родной земле. Таковы стихи, написанные в имении матери Гумилева Слепнёво, и прежде всего хрестоматийное «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...». В другом слепнёвском стихотворении авторский монолог принимает несколько рефлектирующий характер:

...Лучи зари до полночи горят.
Как хорошо в моем затворе тесном!
О самом нежном, о всегда чудесном
Со мной сегодня птицы говорят.

Я счастлива. Но мне всего милей
Лесная и пологая дорога,
Убогий мост, скривившийся немного,
И то, что ждать осталось мало дней.
(*Бессмертник сух и розов. Облака...*, 1916)

В нем дается редкое для ахматовской лирики ощущение спокойного счастья, хотя его трудно назвать безмятежным: что такое «тесный затвор»? почему «ждать осталось мало дней»? Тема смерти, характерная для раннего творчества поэта, и здесь находит место. Скорее не сама смерть, но ее предчувствие заставляет еще раз оглядеться, запомнить милые сердцу места. В стихотворении два пейзажа. Первый – парковый, усадебный, начало настоящей весны, когда природа вновь начинает свой расцвет: «*Единственного в этом парке дуба Листва еще бесцветна и тонка*». Второй – сельский, безыскусный, подчеркнуто безыскусный: «*Лесная и пологая дорога, Убогий мост, скривившийся немного...*». Они соотносятся друг с другом, дополняют друг друга, можно сказать, что в некоторой степени они противопоставлены друг другу. Скорее всего здесь поиск пейзажа, гармонирующего настроения, легкой грусти, светлого, спокойного счастья. И не случаен выбор именно слепнёвского пейзажа.

Выделение нами авторского монолога как формы максимального воплощения авторского «Я» не означает умаления роли авторского сознания в стихах, где превалирует образ лирической героини. Хотя авторское «Я» в них

³²⁶ Гинзбург Л.Я. О лирике. – С. 317.

порой деформировано маской, но оно неизменно присутствует. В сборниках «Подорожник» и «Anno Domini» сосуществуют два стилистические пласта. Один представлен стихотворениями из «любовного дневника», более или менее насыщенного авторскими монологами. Другой – стихами, предвосхищающими новую Ахматову, новый этап в ее творчестве, когда образ лирической героини и автор сливаются воедино. Впоследствии, на втором этапе творчества Ахматовой, именно в авторских монологах нашли завершение многие темы, поднятые в стихах раннего романа-лирики.

Родина в художественной концепции Ахматовой*

Лирическая героиня Ахматовой не была изолирована от бурь и тревог своего времени. В интимную лирику первых книг поэта не столь часто, как у Блока, но все же входили раздумья о родной земле. «Какую значительную по своему гражданственному смыслу и внутреннему своему масштабу маленькую антологию можно было бы составить, если собрать воедино все написанное ею о Родине, о родной земле»³²⁷, – заметил В. Я. Виленкин. И реализовалась эта тема поначалу также в интонации интимного шепота. Любовь к Родине и Любовь-Эрос Ахматовой не рядоположены: единство интимной любовной лирики и стихотворений гражданско-патриотической тематики достигается частым употреблением в стихах о любви пейзажных зарисовок, фольклорных мотивов и христианских и библейских образов. Кроме того, психологический лиризм переживаний лирической героини передается через насыщение словами, имеющими общекультурные и исторические ассоциации, соответствующие внутреннему пространству стиха.

Образованное таким образом единое семантическое поле, а также система двойников (архетипов поведенческого облика) – Кассандра, Лотова жена, Рахиль, Мелхола, Федра, Дидона, Клеопатра, боярыня Морозова, стрелецкая женка и т.д. – позволили Ахматовой быть центром своего исторического или культурного сюжета, насыщать его драматическим смыслом. Психологическое, бытовое, частное трансформировалось в историческое, культурное. Патриотизм и эротизм, история и культура демонстрировали в ее стихах свою взаимообратимость.

Тема Родины традиционна для русской поэзии, но Ахматову нельзя причислить к кругу поэтов, для которых эта тема стала «показной» и которые стихи о Родине «сочиняют навзрыд». Однако образ России в ее творчестве – один из ведущих. Для нее, как и для большинства русских поэтов, также характерны традиционные образные параллели: Россия–мать, Россия–невеста (жена), Россия–обитель, Россия–святая земля и др. Традиционна в ее поэзии и связь образа России с образами дороги, дали, простора, ветра, песни. Устоявшиеся словообразы дополняются собственными: Россия–тело («Ранят *тело* твое *пресвятое*...»), Россия–храм, Россия–мессия, отсюда частое употребление слов-символов христианской атрибутики, колокольного звона, храмовой

* Написано А.А. Фокиным.

³²⁷ Виленкин В.Я. В сто первом зеркале. – М., 1990. – С. 113.

символики, фольклорных мотивов. В то же время восприятие Родины и соответственно образ России у Ахматовой своеобразны, что отражается уже в характере номинаций и их выборе. Как показывает частотный словарь, в стихах Ахматовой слово *Родина* повторяется 9 раз, *Отчизна* – 4 раза, *Россия* – 5 раз, *Русь* – 2, *край* – 15. Конечно, это не показатель высокой частотности, однако слово *земля* – одно из самых часто употребляемых слов в ее поэзии (80 случаев), и именно оно (одно или в сочетании с эпитетом *родная*) наиболее часто используется в творчестве Ахматовой для определения Родины³²⁸.

Но если в первой книге мотив Родины намечен лишь пунктиром, то в «Четках» тоpos родной земли постепенно становится преобладающим и достигнет кульминации в последующих трех книгах. В «Четках» образ матери-земли своеобразно воплощен через природные, нравственные, философские и другие общерусские представления о пространстве как одном из «мировых ориентиров» в художественном мире поэта. Это пространство сжимается до точки в огромном мире. Земля, родина понимаются Ахматовой мифологически, амбивалентно и как порождающее лоно, мудрость, источник жизни, и как могила, символ смерти, а поэзия, соответственно, – как звено, соединяющее землю с миром Божьим. В стихах мы не найдем непредсказуемости и отчуждения. Приметы России, рассыпанные отдельными мазками по всем стихам сборника, централизуют и формируют его структурно.

Образ матери-земли, родины-деревни, образ провинциальной России складывается в Слепнёво, истоки которого мы находим в стихотворении «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...»:

...Но все мне памятна до боли
Тверская скудная земля.

Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака,
В полях скрипучие воротца,
И запах хлеба, и тоска.

И те неяркие просторы,
Где даже голос ветра слаб,
И осуждающие взоры
Спокойных загорелых баб.
(1913)

Ветхий колодец с журавлем, облака, скрипучие воротца в полях – такое восприятие Родины как тоскующей, скудной земли было свойственно и А.А. Блоку, и Ф. Сологубу, и И.А. Бунину. Но у Ахматовой тоскующая земля не вызывает скорбных, горестных мыслей, именно к ней поэт приходит на поклон, у нее ищет она ответа: верно ли живу, то ли делаю; поэтому и появляются «осуждающие взоры спокойных загорелых баб». Это стихотворение очень важно для понимания всего творчества Ахматовой. «Это как бы возвращение в Россию, только не из чужой земли, а из Серебряного века»³²⁹. В

³²⁸ Николина Н. А. Образ родины в поэзии А. Ахматовой // Русский язык в школе. – 1989. – № 2. – С. 72–73.

³²⁹ Коржавин Н. Анна Ахматова и «серебряный век» // Новый мир. – 1989. – № 7. – С. 261.

нем содержится ряд образных деталей, которые будут обыгрываться Ахматовой во многих последующих стихах: *скудная земля, ветхий колодец, скрипучие воротца, неяркие просторы, тверская земля, тоска*, из других стихов к ним добавятся *«темный»* (*Таинственные, темные селенья, темная Россия*) и *«тихий»* (*Ты, тихая, сияешь предо мной*). Известно ее высказывание: «...Чтобы добраться до сути, надо изучать гнезда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта – в них таится личность автора и дух его поэзии...»³³⁰.

Приметы провинциальной России даны в восприятии лирической героини, взгляд которой постоянно движется и последовательно расширяется; в свою очередь она сама дана в восприятии «загорелых баб», спокойствие которых противопоставлено ее душевному смятению и «томлению»; «неволя» же героини противопоставляется «просторам, где даже голос ветра слаб». Это противопоставление связано с мотивом нравственной вины – «боли», которая, являясь основой подлинной свободы, всегда связана у Ахматовой с выходом за пределы своего «я», с трагическим осмыслением не только личной, но и народной судьбы или судьбы своего поколения.

В стихотворении «Плотно сомкнуты губы сухие...» (1913) образ России усложняется и связывается, с одной стороны, с мотивами страдания («И кликуша без голоса билась, Воздух силась губами поймать») и нищеты, а с другой – с мотивами пламенной веры, мотивами, ключевыми для Ахматовой. Они создают образ России, определяют национальный характер и судьбу лирической героини. Присущи ахматовской поэзии и религиозные мотивы, но, говоря словами Жирмунского, бытовая религиозность ее стихотворений делала их созвучными переживаниям простого человека из народа, от имени которого говорит поэт³³¹.

Сознание поэта, его внутренний опыт, независимо от того, идет ли речь о личном переживании или о событиях и предметах внешнего мира, служат пространством для лирического сюжета, в котором скрещиваются отдаленные смысловые ряды, отвлеченное встречается с конкретным, субъективность с действительностью, прямое значение с иносказательным. Поэтому здесь мы обращаем внимание на значение символических образов колокола, колокольного звона в формировании образа Родины у Ахматовой. Исследователи ее поэзии с точки зрения музыкального искусства³³² отмечали, что колокола, колокольный звон – это реалии звучащего быта, атрибут сельского или городского пейзажа, а также деталь храмовой обстановки. На наш взгляд, это прежде всего символ призыва, единения, «голос многих» и для многих. Слово «колокол», означающее – Бытие Божие, символизирует присутствие

³³⁰ Цит. по: Топоров В.Н. Об ахматовской нумерологии и менологии // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. – М., 1989. – С. 12.

³³¹ Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. – С. 47.

³³² См., например: Кац Б., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. – Л., 1989; Лиснянская И. Музыка «Поэмы без героя» Анны Ахматовой. – М., 1991; Цивьян Т.В. Ахматова и музыка // Russian Literature. – 1995. – № 10, 11.

Бога внутри каждого отдельного человека. Сознательно или бессознательно, но Ахматова это учитывала, иначе не было бы строк, подобных этим:

И весь день не замолкали звоны
Над простором вспаханной земли...
«Стал мне реже сниться...»

(1914)

Человек сам по себе колокол и било (иначе – «язык»), и вопрос только в том, может ли он резонировать, то есть откликаться на зов нуждающихся, как заставить звучать свой колокол так, чтобы заново обрести свое чистое бытие. В противном случае его Божественное остается неподвижным и немым, слепым и глухим. Резонируя, откликаясь, человек приобщается к прекрасному, становится его частью, на что указывает слово «звон», очень часто употребляемое Ахматовой и рифмуемое со словом «стон», чем отграничиваются живое и Божественное от мертвого и немого.

Колокольным звоном у Ахматовой символизируется открытость души, вера и любовь к Богу, сила, устраняющая зло и заблуждения, ведь колокол всегда ассоциировался с истиной:

И санок маленьких такой неверный бег
Под звоны древние далеких колоколен.
«Он длится без конца...»

(1912)

Путь героини – нерешительный, «неверный» шаг к будущему – освящается колокольным звоном, говорящим о правильности, «истинности» избранного ею пути. Она понимает «колокольную речь», и колокола непременно звонят – говорят с ней, – когда она выбирает верный путь к чистому бытию, или предупреждают об опасности. Колокольный звон всегда выступает посредником в общении лирической героини с Богом, а в некоторых случаях, когда Бог общается с ней непосредственно, его речь, его голос все равно характеризуются «колокольными» эпитетами: «И промолвил мне благостно-звонко: «Будет сын твой и жив и здоров!» «Благостно-звонко» здесь воспринимается не иначе как благая весть или благовест, то есть колокольный звон, сообщающий либо о начале церковной службы, либо о праздничном, радостном событии.

Исследователи отмечали, что героиня Ахматовой часто склоняется к аскезе, монашествует, творит молитву, скорбит, и в том быте, в той обстановке, которые ее окружают, она видит *знаки судьбы*, ее роковой власти. В поэзии эти знаки предстают в образах ассоциативного ряда, связанных со смертью, с похоронным ритуалом, с последним прощанием, которые непременно соседствуют с пейзажной лирикой, символами христианского культа, поэтикой фольклора: «На землю саван тягостный возложен».

Одним из ключевых в лирике Ахматовой принято считать мотив смерти. «Как тема, смерть всегда служит лакмусовой бумажкой для этики поэта», – написал Иосиф Бродский в эссе, посвященном Анне Ахматовой³³³. В ее стихах мотив смерти создает особую нравственную ауру: ощущение по-

³³³ Бродский И. А. Муза плача // Сочинения Иосифа Бродского. Т. V. – СПб., 1999. – С. 40.

жизненного стояния над бездной, над тьмой, ощущение неизбывной тревоги и скорби, не только в оппозиции Эрос/Танатос, о чем речь шла выше, но и в образе России, который также постигается мерой смерти, с той «необычайной сосредоточенностью и взыскательностью нравственного начала», которую Твардовский считал самой характерной отличительной чертой поэзии Ахматовой³³⁴. В стихах Ахматовой мотивы Родины и смерти не просто соседствуют, а психологически заостряются, мистифицируются, достигая уровня пророчества.

В третьей книге стихов Ахматовой – «Белая стая», – которую в третьей ее части составили стихи 1914–1917 гг., периода Первой мировой войны, контаминация тем Родины и смерти усиливается. Военная тема диктует Ахматовой звуки эпической музыки. Выкристаллизовалась и тема Родины, только намеченная пунктиром в ранних сборниках. Всенародное горе заставило по-другому осмыслить понятие Родины. Это дало возможность говорить об эпичности лирики Ахматовой не только с позиции жанра, но и темы, влияющей на жанр. Для поэта война – это скорбь, беда для страны, горе для людей:

Сроки страшные близятся. Скоро

Станет тесно от свежих могил...

(1914)

Переживание трагедии любви и теперь осталось основным мотивом, но если раньше лирическая героиня чаще представляла творящей молитву или преступающей обет, то в «Белой стае» она становится солдаткой, потом вдовой, скорбящей матерью, отождествляется с плакальщицей. Этот образ женщины, оплакивающей родную землю, будет повторяться в поэзии Ахматовой, связываясь с мотивами одиночества и трагической вины за, возможно, не разделенной с другими до конца бедой. Так продолжает на новом витке развиваться цепь перетекающих друг в друга образов, зародившихся еще в ранних стихах, но усиленных темами войны и смерти: мать-земля, мать-родина, мать-родительница, мать-защитница. И вновь личное пересекается с общим, а через мотив страдающей матери создается образ плачущей от горя России:

Для того ль тебя носила

Я когда-то на руках,

Для того ль сияла сила

В голубых твоих глазах!

(1918)

Здесь лирическая героиня – мать, потерявшая сына. Мировосприятие Ахматовой, очевидно, совпало с мироощущением тысяч и миллионов матерей, жертвующих в годы военных катаклизмов своими детьми и оплакивающих их и свою участь. В этом стихотворении Ахматова вступает в противоречие с собственной «Молитвой» (1915 г.). В «Молитве» присутствует то чувство к России, к земле родной, которое священник Александр Шмеман

³³⁴ Твардовский А. Собр. соч.: В 6 т. Т.5. – М., 1980. – С. 271.

назвал «чувством какой-то почти утробной от нее неотделимости»³³⁵. Образ Матери в «Четках», у которой «Магдалина сыночка взяла», матери, измученной страхом за больного ребенка, «в тот час, как рушатся миры», трансформируется в образ женщины-плакальщицы, а затем в образ жены-мироносицы, готовой отдать и любимого, и сына, и свой творческий дар во имя процветания своей Родины, России. Такая позиция соответствует нормам христианской морали – пострадать и тем возвыситься над роком, через страдание обрести свет. Но героиня Ахматовой сохраняет отчетливое сознание всего ужаса, всей глубины трагедии, всей безмерности страданий, на которые обрекается человек, народ.

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар –
Так молюсь за твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

В «Молитве» (1915) мифотворчество Ахматовой выходит на уровень архетипа. Можно провести аналогию с евангельским сюжетом о Приснодеве Марии, пожертвовавшей своим сыном ради спасения человечества, а также с ветхозаветным сказанием о жертвоприношении Авраама. Ахматовская героиня готова пожертвовать ребенком ради спасения России. Использование архетипического сюжета приводит к пересечению двух выделяемых русскими философами типов любви – любви материнской и любви к Родине. Но возникающее на первый взгляд противоречие разрешается высшей любовью – любовью к Богу. Молитва была услышана, жертва принята и как вознаграждение за веру воспринимается любовь Бога к героине и ее ребенку: Бог дарует ему жизнь. Об этом мы узнаём из стихотворения «Город сгинул, последнего дома...».

Сборник «Белая стая» завершается стихами 1916 г., в которых пророчески возникает образ пустоты, разоренной России и мотив дороги как поиска выхода из возникших исторических проблем. В следующей книге – «Подорожник» – эти темы станут основными, а мотив надежды исчезнет. В этом приметы России революционной, смуты в родной стране. Примечательны для развития этой темы три стихотворения из этого сборника, написанные в 1919 г., которые позже Ахматова объединила в мини-цикл: «Встреча» («Зажженных рано фонарей...»), «Чем хуже этот век предшествующих...», «Я спросила у кукушки...»).

В позднейшей публикации первое стихотворение было названо «Призрак». Это не только призрак расстрелянного царя. «И странно царь глядит вокруг Пустыми светлыми глазами» – это призрак умершей старой России, целой эпохи. Второе стихотворение – реквием по надеждам Февраля. «Он к самой черной прикоснулся язве, Но исцелить ее не мог», то есть остаются не-

³³⁵ Шмеман А. Анна Ахматова // Найман А.Г. Рассказы о Анне Ахматовой. – С. 296.

справедливость, деспотизм, нищета. Революция не принесла исцеления. В Европе – «на западе» – земное солнце светит, а в России, напротив, «белая зима-смерть» – ищет жертвы и сзывает воронов на братоубийственную войну. Есть тут, конечно, и прямая ассоциация с Варфоломеевской ночью, когда крестами были загодя отмечены двери будущих жертв: «А здесь уж белая дома крестами метит И кличет воронов, и вороны летят». В стихотворении «Я спросила у кукушки...» зловеще молчание кукушки. Оно было расшифровано в следующем году в стихотворении, названном затем «Петроград, 1919»:

Иная близится пора,
Уж ветер смерти сердце студит...

Три компонента – судьба империи, революция, несущая террор, индивидуальная судьба без будущего – исчерпывающий историософский комплекс, раскрывающий ахматовское понятие Родины в стихах 1917–1922 гг.³³⁶

В лирике Ахматовой утверждается идея Родины как реального единства, при этом подчеркивается максимальная близость личности и родной земли. Расширяются и границы мира, с которым отождествляет себя поэт. Так, в стихах «Белой стаи» усиливается роль исторических параллелей и образов, связанных с историей. История как постоянное «перетекание» настоящего в прошлое позволяет Ахматовой воссоздавать внутренний драматизм и трагическую напряженность. В этот период в ее поэзии впервые появляется определение *великая* («*Из зори Родины великой*»), но одновременно сквозными образами ее лирики становятся образы смерти, боли, крови и страдания: *земная непоправимая боль; В кругу кровавом день и ночь Болит жестокая истома; небо синее в крови; ветер смерти сердце студит.*

Тема Родины, художественно решаемая в годы революции и Гражданской войны, не могла не пересекаться с темой русской эмиграции. Остановимся на хрестоматийно известном и часто цитируемом стихотворении «Когда в тоске самоубийства...», более известном под названием «Мне голос был...», ибо оно имеет много разноречивых толкований:

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

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

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

³³⁶ Оригинальную интерпретацию взглядов Ахматовой на послереволюционную Россию через призму ее поэзии дает Я. Гордин в кн.: Гордин Я. Переключка во мраке. Иосиф Бродский и его собеседники. – СПб., 2000. – С. 19–125.

Оставь Россию навсегда.

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

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

Стихотворение появилось в печати 12 апреля 1918 г. в газете «Воля народа». В газетной публикации отсутствовала последняя строфа, в первых изданиях «Подорожника» и «Anno Domini» – вторая, в дальнейших прижизненных изданиях – два первых четверостишия. Отсутствие в подавляющем большинстве публикаций первых двух строф имело свои причины, очевидно, цензурного характера (в том числе и самоцензура). С. Кормилов считает, что снятие первой строфы в 1940 г. объясняется тем, что к этому времени «про гостей немецких, ожидавшихся в 1917 г., давно забыли, зато пережитые после этого испытания возросли многократно»³³⁷. Но это могло быть вызвано и атмосферой времени, когда заключался пакт Молотова–Риббентропа. Полный текст стихотворения впервые был опубликован только в 1967 г. Он не освящен волей автора, является «сводным» и, к сожалению, не считается каноническим. И это вопрос не только текстологии: для интерпретации стихотворения, вызвавшего дискуссии и полемику, важен полный объем текста.

Связывая смысл этого стихотворения с темой России, одни истолкователи видят в нем отповедь эмиграции, другие – осуждение террора большевиков, третьи – личный интимный мотив. Но чаще его определяют как «яркую инвективу, направленную против тех, кто в годину суровых испытаний собрался бросить Родину...»³³⁸, «гордую и решительную отповедь злобствующим врагам народного дела, зазывающим ее в свой лагерь»³³⁹. Эти критики воздают должное «гражданскому сознанию поэта, не пожелавшего покинуть отчизну и патетически осудившего постыдное бегство из родной страны»³⁴⁰, но в последние годы появилось немало публикаций, авторы которых в свете изменившегося отношения общества к русской эмиграции меняют акценты в интерпретации стихотворения. К их числу можно отнести Д. Бобышева, А. Наймана, Я. Гордина и других.

Непонимание и неприятие данного и других близких ему по содержанию стихотворений Ахматовой надолго, если не навсегда, отвернуло от нее эмиграцию, привело к идейному разрыву между ними. Как сказал Г. Адамович в одном из поздних интервью, в самой интонации стихотворения «чувствуется гордость, чувствуется вызов»: «Я считаю, что остаться «с моим

³³⁷ Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. – М., 1998. – С. 59.

³³⁸ Павловский А.И. Анна Ахматова: Жизнь и творчество: Книга для учителя. – М., 1991. – С. 67.

³³⁹ Банников Н. Высокий дар // Ахматова А. Избранное. – М., 1974. – С. 542.

³⁴⁰ Добин Е. Поэзия Анны Ахматовой. – М., 1968. – С. 99.

народом там, где мой народ, к несчастью, был» (строки из «Реквиема» – А.Ф.), это большая заслуга, позиция, которая достойна всяческого уважения. Но с чем я не могу согласиться, это с вызовом, который в ее интонации чувствуется...»³⁴¹.

Был ли это вызов на самом деле? Обратимся к контексту, в котором появилось это стихотворение. Включение в конец книги «Подорожник» делало его не только программным, но и действительно отсылало к весьма определенному адресату – Борису Анрепу, которому было посвящено большинство стихов этой книги, а через пушкинский эпиграф – «Узнай, по крайней мере, звуки, Бывало, милые тебе» – Анрепу посвящалась и вся книга. Ахматова всегда очень трепетно относилась к отбору стихов для сборника, их порядку, добивалась, чтобы композиция книги имела содержательное значение, а все произведения, входящие в нее, становились неотъемлемой частью, необходимым элементом. Таким же элементом являлись и название сборника, и эпиграф к нему. Эпиграф «Подорожника» является и символом литературной преемственности, и своеобразным адресом для зашифрованных в стихах посланий, и мерилom памяти (некогда «милые звуки»), а также несет смысловую нагрузку прощания и прощения, кроющуюся в словах *по крайней мере* (т.е. «ну хотя бы это»). Другими словами, эпиграф стал ключом к стихам книги, ее квинтэссенцией. Применив этот ключ к стихам сборника, в том числе и к анализируемому, поймем, что каждое из них в отдельности и все вместе взятые – это своеобразная подорожная, удостоверяющая право лирического героя на отъезд, ладанка верного курса, либо вещь, взятая в дорогу, чтобы скоротать время.

Таким образом, ни одно из стихотворений сборника не может пониматься как «отповедь эмиграции» или ее осуждение, каждое из них символизирует расставание, дорогу и пропуск в новую жизнь для тех или того, кто намерен уехать. Отдав «подорожную», лирической героине сборника остается вспоминать, писать стихи и поминать уехавшего в молитве. «*Я только петь и вспоминать умею...*», – говорит она в одном стихотворении и «*...во время молитвы Попросил ты меня поминать*», – в другом. Вот и вспоминает любимого ахматовская героиня в каждом стихотворении-молитве со свойственной ей грустью. Хотя и не согласилась она уехать вместе, но лелеет мечту, что отправится в путь и найдет его в далекой стране, мечту, неразделимую с ревностью и негодованием, с мыслью о смерти, с мольбою не сниться так часто.

Но, как и в произведениях других сборников, страдания и чаяния героини даны на фоне окружающей ее действительности: городского или деревенского пейзажа. Мотив родной земли усложнен и оттенен пейзажами чужой стороны, более того, родная сторона противопоставлена чужой: «*Ты – отступник: за остров зеленый Отдал, отдал родную страну, Наши песни, и наши иконы, И над озером тихим сосну...*» В таком контексте представляется

³⁴¹ Адамович Г. О Анне Ахматовой: интервью газете «Русская мысль». – Париж, 1980. – № 3305. – С. 9.

горькой и судьба лирической героини, если бы она откликнулась на зов отступника, к тому же, как ей кажется, не любившего ее по-настоящему:

...Для чего же, бросив друга
И кудрявого ребенка,
Бросив город мой любимый
И родную сторону,
Черной нищенкой скитаюсь
По столице иноземной?

(«Это просто, это ясно...», 1917)

В описаниях революционной России Ахматова не ограничивается только пейзажами, но вводит в тексты всю палитру переживания лирической героиней исторических событий, потрясавших Родину. Ее философские размышления о судьбе Родины неотступно связаны с ее собственной судьбой, тем самым подчеркивается антитеза *здесь – там, Родина – чужбина*. От стихотворения к стихотворению противопоставление усиливается, напряжение нарастает, понимание нерасторжимости судеб России и лирического «Я» крепнет. Дороги «туда» отрезаны. Через поэтические антитезы проступает жесткая поляризация: на одном полюсе – «крылатая свобода», «души высокая свобода», «воля», на другом – Россия, «край глухой и грешный», любимый город, «его дворцы, огонь и вода», «мой навсегда опустошенный дом». Трагедийность ситуации в том, что для героини Ахматовой одна святыня без другой немислима. Свобода без Родины – пустой звук, вне Родины она теряет смысл. Неразрывность этих идеалов прямо не декларируется, но ощущается и передается на уровне образного ряда. И в интерпретируемом стихотворении, завершающем книгу, перед поэтом встает выбор – Свобода или Родина. И то, что Ахматова в этом противостоянии отдает предпочтение России, говорит лишь об отсутствии у нее *этической возможности* сделать другой выбор.

Стихотворением «Когда в тоске самоубийства...» Ахматова решала для себя мучительнейшую проблему всей русской интеллигенции: Свобода или Родина. И она выбрала Родину. Но столь однозначно решить эту проблему для себя смогли не многие. В качестве примера приведем сохранившийся в памяти Н. Берберовой диалог между Д.С. Мережковским и З.Н. Гиппиус:

«– Зина, что тебе дороже: Россия без свободы или свобода без России?»

– Свобода без России, – отвечала она, – и потому я здесь, а не там.

– Я тоже здесь, а не там, потому что Россия без свободы для меня не возможна. Но... на что мне, собственно, нужна свобода, если нет России? Что мне без России делать с этой свободой?»³⁴²

Анна Ахматова в стихотворении «Когда в тоске самоубийства...» выбрала Родину без свободы.

Стихотворение состоит из трех частей, что и позволяло Ахматовой практически безболезненно не публиковать те или иные строфы, о чем было

³⁴² Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. – München, 1972. – С. 279–280.

сказано выше. Но в своем целостном виде оно звучит, с одной стороны, совершенно неожиданно, а с другой – многое объясняет.

Первая часть (строфы 1, 2) – описание последнего года империи, гнетущую атмосферу которого Ахматова образно назвала «тоской самоубийства». Моральное разложение народа и власти она подчеркивает потерей «духа византийства», то есть Божественной власти, что неминуемо влечет за собой потерю Православия, а следовательно, катастрофу не только политическую, но и духовную. «Дух византийства» – понятие, особенно важное для поэтов Серебряного века. Последователи Вл. С. Соловьева, в том числе А. Блок, воспринимали Россию как «столицу» православия, преемницу Византии, а утрату «византийства» – как причину грядущей мировой катастрофы³⁴³.

Данное в первых строфах описание политической и духовной атмосферы в России 1917 года, носящее апокалиптический характер, заканчивается многозначительным тире, соотнесенным с третьей строфой. Повторяющиеся *когда* подготовили пророчески как о Божественном откровении звучащее *Мне голос был. Он звал утешно. Он говорил...* Как повествует Библия, были случаи, когда Господь призывал людей оставить грешную землю и переселиться в землю обетованную. Архетипический сюжет о Моисее и его странствованиях в поисках Ханаанских гор, безусловно, сказался на сюжете третьей и четвертой строф стихотворения. И именно в этом сюжете следует искать объяснение строкам *«Я кровь от рук твоих отмою, Из сердца выну черный стыд...»*, которые обычно приводят исследователей в тупик и иногда трактуются как причастность лирической героини ко всему тому, что происходило или будет происходить в России, то есть к террору и массовым расстрелам. Выше уже говорилось о том, что эти стихи не могут быть интерпретированы как «отповедь эмиграции». Не могут они трактоваться и как проклятие безвластия и террора в стране. В них решается Ахматовой только личная этическая проблема: быть или не быть ей с Родиной в годину великих испытаний и потрясений. Обетованная земля здесь – в России. Другой Родины быть не может и принимать ее нужно такой, какая она есть. Поэтому Ахматова никого не судит. Каждый человек имеет право на свой выбор. Но тот, который сделала она, говорит о ней как о сильной женщине и великом поэте.

Значение последнего четверостишия без преувеличения просто огромно. Без него первые две части распадались и могли трактоваться совершенно обособленно, чем и пользовалась Ахматова, публикуя их (по личностным и политическим мотивам) отдельно. Последняя строфа связала первые части воедино, делая интерпретацию стихотворения единственно возможной. Суть ее в том, что лирическая героиня сумела в период «тоски самоубийства» и «потери византийства» распознать голос лжепророка, не подчиниться ему, как «речи недостойной», замкнув слух руками. И дух ее остался скорбным, но чистым, не оскверненным фарисейским голосом, а эпитеты

³⁴³ Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. – М., 1998. – С. 59.

равнодушно и спокойно демонстрируют силу и необыкновенное самообладание героини, ее духовное мужество, ее любовь к Родине.

Стихотворение «Когда в тоске самоубийства...» в читательском восприятии может рассматриваться как первая часть диптиха, вторым в котором следует не менее популярное «Не с теми я, кто бросил землю...» (стихи Ахматовой об особом пути поэта в переломную для страны эпоху можно рассматривать как «скрытый» (И. Бернштейн) цикл):

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

Но вечно жалок мне изгнанник,
Как заключенный, как больной.
Темна твоя дорога, странник,
Полынью пахнет хлеб чужой.

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

И знаем, что в оценке поздней
Оправдан будет каждый час...
Но в мире нет людей бесслезней,
Надменнее и проще нас.

(1922)

Остаться в России не значило примириться с творящимся злом. Свое отношение к событиям 1917–1921 годов Ахматова высказала в целом ряде стихотворений «Anno Domini». Особенно ярко этот мотив звучит в стихотворении «Все расхищено, предано, продано...», написанном в июле 1921 г.:

Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Все голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало светло?

Что же остается поэту, видящему воцарение зла на родной земле? Остается не отворачивать взгляда и души от судьбы Родины и принимать ее как свою. А в том, что «*в оценке поздней Оправдан будет каждый час*», она нашла основу для самоутверждения и самоуважения, истоки творческой победы и творческой воли, силу любви к Родине и родному языку.

«Лирический дневник»: своеобразие жанра и сюжета

Лирическое стихотворение, цикл стихотворений, стихотворный сборник (книга стихов) – основные жанры поэтического творчества в начале века. Ахматова чаще всего прибегает к стихотворному сборнику, и это вполне естественно: общение с читателем на рубеже 1910–1920-х гг. стало осуществляться не столько через публикации в периодической печати, сколько через поэтические сборники, передающие более полно и емко размышления

поэта о жизни и о человеке. Этот факт вовсе не означает, что Ахматова избегала других жанров, ибо они являлись составляющими стихотворных сборников. Больше того, пять ранних поэтических книг Анны Ахматовой, представляющих первый период ее творчества, образуют единый контекст, определенную жанрово-тематическую общность, названную Б. Эйхенбаумом «романом-лирикой»:

«Тут не просто собрание лирических новелл, а именно роман, с параллелизмом и переплетением линий, с переборами и отступлениями, с постоянством и определенностью действующих в нем лиц... При переходе от одного сборника к другому мы испытываем характерное чувство интереса к сюжету, к тому, как разовьется этот роман. (...) В «Четках» можно видеть обдуманное расположение материалов как бы по главам. То же и в «Белой стае». Как в настоящем романе, сопоставлены контрастные эмоции, как бы нейтрализующие друг друга и создающие впечатление своеобразного эпического лиризма. «Подорожник» – если не новая часть, то новая глава этого романа. Это чрезвычайно важно. Тут не просто собрание лирических новелл, а именно роман...»³⁴⁴.

Критик считал необходимым проследить разработку образующих этот роман повествовательных линий, говорить о его композиции вплоть до соотношения отдельных персонажей. Организующим центром «романа-лирики» – его художественного времени, пространства, сюжета³⁴⁵ – стала ахматовская героиня. Она, по словам Эйхенбаума, объединяет собою всю цепь событий, сцен и ощущений:

«Лирический сюжет, в центре которого она стоит, движется антитезами, парадоксами, ускользает от психологических формулировок, остранивается неувязкой душевных состояний. Образ делается загадочным, беспокоящимся – двоится и множится. Трогательное и возвышенное оказывается рядом с жутким, земным, простота – со сложностью, искренность – с хитростью и кокетством, доброта – с гневом, монашеское смирение – со страстью и ревностью (...) Так от стилистических парадоксов, придающих поэзии А. Ахматовой особую остроту, мы переходим к парадоксам психологическим и сюжетным»³⁴⁶.

Эти особенности лирики нашли свое отражение и в структуре всего контекста ранней лирики, и в лирическом конфликте отдельного стихотворения, и в его психологическом подтексте. Но книги Ахматовой лишь внешне могут быть восприняты как дневниковая лирика. При более глубоком их прочтении становится очевидным, что в них огромную смысловую нагрузку имеет подтекст, представляющий собой отнюдь не прямую, но опосредованную через внешние детали и факты передачу напряженнейших психологических конфликтов, которые, в свою очередь, моделируют и социальные процессы действительности.

Как правило, поэт обращается к изображению неразделенной любви, благодаря чему может верно и тонко передать внутренний мир человека, психологическое состояние мятущейся и страждущей души. Психоло-

³⁴⁴ Эйхенбаум Б. Роман-лирика // Вестник литературы. – 1921. – № 6–7. – С. 8. Эти положения Эйхенбаума, как и такого же рода суждения В. Брюсова, В. Гиппиуса, сейчас подвергаются сомнению. См.: Гурвич И. (США) Любовная лирика Анны Ахматовой (целостность и эволюция) // Вопросы литературы. – 1997. – № 5. – С. 29.

³⁴⁵ Подшивалова Е.А. Время, пространство, сюжет в цикле стихов А.А. Ахматовой «Четки» // Проблема автора в художественной литературе. – Ижевск, 1990. – С. 156–163.

³⁴⁶ Эйхенбаум Б.М. О поэзии. – Л., 1969. – С. 145–146.

гизм ранней лирики Ахматовой тесно связан с традициями русской психологической прозы, позволяет художественно исследовать влияние событийного ряда на внутреннюю организацию. Психологизм Ахматовой особого рода: он — «в отказе от прямых чувствоизлияний, которые заменяются подчеркнутым внеэмоциональным интересом к потоку примелькавшихся явлений и вещей, зарисованных с натуры, как бы врасплох»³⁴⁷.

О. Мандельштам в «Письме о русской поэзии» также писал, что психологизм Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не в поэзии:

«Ахматова принесла в русскую лирику огромную сложность и богатство русского романа 19-го века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с «Анной Карениной», Тургенева с «Дворянским гнездом», всего Достоевского и отчасти даже Лескова.

Генезис Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не в поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу»³⁴⁸.

Открытия русской психологической прозы XIX в. нашли, таким образом, отражение в сложной структуре «романа-лирики». Для доказательства этой мысли в критике приводятся параллели в монологах Анны Карениной и ахматовской героини. В последней также угадываются черты Грушеньки и Настасьи Филипповны. Спустя много лет на этот тезис Мандельштама «ополчился» И.А. Бернштейн, считая, что ни к психологическому роману, объективному по существу, ни к своеобразному дневнику лирику Ахматовой, в том числе и любовную, сводить нельзя³⁴⁹. Думается, что о буквальном понимании «прозаического» генезиса стихов Ахматовой, тем более об отождествлении их с прозой речь никогда и не шла. И Мандельштам, и его последователи лишь пытались определить своеобразие ахматовской лирики, повествовательность ее интонации, отсутствие напевности. Конечно, начиная свой творческий путь, Анна Ахматова не ставила перед собой цели положить начало развернутому лирическому повествованию, но уже после выхода «Четок», а тем более «Белой стаи», мысль о неразрывности и единстве ее лирики находит свое выражение и в сквозных темах, продолжающих развиваться из сборника в сборник, и в построении образа лирической героини, и в манере составления сборника как особого жанра.

К моменту выхода первого сборника Анны Ахматовой «Вечер», то есть к 1912 г., взгляд на книгу стихов как на единое целое стал правилом. Поэт училась искусству организовывать книгу и у своего учителя И.Ф. Анненского, и у соратников по «Цеху поэтов» М.А. Кузмина, Н.С. Гумилева. Кроме того, М.А. Кузмин непосредственно следил за работой начинающего поэта над первым сборником. Организация этой книги во многом предопределила структуру последующих сборников Ахматовой.

Стихотворение становилось литературным фактом не только само по себе, но и в системе с другими стихотворениями, объединенными в цикл или

³⁴⁷ Артюховская Н.И. О традициях русской психологической прозы в раннем творчестве Анны Ахматовой // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. — 1981. — № 2. — С. 18.

³⁴⁸ Мандельштам О. Письмо о русской поэзии. — Ростов-на-Дону, 1922.

³⁴⁹ Бернштейн И.А. Скрытые поэтические циклы в творчестве Анны Ахматовой // Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып. 1. — М., 1992. — С. 93–94.

поэтический сборник. Для поэтов конца XIX–начала XX в. пространственно-временные границы стихотворения оказались малы. Желание раскрыть глубину внутреннего мира современника, остроту социальных и нравственных конфликтов могло осуществиться либо при расширении границ стихотворения (это приводило к нарушению эстетического равновесия в произведении), либо при объединении ряда стихотворений тематически или по общности проблем, и тогда толстовская «диалектика души» стала возможной и в лирических произведениях. Поэты начала века окончательно оформили то, что зародилось в лирике второй половины XIX в.: первые полупоэмы-полуциклы Ап. Григорьева, первые поэтические сборники нового типа Н.А. Некрасова. Лирическая циклизация – характерная особенность литературы начала века. Если в иные эпохи она была однотемной, одноплановой, то для А. Блока, А. Белого, В. Брюсова циклизация стала возможностью проследить развитие идеи, мысли, чувства в их протяженности. Стихотворный сборник является единым и цельным художественным образованием, все части которого согласованы с центральной для творчества художника концепцией мира и человека.

У Ахматовой лирические циклы встречаются, пожалуй, во всех пяти книгах, за исключением «Подорожника». И все же поэт в своем раннем творчестве не так часто прибегала к циклизации. Разрабатывая в том или ином стихотворении определенный нюанс, оттенок любовного чувства, она могла вполне ограничиться размером лирического стихотворения, лирической миниатюры. Другое дело, что, собранные в сборник, эти стихотворения воссоздавали картину напряженной душевной жизни личности.

Обратимся к тем конкретным примерам циклизации, которые дает нам раннее творчество А.А. Ахматовой. Циклы объединяют в себе три-четыре стихотворения, связанные сильнее, чем стихотворения в главах, каждый цикл имеет название, выполняющее двойную функцию: оно озаглавливает цикл и входит в состав названий стихотворений, организующих главу. В «Вечере» – это «Обман» и «В Царском Селе»; в «Четках» – «Смятение» и «Стихи о Петербурге»; в «Белой стае» – «Июль 1914», в «Anno Domini» – «Другой голос», «Три стихотворения».

Цикл «В Царском Селе» объединяет три стихотворения, тематически не связанные между собой «По аллее проводят лошадок...» – тема крушения надежд, «...А там мой мраморный двойник...» – неоформившаяся еще тема неразделенной любви, «Смуглый отрок бродил по аллеям...» – тема Пушкина, имеющая громадное значение в творчестве Ахматовой. Однако общее, что объединяет три стихотворения, – место действия: Царское Село, его аллеи, парки, статуи, память о «смуглом отроке», – все это переплелось воедино, создав густую сеть ассоциативных связей.

Цикл «Обман» (1910–1911) построен по иным смысловым принципам. Перед нами пример психологического параллелизма: жизнь природы – жизнь человека. Четыре стихотворения, входящие в этот цикл, — это четыре времени года, четыре состояния человеческой души. «Весенним солнцем это утро

пьяно...» – весна здесь не столько состояние природы, сколько символ ожидающихся, предполагающихся чаяний, упоительных, сладостных волнений, когда может равно радовать и пестреющая клумба, и черная ворона, и арка склепа, виднеющаяся в глубине аллеи.

В «Жарко веет ветер душный...» – иное состояние природы, иное состояние человеческой души. Летняя, зрелая умиротворенность, безмятежность и отчетливое осознание счастья, делающего человека наблюдательнее, чем всегда. Поэтому мы узнаем о муравьином шоссе или о серебрящемся ленивом пруде: «Синий вечер. Ветры кротко стихли...». Уже в это размеренно грустное повествование вплетаются первые тревожные ноты: тревожно шуршащие тополя, стальное небо. Пленительная истома – это чувство, требующее разрешения, каков будет исход встречи.

В «Я написала слова...» – легкий осенний снежок, шуршание последних листьев, зажженные днем свечи. Сумерки, серость, яркие ранее краски приглушены. То, что раньше радовало, делало жизнь по-новому легкой, вдруг разом оборвалось: происшедшее объяснение (мы о нем лишь догадываемся) несколько не определило взаимоотношения этих двух людей, перед лирической героиней все та же неопределенность.

Это лирико-драматическое повествование о первой полудетской любви, любви-самообмане. Она родилась весной, а осенью развеялась и увяла, оставив по себе тихую грусть. Образный ряд в сменяющих друг друга «действиях» выстроен как смена настроений, выраженных лирической символикой смены времен года, времен суток, а также в сезонной смене расцветающих на клумбах цветов. Чувство еще слепое, и для каждого повторяющегося заново рождается весной («Весенним солнцем это утро пьяно...»), когда воздух напоен ароматом ранних роз. Оно расцветает и воплощается знойным летом («Жарко веет ветер душный...», «Синий вечер. Ветры кротко стихли...»), когда жарким днем «сухо пахнут иммортели», а вечерние загадочные левкои что-то обещают. Осенью («Легкий осенний снежок лег на крокетной площадке») все обманы разоблачаются, развеиваются призрачные мечты, а спокойная реальность столь же безуханна, как принесенный из оранжереи букет как бы неживых роз.

Стихотворения располагаются по законам построения драматического произведения: чувство движется, развивается как действие от завязки к апогею, а оттуда к стремительной и драматичной развязке. Чувство становится зримым, выражаясь в жесте, в движении. Поэт выстраивает лирические эпизоды как театральные мизансцены:

Проводила друга до передней.
Постояла в золотой пыли.
С колоколенки соседней
Звуки важные текли.
Брошена! Придуманное слово –
Разве я цветок или письмо?
А глаза глядят уже сурово
В за ночь потемневшее трюмо.

В цикле из трех стихотворений-«действий» «Смятение» (1913), открывающем сборник «Четки», столь же выразительно и пластично драматизирована история зрелой страсти, вспыхнувшей и сгоревшей бесплодно в груди женщины. Он состоит из трех стихотворений, напоминающих скорее главки микропоэмы, чем части циклического образования. Они объединены сюжетом (встреча двух знакомых людей, один из которых – лирическая героиня – любит, но не любима), местом и временем действия, единым эмоциональным планом, данным в развитии (сначала напряженное волнение от неожиданной встречи, потом отчаяние, еле сдерживаемые рыдания и... надежда, и, наконец, холодная и горькая опустошенность, возникшая от осознания невозможности ответного чувства). Однако каждая часть этого цикла без особых издержек может существовать как самостоятельное стихотворение, написанное Ахматовой в жанре «импрессионистического отрывка». Уже указывалось, что индивидуализация контекста являлась неотъемлемой чертой лирики XX в. Причем подобная индивидуализация освобождает поэта от следования канонам и законам былых литературных систем, кроме того, она позволяет поэту активно создавать законы собственного творчества, экспериментировать в поисках новых форм, в поисках новых жанров.

Общим для анализируемых сборников является и деление на разделы или, по терминологии В. Брюсова, главы. Причем главы эти ни в коей мере не являются лирическими циклами, скорее всего это и есть собственно главы, объединяющие стихотворения, которые лишены жесткой связи, так свойственной циклическим образованиям. В сборниках «Вечер», «Четки» и «Белая стая» главы эти только лишь нумеруются, и лишь в «*Anno Domini*» они имеют названия, то есть в определенной степени приближаются к циклу: I. После всего; II. MCMXXI; III. Голос памяти. Но опять-таки перед нами все же главы, а не циклы.

«Вечер» открывается программным стихотворением «Любовь» («То змейкой, свернувшись клубком...»). Оно и становится лейтмотивом этого сборника. Перед нами начало, зарождение любви. Ощущение зыбкости, неопределенности, предвосхищение чего-то неизведанного, сладкого и страшного развивается, варьируется, постепенно переходя к еще не оформившимся мотивам неразделенной, несчастной любви.

Более обоснованное разделение на главы находим мы в «Четках». Существенна разница в темах стихотворений, входящих в главы, в эмоциональной окраске каждой главы. Первая глава разрабатывает тему смятения, неустроенности, невозможности прийти к какому-нибудь определенному решению. Конфликт уже намечен, но еще далек от завершения. Вторая глава – это своего рода лирическое отступление. Темы иного (но отнюдь не потустороннего) бытия, в котором возможно простое и мудрое житье, не получают достаточного завершения, логика жизни заставляет делать иные умозаключения, отсюда завершающие главу стихотворения «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...» и «Углем наметил на левом боку...», утверждающие невозможность счастливого разрешения конфликта. Третья глава – глава воспоминаний,

проникнутых светлой, элегической грустью. Здесь главной темой является тема определения смысла жизни, подведения итогов. И четвертая глава – драматическое разрешение конфликта. Гордое сознание своей обездоленности, неприкаянности, но ни в коем случае не отчаяние, стремящееся к обнародованию.

Интересен в этом отношении и сборник «Подорожник»: здесь деление на главы отсутствует, но объем самого сборника весьма скромный – около тридцати стихотворений.

Обратим внимание еще на одну жанровую особенность поэтических книг Ахматовой. *Оставаясь лириком*, Ахматова смело нарушала жесткие границы родов литературы, ее стихи можно сблизить не только с прозой, но и с драмой: ролевая лирика – одна из примет поэзии начала XX в. Судьба лирической героини драматизирована. Действие многих стихотворений происходит как бы на сценической площадке, где героиня находится наедине со зрителями-читателями и исповедуется им.

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

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

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

(1911)

Небольшие тематические циклы в ранних книгах Ахматовой «Обман», «Смятение», «Дальний голос» и др. порой выстраиваются как миниатюрные драмы типа лирических драм Блока и Гумилева. Рассмотренный выше цикл «Обман» (1910–1911) представляет собою как бы драматическую миниатюру в 3-х действиях и 4-х картинах (второе «действие» раздваивается на дневную и вечернюю картины одного жаркого дня).

Существенной композиционной особенностью первых пяти сборников является обязательность эпиграфа. Здесь четко осуществляется взаимосвязь названия с эпиграфом (эпиграф расшифровывает название) и эпиграфа со стихотворениями, входящими в состав сборника (эпиграф здесь является ключом, кодом ко всему сборнику, «сужает» возможность многих прочтений, интерпретаций текста). Сборник «Вечер» предваряет французский эпиграф из Андре Терье: «Распускается цветок винограда, А мне сегодня вечером 20 лет». Эпиграф появился значительно позднее в сборнике «Из шести книг» в 1940 г.: так, спустя много лет Ахматова определила содержание книги. Уже в эпиграфе указан тот круг тем и проблем, который будет поднят в книге: я и

окружающий меня мир, смысл жизни, любовь. Именно в таком плане и решен сборник. «Четки» – сборник, наиболее полно раскрывающий художественный мир ранней Ахматовой, – имеет уже русский эпиграф из Баратынского: «Прости ж навек! Но знай, что двух виновных, не одного, найдутся имена в стихах моих, в преданиях любовных». Очевидно, что акцент на личностных взаимоотношениях раскрывается здесь на уровне любовных коллизий. «Белой стае» предпослан эпиграф из стихотворения И. Анненского «Милая» – «Горю и ночью дорога светла», – то есть акцент сделан на пафосе переживаний лирической героини. «Подорожник» – своего рода прощание с былым, с прежними темами, с прежней героиней. На эту мысль наводит и эпиграф из Пушкина «Узнай, по крайней мере, звуки, бывало, милые тебе», и сами стихотворения, тонкой гранью отделенные от стилизации собственного творчества или самопародии. Сборнику «Anno Domini» предпослан тютчевский эпиграф: «В те баснословные года...», в полной мере отражающий возникновение новой тематики и проблематики в творчестве Ахматовой, с сущими ей конфликтами.

Лирический конфликт не есть буквальное отражение любовного конфликта, любовных коллизий, которые так характерны для ахматовской лирики. Поэта волнуют не столько они сами (разрыв, безответность в любовном диалоге, неумение понять друг друга), сколько решение, к которому придёт её героиня, поставленная в экстремальные обстоятельства любовного конфликта. Сам по себе любовный конфликт остается за рамками стихотворения. О нем лишь упоминается, намекается, но не раскрывается его суть. Ахматова обращается не к самому пику любовных отношений, а к моментам предчувствия любви или ко времени разрыва. Главным является передача душевного состояния героини, находящейся перед выбором: как распорядиться своей дальнейшей судьбой. В ответе на этот вопрос находит максимальное отражение концепция мира и человека, представляющая собой основу ранней лирики Анны Ахматовой. Лирический конфликт, лежащий в основе ее поэтического сюжета, – это, как правило, конфликт между изломанным, расколотым веком и личностью, ощутившей потребность в гармонизации этого мира. Если для Блока счастье мыслилось как богатство жизни, которым наделен человек, но которое он постепенно теряет, то для Ахматовой счастье – это та главная ценность человеческой жизни, к которой личность стремится, но не достигает.

Таковы в кратком изложении сюжетно-композиционные и жанровые особенности раннего творчества Ахматовой.

Ахматова и акмеизм

Во второй главе уже достаточно говорилось об Анне Ахматовой как об участнице «Цеха поэтов», разделяющей творческие принципы акмеизма и о ее творческой индивидуальности. Дополним сказанное некоторыми подробностями.

Акмеистскую специфику поэзии Ахматовой обычно подчеркивали сопоставлением ее лирики с произведениями символистов, и прежде всего А. Блока. При этом надо учесть, что хотя его творчество развивалось в рамках символизма, оно переросло его по своей значимости и эпохальности. Известны многочисленные выпады Блока против «ядов декадентства». Свойственное поэту «чувство пути», постоянная творческая эволюция привели к тому, что поздний Блок тоже не стоял в стороне от проблем, волновавших акмеистов. Его зрелое творчество было не чуждо конкретике земной жизни, «вещности», но она (конкретика) сохраняет специфическую глубину символистского образа. Она же дает возможность более четко отграничить акмеизм от символизма и от постсимволизма.

Своеобразие Ахматовой, ее отличие, например, от символизма Блока современники ощущали весьма конкретно. В. Жирмунский в статье «Два направления современной лирики» писал, что Блок и Ахматова, часто близкие по поэтическим темам, «принадлежат разным художественным мирам, представляют два типа искусства, едва ли не противоположных»³⁵⁰. Сопоставляя стихотворения Блока «В ресторане» (1910) и Ахматовой «Вечером» (1913), он отмечает общность изображаемой ситуации: загородный ресторан, музыка, встреча, повторяются даже отдельные детали: голоса поющих скрипок. Но у Блока от происходящего впечатление необычности, мистической встречи, встречи, похожей на сон: «Он был или не был, Этот вечер...» Таков же и объект его поэтического вдохновения: «Ты прошла, словно сон мой, легка...». Строки «Вздохнули духи, задремали ресницы, Зашептались тревожно шелка» – ассоциируются с хрестоматийной Незнакомкой.

Пейзаж в стихотворении Блока необычен, величественен, возвышает происходящее на земле до уровня небесного: «Пожаром зари Сожжено и раздвинуто бледное небо», так что в этом контексте и обыкновенные уличные реалии воспринимаются иначе: «И на желтой заре – фонари». Так же и чувства вполне реальной героини, с ее юным презрением и чуть заметным дрожанием руки – вдруг ассоциируются с зеркально отраженной цыганкой: «А монисто бренчало, цыганка плясала И визжала заре о любви». Экзотичность восприятия и действия героя, пославшего ей «черную розу в бокале Золотого, как небо, Аи», ассоциирует образ героини с сожженным небосклоном.

В стихотворении Ахматовой, продолжает Жирмунский, встреча хотя значимая, но обычная, а образ «верного друга», не способного на порыв страсти, воссоздается словами, исполненными логического и вещественного значения, словами, поэтизирующими беспристрастный взгляд на самое себя как бы со стороны. Впервые оставшись наедине с любимым, героиня переживает крах своих надежд.

Как не похожи на объятья
Прикосновенья этих рук...
Так гладят кошек или птиц.

³⁵⁰ Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. – СПб., 2001. – С. 406.

Так на наездниц смотрят стройных...
Лишь смех в глазах его спокойных
Под легким золотом ресниц.

Отсутствие музыкальной напевности, повторов слов и звуков, которые и придавали блоковской «Встрече» мистическое значение, значение бесконечного у Ахматовой, как подчеркнул Жирмунский, приводит к нарушению стройного и строгого порядка обычной ресторанной жизни: «*Свежо и остро пахли морем На блюде устрицы во льду*». Музыкальный антураж ресторанной встречи сведен ею лишь к лаконичному выступлению: «*Звенела музыка в саду*» и к завершающему аккорду: «*А скорбных скрипок голоса поют...*» Чувство героини Ахматовой очерчено и ограничено в себе самой и не мешает ее интересу к внешнему миру с его вещными, реальными мелочами. Лирически-музыкальному стилю Блока противостоят графичность и четкость Ахматовой. Расчлененность и законченность ее поэтической мысли воплощаются и в композиции стихотворения, и в синтаксисе отдельных фраз. В поэтике новой школы, — делает вывод критик, — совершается поворот к классическому искусству Пушкина.

Контрастное сопоставление стихотворений Блока и Ахматовой продолжают и современные исследователи на примере других стихотворений. Так, стихотворение «О доблестях, о подвигах, о славе...» (1908) Блока, несмотря на большую, чем в других стихах, «вещность» предметных деталей («простая оправа» портрета, воспоминание о «синем плаще» и др.), принципиально отлично от акмеистских, что подтверждает его сравнение с «Песней последней встречи» (1911) Ахматовой. У Блока плащ, как писал А. Мурашов, предложивший сопоставление именно этих стихотворений, оставленный любимой женщиной, соединяет в себе «материальную сущность с идеально-знаковым смыслом: он является герою во сне, как знак прощания, расставания», разлуки навсегда. Такой же глубокий смысл несут в себе и другие образы-вещи: портрет — «лицо в простой оправе», кольцо, даже известная банальность эпитета «заветное кольцо». С одной стороны, это делает стихотворение доступней, привычней для обыденного сознания (предваряя появление акмеизма), а с другой оно сохраняет особую необыденную значимость в контексте «синего плаща» разлуки.

И в одном, и в другом стихотворениях речь идет о вещах, о предметах женского туалета — плаще и перчатке. Но у Ахматовой, столь щедро вводившей в ранние стихи бытовые аксессуары, акцент сделан все же не на перчатке, а на том, что она на *правую* руку надела перчатку с *левой* руки. Вещная деталь позволяет зафиксировать душевное состояние героини, внести в лирику психологический анализ, как он сложился в традициях русской классической литературы, раскрывающей внутреннее состояние героя через жест, через отношение к вещи. Это отличает ее лирику от символистской.

Надо сказать, что при всем различии творческих принципов, Ахматова относилась к Блоку как к великому поэту, оказавшему влияние на всю русскую литературу. На своей книге «Четки», подаренной Блоку, она сделала

надпись: «От тебя приходила ко мне тревога И умение писать стихи». Она, как подчеркивал В. Жирмунский, любила стихотворения Блока, несмотря на полярность их творческих методов, но, отталкиваясь от Блока, она вместе с тем нередко попадала под влияние его любовной лирики. В. Жирмунский, Л. Гинзбург говорили о многих чертах, которые сближают лирику Ахматовой с символистами³⁵¹. В свою очередь Блок тоже высоко ценил поэзию Ахматовой. Запись в его дневнике от 7 ноября 1911г.: «Ахматова читала стихи, уже волнуя меня; стихи чем дальше, тем лучше». В статье «Без божества, без вдохновенья» (1921) при резко негативном отношении к акмеистам он также писал: «Настоящим исключением среди них была одна Анна Ахматова; не знаю, считала ли она сама себя «акмеисткой»³⁵². (Блок считал, что популярность Ахматовой с акмеизмом не связана.)

У некоторых современных литературоведов тоже вызывает сомнения принадлежность к акмеизму Ахматовой, несмотря на ее неоднократные собственные подтверждения, по их мнению, она «вырывается» из канонов акмеистической школы, оказавшись в ней как бы случайно. О ее реалистичности в разное время и по разным поводам говорили В. Жирмунский, В. Келдыш, А. Павловский и другие, хотя современники не раз слышали от Анны Андреевны сказанные не без гордости слова: «Мы – модернисты». Многие исследователи полагают, что сопоставление ее стихотворений с творчеством других авторов целесообразно не только в контексте абсолютной оппозиции «Ахматова–Блок». Высказываются суждения, что сосуществование таких двух поэтических систем, как бунинская и ахматовская, не могло обойтись без какого-то взаимного «опыления» (Н. Банников).

Действительно, вопреки негативным устным высказываниям о творчестве Бунина, Ахматова была ближе других к реалистической традиции автора «Песни» («Я – простая девка на баитане...»). Полнейшая адекватность слова воссоздаваемым чувствам и действиям, как в «Песне» И. Бунина, «незаметность» формы, прозрачная точность эпитетов – все это живет и в стихах А. Ахматовой:

Широк и желт вечерний свет,
Нежна апрельская прохлада.
Ты опоздал на много лет,
Но все-таки тебе я рада...

Сюда ко мне поближе сядь,
Гляди веселыми глазами:
Вот эта синяя тетрадь –
С моими детскими стихами.

Прости, что я жила скорбя

³⁵¹ Так, Л. Гинзбург считала, что если для первого периода творчества Ахматовой характерно «не перестроенное метафорой, но резко преображенное контекстом» слово, то в поздних стихах «господствуют переносные значения, слово в них становится подчеркнуто символическим» (Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. – Л., 1987. – С. 126).

³⁵² Блок А. О литературе. – М., 1980. – С.276–277.

И солнцу радовалась мало.
Прости, прости, что за тебя
Я слишком многих принимала.

(1915)

Интересный эпизод, проливающий свет на стилевое своеобразие лирики поэта, приводит в своих записках об Ахматовой Лидия Чуковская. Анна Андреевна вспоминала слова польского исследователя Р. Пшибыльского: «Он мне сказал: «Замечательные поэты, Пастернак, Мандельштам, Цветаева, создали свой язык, каждый свой, и на нем писали. А вы своего языка не создали, ваши стихи написаны просто на русском». Как вы думаете, Лидия Корнеевна, это правда?

– Пожалуй, – сказала я. – Да. Это правда.

– Я тоже так думаю, – ответила Анна Андреевна».

Разумеется, в этом диалоге надо видеть условность употребляемого в нем понятия «язык поэзии», его метафоричность. Но для нас важны комментарии, которые дала к этому диалогу Л. Чуковская: новизна ахматовской новой гармонии ошеломляет тем, что читателю кажется: эти звуки, эти слова были всегда; иначе и не скажешь. Эти особенности Ахматовой бросались в глаза при первом же знакомстве с ее поэзией, которая казалась традиционной и легко узнаваемой, естественной, как явление природы. И только потом приходило осознание того, «что это не так» (Д. Самойлов). Никита Струве говорил, что об Ахматовой трудно писать: «Это такая ясность, такая глубина, которые говорят сами за себя»³⁵³.

Завершая разговор об акмеизме Ахматовой, еще раз повторим общетеоретический вывод: об акмеизме нельзя судить только по творчеству Анны Ахматовой, явно тяготеющей к реалистичности, но учитывать ее биографические и творческие связи с группой акмеистов необходимо. По большому счету Ахматова вписывала себя в контекст не акмеизма как такового, а модернизма 1910-х и последующих годов, связанных с именами крупнейших писателей этого периода. Приведем запись из дневника современника:

«А(нна) А(ндреевна) прочла мне полный текст «Нас четверо». Мне кажется, она просто физически ощущает рядом с собой всех троих – Мандельштама, Цветаеву и Пастернака»³⁵⁴.

«Эпоха молчания и уединения» (1925–1935)*

Так назвал период 1925–1935 гг. в жизни Ахматовой Б. Эйхенбаум. Несмотря на внутреннюю готовность Ахматовой, подобно Блоку носившей в себе чувство вины интеллигенции перед народом, понять и принять тех, кого она называла «многие», с 1925 г. ей, жене и литературному соратнику расстрелянного Н. Гумилева, доступ в печать был почти закрыт. Редкие предложения «дать стихи» обставлялись неприемлемыми для нее требованиями (к тому же Ахматова боялась дать повод для новой травли). В автобиографиче-

³⁵³ Струве Н. «Наша русская душа продлевается в России» // Дружба народов. – 1997. – № 1. – С. 196.

³⁵⁴ Гленкин Г. Встречи с Ахматовой (из дневниковых записей 1959–1966 гг.) // Вопросы литературы. – 1997. – № 2. – С. 310.

* Написано Л.П. Егоровой.

ской прозе Ахматова перечисляла конкретные поводы к гонению и начала со сборника «Anno Domini», вышедшего в Берлине:

«Тираж, по тем временам значительный, остался за границей. То, что там были стихи, не напечатанные в СССР, стало одной третьей моей вины. Вторая треть – статья К. Чуковского «Две России (Ахматова и Маяковский)» (пример того, как литературоведческие поиски своеобразия поэта обретали опасный общественный резонанс – Л.Е.); третья треть – то, что я прочла на вечере «Русского Современника» (апрель 1924 г.) в зале Консерватории (Москва) «Новогоднюю балладу» и очень дружески ко мне расположенный Замятин с неожиданным раздражением сказал мне, показывая пачку вырезок (очевидно, разгромных откликов – Л.Е.): «Вы нам весь номер испортили» (Там была еще «Лотова жена»)).».

Чтение «Новогодней баллады» – тогда она была опубликована без названия – действительно вызвало возмущение официозной критики. Ахматова вспоминает одну из реплик: «Мы не можем сочувствовать женщине, которая не знала, когда ей умереть...», – явно искажающую смысл стихотворения. На самом деле «Новогодняя баллада» – подлинный шедевр ахматовской социальной лирики – была исполнена внутреннего трагизма, ощущения ужаса кровавых репрессий, развязанных революцией и Гражданской войной. В «Балладе...» выражено характерное для этого жанра ощущение призрачной неестественности происходящего:

И месяц, скучая в облачной мгле,
Бросил в горницу тусклый взор.
Там шесть приборов стоят на столе,
И один только пуст прибор.
Это муж мой, и я, и друзья мои
Встречаем Новый Год (...)

Буквальное содержание баллады (кто произносит тосты, чей прибор пуст и т.д.) не поддается однозначной интерпретации³⁵⁵. Важно обобщенно-лирическое воплощение состояния и чувств поэта в момент, переломный для судеб миллионов людей. Память о казненном Гумилеве, несмотря на их разрыв, свята для Ахматовой и источает боль. О ней сказано не только в «Новогодней балладе», но и в созданной на известный библейский сюжет «Лотовой жене», и в большом искусстве частная драма становится выражением общечеловеческого. Не любопытство, олицетворением которого считалась жена Лота, а женская преданность дому, где «милому мужу детей родила», верность прежней любви, боль и память сердца – вот что, по мысли Ахматовой, движет женой Лота, заплатившей жизнью за прощальный взгляд в прошлое. Как близко это самому поэту! Эпиграфом к стихотворению стали строки из Книги Бытия: «Жена же Лотова оглянулась позади его, и стала соляным столпом».

...Кто женщину эту оплакивать будет?
Не меньшей ли мнится она из утрат?
Лишь сердце мое никогда не забудет
Отдавшую жизнь за единственный взгляд.
(1922–1924)

³⁵⁵См. об этом: Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. – М., 1998. – С. 71–72.

Трудно назвать более выстраданные совершенные стихи, чем «Новогодняя баллада» и «Лотова жена». «Все это...», – говорила потом Ахматова, – кончилось довольно печально. В 1925 г(оду) ЦК вынес пост(ановление) (неопублик(ованное) в печати) об изъятии меня из обращения. Уже готовый двухтомник («Петроград» Гессена) был запрещен, и меня перестали печатать». В эти годы из осторожности она не писала писем и не говорила по телефону. Трудно было и ее сыну Л. Гумилеву, которого с восьми лет перестали даже записывать в библиотеки как сына врага народа.

Ахматова ведь была Поэтом милостию Божией, стихи рождались как будто помимо ее воли, как трансляция какой-то высшей силы (свидетелями сомнамбулического «бормотания» Ахматовой были некоторые близко знавшие ее люди). Теперь же в ней как будто что-то сломалось: за горькое десятилетие 1925–1935 гг. она написала менее двадцати стихотворений, из которых в избранное входит три-четыре. Среди них созданное в Кисловодске «Здесь Пушкина изгнание началось...» (1927) и полный пессимизма «Последний тост» (1934).

Литературным заработком в этот период для Ахматовой были переводы. В 1933 г. отдельной книгой в издательстве «Академия» вышли переведенные ею письма Рубенса. Позже ею были переведены также написанные по-французски письма А.Н. Радищева. Ахматова много занималась изучением жизни и творчества А.С. Пушкина, была членом Пушкинской комиссии АН СССР, участвовала в подготовке академического издания Полного собрания сочинений поэта, переводила его стихи, написанные по-французски, опубликовала ряд литературоведческих трудов – «Последняя сказка Пушкина» (1933), «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина» (1936). Сохранились свидетельства о том, как в Пушкинском доме проходило обсуждение научного доклада Анны Ахматовой, как она уверенно парировала суждения известных профессоров³⁵⁶.

Ахматова поддерживала контакты с известным пушкинистом С.М. Бонди: в его архиве сохранилось ее письмо с просьбой прислать книгу «Новые страницы Пушкина» (1931). Бонди видел приоритет Ахматовой в том, что она установила связи сюжета и образов «Сказки о золотом петушке» с «Легендой об арабском звездочете» В. Ирвинга, ценил тщательность сопоставительного анализа, хотя и не был согласен с ее интерпретацией «Сказки» как политической сатиры (влияние официозной пушкинистики), а видел в «Сказке» шутивную притчу об опасности, гибельности женских чар и, по видимому, убедил Ахматову. Анна Андреевна явно гордилась своей принадлежностью к пушкинистам, это была дорогая для нее страница ее творчества. Последовательность ее работы над пушкинским наследием в 1926–1927 гг. отражена в дневниках Павла Лукницкого³⁵⁷, воспоминаниях Э. Бабаева³⁵⁸.

³⁵⁶ А.А. Ахматова в письмах к Н.И. Харджиеву (1930–1960 гг.) // Вопросы литературы. – 1989. – № 6. – С. 219–220.

³⁵⁷ Ранние пушкинские штудии Анны Ахматовой. По материалам архива П. Лукницкого // Вопросы литературы. – 1978. – № 1. – С. 185–228.

³⁵⁸ Бабаев Э. Пушкинские страницы Анны Ахматовой // Новый мир. – 1987. – № 1. – С. 156.

Свидетель ее беседы о Пушкине с двумя академиками – В. Жирмунским и В. Виноградовым – подчеркнул, что это было серьезное собеседование равных или равновеликих:

«Оба академика тотчас же умолкали, как только начинала говорить Анна Андреевна. Они знали, кто говорит. Выношенные мысли, самостоятельность выводов, дар полемиста, подчас очень скрытного, это признавали многие из пушкинистов, в том числе такой сокрушительной эрудиции человек, как Б.В. Томашевский (на книге, подаренной А.А. Ахматовой, он сделал надпись: «Анне Андреевне Ахматовой – лучшему знатоку Пушкина»)³⁵⁹.

Филологическая пушкиниана Ахматовой органически сливалась с пушкинскими мотивами ее поэзии. Еще в 1911 г. ею для цикла «В Царском Селе» было написано стихотворение, ставшее хрестоматийным:

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озерных грустил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.
(1911)

Пушкинская тема стала темой всей ее жизни, включая «Слово о Пушкине» (1961), где и в прозе Ахматова осталась поэтом: «Услышав роковую весть, тысячи людей бросились к дому поэта и навсегда вместе со всей Россией там остались. (...) Он победил и время, и пространство». В трудную эпоху молчания и уединения Ахматова не могла не повторять блоковские строки: «Пушкин! *Тайную свободу* Пели мы вослед тебе! Дай нам руку в непогоду, Помоги в немой борьбе...», и откликалась на них своими пушкинскими штудиями.

Начало второго этапа творчества. «Реквием»

Вторая половина 30-х гг. была самым трагическим временем в жизни Ахматовой: в 1934 г. был арестован ее сын, который после очередного ареста в 1937 г. оказался на одном из «островов» ГУЛАГа, и муж – Н.Н. Пунин (в 1949 г. он был арестован вторично и умер в заключении). Его памяти посвящено стихотворение «И сердце то уже не отзовется...». Казалось бы, эпохе молчания было суждено продолжаться. И сама Ахматова признавалась: «*А просто мне петь не хочется Под звон тюремных ключей*», – и в «Поэме без героя» подтвердила: «*И проходят десятилетия – пытки, ссылки и казни – петь я, Вы же видите, не могу*». И тем не менее, когда достигли кульминации трагические события «ежовщины», особенно в Ленинграде после убийства Кирова, у поэта открылось второе дыхание. В 1935–1940-х гг. ею был создан «Реквием» – самое яркое произведение потаенной русской литературы этого периода.

³⁵⁹ Озеров Л. Тайны, волновавшие Анну Ахматову // Московские новости. – 1987. – 1 февраля.

Но в 1940 г. Ахматова получила выход и в открытую печать. Примерно за год до этого дочь Сталина Светлана Аллилуева обратила внимание вождя на ранние стихи Ахматовой, что имело благоприятные последствия для поэта: ее приняли в Союз советских писателей и перед ней открылись двери редакций. Она впоследствии писала: «1940 – апогей. Стихи звучат непрерывно, наступая на пятки друг другу, торопясь и задыхаясь». Но это была уже новая Ахматова: «Возврата к первой манере уже не может быть. Что лучше, что хуже – судить не мне».

В 1940 г. в Ленинграде вышел ахматовский сборник «Из шести книг». В нем к разделам, представляющим «Вечер», «Четки», «Белую стаю», «Полудорожник» и «Anno Domini», добавился «Тростник». Однако в том виде, в котором его собрала Ахматова, он света не увидел. В него, разумеется, не могло войти, например, такое стихотворение, раскрывающее трагизм мироощущения поэта и резко отделяющее Ахматову от поэзии социалистического реализма:

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

(1940)

Фактически была запрещена, как говорила Ахматова, и сама книга, «был устроен скандал редактору, издательству»³⁶⁰. Тем не менее сразу же после выхода сборника «Из шести книг» на его появление откликнулся Андрей Платонов:

«Голос этого поэта долго не был слышен, хотя поэт не прерывал своей деятельности... Мы не знаем причины такого обстоятельства, но знаем, что оправдать это обстоятельство нельзя ничем, потому что Анна Ахматова поэт высокого дара, потому что она создает стихотворения, многие из которых могут быть определены как поэтические шедевры, и задерживать или затруднять опубликование ее творчества нельзя».

Однако его заметка так и не была опубликована, что в условиях тоталитарной цензуры случалось нередко. Статья Платонова была опубликована только после смерти Ахматовой и через 24 года после смерти автора.

Итак, «Тростник» был опубликован не как отдельная – «Шестая» – книга, а как раздел сборника «Из шести книг», в котором последний раздел открывался стихотворением «Ива» (1940):

А я росла в узорной тишине,
В прохладной детской молодого века.
И не был мил мне голос человека,
А голос ветра был понятен мне.
Я лопухи любила и крапиву,
Но больше всех серебряную иву.

³⁶⁰ Ахматовский сборник. I. – Париж, 1989. – С. 208.

И, благодарная, она жила
Со мной всю жизнь.

Стихотворение дало новое название разделу. Однако у ахматоведов нет единодушного мнения относительно предполагаемого названия «Шестой книги»: «Тростник» или «Ива»; некоторые считают, что название «Тростник» возникло значительно позже³⁶¹.

Исследователи творчества Анны Ахматовой отмечают связь содержания стихотворения «Ива» с мотивом Офелии (она поет свою песню об иве перед самоубийством). Шекспировские аллюзии придают стихотворению и книге в целом подлинный драматизм.

Впоследствии, готовя этот раздел к переизданию (1961), Ахматова поставила первым стихотворение «Надпись на книге», посвященное поэту и переводчику М. Лозинскому. Его последние строки – *«И над задумчивою Летой Тростник оживший зазвучал»* – и следующее стихотворение «Муза», написанное еще в 1924 г., актуализируют тему искусства:

...И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

В творческой личности Ахматова видит необычайную силу духа. Об этом она пишет в стихотворениях «Памяти Булгакова», «Памяти Бориса Пильняка», «Воронеж» о ссыльном Осипе Мандельштаме, «Поэт» о Борисе Пастернаке, «Поздний ответ», посвященном Марине Цветаевой. Впоследствии они вошли в цикл «Венок мертвым» уже в седьмой книге. Хрестоматийно известно ее стихотворение «Маяковский в 1913 году».

Есть в книге ряд стихотворений, тематически перекликающихся с «Реквиемом», над которым Ахматова работала параллельно. Это, например, «Подражание армянскому», навеяное саркастическим четверостишьем Ованеса Туманяна: *«Задан был вопрос такой: «Бог, дитя твое храни, Как на вкус был агнец мой?»* В стихах Ахматовой словно слышится хрип в перехваченном горле раздавленной горем матери, чье сердце разрывается от муки и ярости:

Я приснюсь тебе черной овцою
На нетвердых сухих ногах.
Подойду, заблею, завою:
«Сладко ль ужинал, падишах?..

Вошло в «Тростник» и стихотворение «Последний тост»:

Я пью за разоренный дом,
За злую жизнь мою,
За одиночество вдвоем,
И за тебя я пью, –
За ложь меня предавших губ,
За мертвый холод глаз,
За то, что мир жесток и груб,
За то, что Бог не спас...

³⁶¹ Макогоненко Г. О сборнике Анны Ахматовой «Нечет» // Вопросы литературы. – 1986. – № 2. – С. 173.

(1934)

Критика отмечает своеобразие поэтики «Шестой книги». Так, автор одной из статей, приведя отрывок из стихотворения «Подвал памяти»: «...Я опоздала. Экая беда! Нельзя мне показаться никуда...», – подчеркивает такую особенность идиостиля Ахматовой, как повествовательность:

«Повествовательная линия – это голос со множеством модуляций, звучащий то шепотом, едва-едва, то взмывающий в горестном крещендо. Свободная рифмовка, чередование разностопных стихов, «размытость» размера сочетаются с графической точностью звукописи. Фонетический рисунок во многом задан контрастом шипящего «ч» и праздничного, излюбленного Ахматовой «з».

В условиях оттепели в «Тростник» также вошли некоторые стихотворения из «Реквиема» – «Хор ангелов великий час восславил...», «Магдалина билась и рыдала...».

Полностью «Реквием» еще долго оставался неизвестным читателю. Он был почти одновременно опубликован лишь в 1987 г. в журналах «Октябрь» (№ 3) и «Нева» (№ 6). Критика сразу же обратила внимание на новизну не только темы, но и поэтики. Прочитав еще раз статью М.Л. Ковсан: «Многое, характерное для прежней Ахматовой, есть и в «Реквиеме», но звучит реже, отбирается строже. Чаше и удачнее других прибегала раньше Ахматова к каламбурным сближениям, авторским «произволом» объединяя разные понятия. В «Реквиеме» что-то похожее встречается единственный раз, и оно приобретает трагическое звучание: «Ты сын и ужас мой»³⁶².

Пафос этого трагического по содержанию произведения Ахматовой – в невероятности, невозможности случившегося:

Рассказать бы тебе, насмешнице
И любимице всех друзей,
Царскосельской веселой грешнице,
Что случится с жизнью твоей.

«Того, что пережили мы.., – говорила Ахматова, – да, да, мы все, потому что застенок грозил каждому! – не запечатлела ни одна литература. Шекспировские драмы – все эти эффектные злодейства, страсти, дуэли – мелочь, детские игры по сравнению с жизнью каждого из нас. О том, что пережили казненные или лагерники, я говорить не смею. Это не называемо словом. Но и каждая наша благополучная жизнь – шекспировская драма в тысячекратном размере. Немые разлуки, немые черные кровавые вести в каждой семье. Невидимый траур на матерях и женах. Теперь арестанты вернутся, и две России глянут друг другу в глаза: та, что сажала, и та, которую посадили...»³⁶³

Конкретно-историческая основа цикла подчеркнута уже в прозаическом «Вместо предисловия»:

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

– А это вы можете описать?
И я сказала:
– Могу.

³⁶² Ковсан М.Л. Там же.

³⁶³ Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. (1952–1962). – СПб., 1996. – С. 146–147.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом».

Так в годы массовых репрессий, которые стали трагическими и для нее, матери «врага народа», Ахматова еще раз решительно утвердила свое кредо: *«Я была тогда с моим народом Там, где мой народ, к несчастью, был»*. Она создала реквием в обобщенно-философском понимании этого слова, реквием поколению, по которому страшным катком прошла машина тоталитаризма:

Это было, когда улыбался
Только мертвый, спокойствию рад,
И ненужным довеском болтался
Возле тюрем своих Ленинград... (...)
Звезды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных марушь.
(Вступление)

Такое произведение не то что опубликовать – доверить бумаге в те годы было невозможно. Только сама Ахматова и близкие ей люди заучивали его наизусть. Л. К. Чуковская вспоминала:

«Анна Андреевна, навещая меня, читала мне стихи из «Реквиема» (...) шепотом, а у себя в Фонтанном Доме не решалась даже на шепот; внезапно, посреди разговора, Ахматова умолкала и, показав мне глазами на потолок и стены, брала клочок бумаги и карандаш; потом громко произносила что-нибудь очень светское: «Хотите чаю?» или «Вы очень загорели», потом исписывала клочок быстрым почерком и протягивала мне. Я прочитывала стихи и, запомнив, молча возвращала их ей. «Нынче такая ранняя осень», – громко говорила Анна Андреевна и, чиркнув спичкой, сжигала бумагу над пепельницей.

Это был обряд: руки, спичка, пепельница, – обряд прекрасный и горестный»³⁶⁴.

Цикл «Реквием» (литературоведы нередко и справедливо называют его поэмой) построен четко и строго: после нескольких вводных фрагментов (эпиграф, предисловие, посвящение, вступление) – девять лирических стихотворений, объединенных одной темой: плачем над безвинно и незаконно погубленным сыном. Это горькая исповедь матери заключенного в ожидании приговора³⁶⁵. Десятое («Распятие») – вариации на новозаветную тему казни Христа. Заклучает все построение двучастный эпилог: поминальное слово безымянным подругам по общей беде и обращение к будущему, ко времени расплаты и воздаяния.

Опять поминальный приблизился час.
Я вижу, я слышу, я чувствую вас:
И ту, что едва до окна довели,
И ту, что родимой не топчет земли...

«Реквием» живет одновременно и как конкретно-историческое произведение, обвиняющее эпоху культа личности, поправшую достоинство человека, и как лирико-философское произведение, рассчитанное на века. В нем плачет по сыну – жертве репрессий 1930-х гг. – советская мать (тем более ре-

³⁶⁴ Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. Т. I. (1938–1941). – СПб., 1996. – С. 8.

³⁶⁵ Стихотворение «Уводили тебя на рассвете...» было написано в связи с арестом мужа Ахматовой Н. Пунина. Но в общем контексте оно воспринимается как плач матери.

альная, что прототипом героини была сама Ахматова с ее тяжелой долей – матери «врага народа»), и вызывает к высшей справедливости вечная Мать, защитница Добра. Общечеловеческое и вечное в содержании цикла подчеркнуто введением в него евангелического образа страдающей у подножия сыновнего креста Богоматери:

Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел,
А туда, где молча мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел.

Поэт-психолог Анна Ахматова «посмела». Посмела и сумела заглянуть на дно той бездны, какая разворачивается в душе матери невинно загубленного сына. Поэтому цикл имеет непреходящее и могучее влияние на умы и сердца людей разных поколений: все матери мира плачут ее слезами, ее стихи взыскивают для них справедливости, укрепляют веру людей в конечную справедливость и примиренность к великим страданиям:

Хор ангелов великий час восславил,
И небеса расплавились в огне.
Отцу сказал: «Почто Меня Оставил!»
А матери: «О, не рыдай Мене...».

Одна из первых интерпретаторов «Реквиема» утверждает:

«Ситуация усугубляется еще и тем, что (в «Реквиеме») есть Ад, но нет Бога, а единственное упоминание о Нем – «Почто Меня оставил». Конечно, в поэме говорится о Христе, но он здесь скорее сын человеческий, чем Сын Божий. А главный символ христианства – крест – «о твоём кресте высоком и о смерти говорят» – превращается в Кресты. Это не просто название тюрьмы, а какая-то жуткая трансформация библейской темы, когда распятие невинного, происшедшее однажды и давно, происходит здесь, сейчас, множество раз и в специально приспособленном для этого учреждении»³⁶⁶.

Необходимо заметить, что такой подход к трактовке темы возможен, но далеко не бесспорен: проблема «Ахматова и христианство» еще не вполне изучена и ждет еще своих исследователей.

Вторая и последняя часть эпилога, как мы уже сказали выше, обращена к будущему, в котором должен быть оценен подвиг поэта:

А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,

Согласье на это даю торжество,
Но только с условием – не ставить его

Ни около моря, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь,

Ни в царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,

А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.

³⁶⁶ Свенцицкая Э. М. Ад и его преодоление // Русский язык и литература в школах УССР. – 1992. – № 2. – С. 6.

Утверждая свое право на памятник в родной стране, она, как когда-то Некрасов, обосновала это право единственной добродетелью: общей с народом «каплей крови»: *«Не за то, что я чиста осталась, Словно перед Господом свеча: Вместе с вами я в ногах валялась У кровавой куклы палача»*. В воспоминаниях Г. Гленкина есть такая запись:

«Академик Виноградов сказал об этом цикле, что он народен. Но он и национален: А(нна) А(ндреевна) – великий поэт, в творчестве которого отразилось страшное национальное бедствие – безумный бред «культа Сталина», как теперь принято говорить»³⁶⁷.

«Реквием» – самое значительное произведение не только в творчестве Анны Ахматовой второй половины 1930-х гг., но и в русской литературе этого периода. «Реквием» Ахматовой и сегодня служит временным утoleniem растревоженной народной совести. Пока в прессе возбужденно обсуждается вопрос о монументе в честь сталинских жертв, а общество «Мемориал» собирает на него деньги, цикл стихов представляется читателю уже готовым, нерукотворным памятником – памятником на века.

Творчество 1940-х годов. Под гнетом ждановщины

Отечественная война застала Ахматову в Ленинграде. В конце сентября 1941 г. она эвакуирована в Москву, затем в Ташкент, где находилась до мая 1944 г. В июне того же года после недолгого пребывания в Москве вернулась в Ленинград, где встретила Победу. Стихотворения героического и скорбного ленинградского цикла (1941–1944) впоследствии были включены в раздел «Седьмой книги» под названием «Ветер войны», сюда входили такие стихи, как «Клятва», «Первый дальнотойный в Ленинграде», «Мужество», «Победителям», «27 января 1944», «Памяти друга».

Примечательно то, что «прежние романтические образы в лирике Ахматовой в военные годы приобретают иное звучание и вводятся в новый контекст. «Звук», «слово», «речь», «песня», проходящие лейтмотивом через все ее творчество, насыщаются теперь невиданными до сих пор эпическими смыслами. Связанные ранее с сугубо личными психологическими состояниями («Звук шагов я издали ловлю...», «По дороге бубенец зазвучал – Памятен нам этот легкий звук...»), они становятся при всей многоплановости интонаций масштабно-весомыми и предельно укрупненными»³⁶⁸. Так, например, возникший внезапно «не городской, Да и не сельский звук», похожий «на грома дальнего раскат», оборачивается вдруг своей чудовищно жестокой и неумолимой силой: «Как расширялся он и рос, Как равнодушно гибель нес Ребенку моему». Исследователями отмечалось также, что мотив прощания и расставания, воспринимаемый в ранней лирике как интимный, в стихах военных лет приобретает иной – героический характер. Не случайно Борис Пастернак в 1943 г. писал: «Было бы странно назвать Ахматову военным по-

³⁶⁷ Гленкин Г. Встречи с Ахматовой (Из дневниковых записей 1959–1966 годов) // Вопросы литературы. – 1997. – № 4. – С. 312–313.

³⁶⁸ Малокова Л.Н. «Меня, как реку, суровая эпоха повернула» (О творчестве А. Ахматовой военных лет) // Советская поэзия о Великой Отечественной войне в школе и вузе. – М., 1990. – С. 52.

этом. Но преобладание грозových начал в атмосфере века сообщило ее творчеству налет гражданской значительности»³⁶⁹.

Широко известно стихотворение Ахматовой «Мужество», написанное в суровом феврале 1942 г. В нем судьба родной земли связывается с судьбой родного языка, родного слова, которое служит символическим воплощением духовного начала России:

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

Публицистические стихотворения Ахматовой отличает органическая чеканность форм, краткость и сжатость, как в стихотворении «Птицы смерти в зените стоят...» (1941), посвященном блокадному Ленинграду: *«Как из недр его вопли: «Хлеба!» До седьмого доходят неба... Но безжалостна эта твердь. И глядит из всех окон – смерть»*.

Гражданскую лирику Ахматовой отличает героика марша и торжественность клятвы:
Все на колени, все!

Багряный хлынул свет!
И ленинградцы вновь идут сквозь дым
рядами —
Живые с мертвыми: для славы мертвых нет.
(«А вы, мои друзья последнего призыва!»)

(В рукописи стихотворение заканчивалось строкой: *«Живые с мертвыми: для Бога мертвых нет»*.)

Наряду с патетикой и риторикой (в лучшем смысле этого слова) в военных стихах Ахматовой звучит разговорная речь: *«Незатейливые парнишки – Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки, Внуки, братики, сыновья!»* Но надо признать, что стихотворения Ахматовой о войне нередко вторичны. Порой в них много риторики, они достаточно скучны. На наш взгляд, во время Великой Отечественной войны на Ахматову повлияли газетные штампы времен Первой мировой войны (или она о них вспомнила, внутренне сопротивляясь слишком прямолинейной пропаганде сталинских газет). Однако написанное в 1944 г., в том числе и «Мужество», характеризуется образностью военных стихов 1914 г. Ахматова и здесь остается Ахматовой – отдельные строчки живут самостоятельной жизнью: «Птицы смерти в зените стоят...», «Принеси же мне горсточку чистой, Нашей невиской студеной воды» (обращение к погибшему мальчику), «Все души милых на высоких звездах...». Боль военных утрат ассоциируется с прежними трагическими потерями. Отсюда такие

³⁶⁹ Цит. по: Виленкин В.Я. Ук. соч. – С. 317.

реалии, как Царское Село, Серебряная Ива, Тень, восставшая из прошлого, и вместе с тем подчеркнут реальный дождик в саду, где «столько лир повешено на ветки».

Три года, с осени 1941 по май 1944, прожитые Ахматовой в Ташкенте, не могли не отразиться в ее творчестве «азиатской» тематикой. Тяжелые впечатления личной жизни (затяжная болезнь – тиф, тоска по репрессированному сыну), переживание за судьбу знакомых и незнакомых ленинградцев не могли ослабить чувства привязанности к краю, давшему ей уверенность и покой: *«Он прочен, мой азиатский дом, И беспокоиться не надо... Еще приду. Цвети, ограда, Будь полон, чистый водоем»*. Удивительно поэтично и ее стихотворение «Ташкент зацветает».

Словно по чьему-то повелению,
Сразу стало в городе светло –
Это в каждый двор по привиденью
Белому и легкому вошло.
И дыханье их понятней слова,
А подобье их обречено
Среди неба жгуче-голубого
На арычное ложиться дно.

(1944)

Поэтика Ахматовой обогащается новыми живописными образами: *«рысьи глаза твои, Азия»*, луна, лежащая *«ломтем чарджуйской дыни на краешке окна»*. Близкое восточной романтике ощущение любви как безумия и наваждения сохранится и в поздней лирике Ахматовой:

В ту ночь мы сошли друг от друга с ума,
Светила нам только зловещая тьма,
Свое бормотали арыки,
И Азией пахли гвоздики.
И мы проходили сквозь город чужой,
Сквозь дымную песнь и полуночный зной,
Одни под созвездием Змея,
Взглянуть друг на друга не смея. (...)
Мы были с тобою в таинственной мгле,
Как будто бы шли по ничейной земле...

(«В ту ночь мы сошли друг от друга с ума...», 1959)

Вынужденное и драматическое путешествие на Восток родило у Ахматовой новое чувство Родины. Прощальный взгляд, брошенный с борта самолета, объял не только Узбекистан, но и казахские степи, северные просторы России: *«На сотни верст, на сотни миль, На сотни километров Лежала соль, шумел ковыль, Чернели рои кедров. Как в первый раз, я на нее, На Родину глядела. Я знала: это все мое – Душа моя и тело»*.

Ахматова вернулась в Ленинград 1 июня 1944 г. и уже десять дней спустя участвовала в радиомитинге в г. Пушкине, посвященном юбилею любимого ею поэта; читала свои пушкинские стихи. Она была потрясена варварством немцев, разрушивших дорогие ее сердцу места. «Страшный призрак, притворяющийся моим городом, поразил меня», – писала Анна Ахматова.

Постепенно налаживалась литературная жизнь, и поэт приступила к созданию новой – седьмой – книги стихотворений. В интервью «Литературной газете» она сообщила:

«Большой сборник моих лирических стихов (1909–1945), около четырех тысяч строк, должен выйти в начале 1946 г. в Гослитиздате (в Ленинграде).

В этом сборнике впервые мои стихи будут расположены в строго хронологическом порядке. Прежние книги («Вечер», «Четки», «Белая стая» и т.д.) будут отделами сборника. Последний отдел называется «Нечет». В «Нечет» входят стихи военных лет, главным образом стихи, посвященные Ленинграду, и небольшой цикл «Луна в зените», который я считаю рядом набросков для поэмы о Средней Азии, где я провела два с половиной года и с которой я еще творчески не рассталась».

В апреле 1946 г. ленинградская писательская делегация была приглашена в Москву, и в Клубе писателей, и в Колонном зале Дома союзов состоялись литературные вечера. Анна Ахматова имела ошеломляющий успех. Очевидцы рассказывали, как принимали Ахматову 2 апреля в Клубе писателей: «Это был настоящий триумф. Ей долго не давали начать чтение стихов, такой был оглушительный гул аплодисментов»³⁷⁰. Когда начала читать Ахматова, все встали и так и слушали ее стоя. Такой же успех ждал ее третьего числа и в Колонном зале. Но предполагавшийся вечер Ахматовой в Клубе писателей 5 апреля уже был неожиданно отменен. «Кто организовал вставания?», – недоуменно-сурово допрашивал своих сатрапов Сталин, узнав, что публика при появлении Ахматовой, стоя, приветствовала ее долгой овацией. По трагической иронии судьбы в 1945 – начале 1946 гг. с Ахматовой встречался иностранец-философ Исайа Берлин, уроженец Риги, профессор Оксфордского университета, приехавший в СССР как представитель британского министерства иностранных дел. По мнению Ахматовой, это тоже было причиной ее гонений, и она даже считала, по свидетельству А. Наймана, что именно это обстоятельство положило начало «холодной войне» между СССР и Западом. Эту ситуацию прокомментировал И. Бродский:

«Я думаю, что в оценке ее встречи в 1945 году с сэром Исайей Берлином Ахматова была не так уж далека от истины. Во всяком случае ближе к истине, чем многим кажется... Конечно, я не думаю, что «холодная война» возникла только из-за встречи Ахматовой с Берлином. Но что гонения на Ахматову и Зощенко сильно отравили атмосферу – на этот счет у меня никакого сомнения нет»³⁷¹.

И вот в августе 1946 г. в докладе А.А. Жданова и последующем постановлении ЦК ВКП (б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» А.А. Ахматова вместе с М.М. Зощенко была подвергнута идеологической обструкции. Современники видели причину вновь начавшихся гонений в том, что Ахматова получала тогда письма от множества людей, полные любви и признательности, а это, с точки зрения властей, было недопустимо. Идеологические «оценки» внедрялись в сознание людей многомиллионными тиражами: «...Меня, грешную, поносили во всех школах и в институтах от Либавы до Владивостока 16 лет», – говорила сама Анна Андреевна.

³⁷⁰ Беер В. Из воспоминания об Анне Ахматовой // Перспектива-87. – М., 1988. – С. 477.

³⁷¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М., 1998. – С. 248.

Современники вспоминают, как тяжело пережила она сталинско-ждановский удар: она лежала за закрытой дверью, лежала неподвижно, безмолвная, словно лишившись речи. Писатели боялись с ней общаться, даже здороваться, хотя рядовые читатели слали ей продуктовые карточки, которые она тут же сдавала в домоуправление. Остракизм сопровождался унижительной нищетой, а ведь в 1946 г. Ахматовой шел уже 57-ой год. Известный литературовед Г.М. Макогоненко и его жена О. Берггольц, принимая в своем доме Ахматову, приходили в отчаяние от того, что происходило:

«Стоял ленинградский холодный, нудно дождливый октябрь. Раздался звонок. Я встретил Анну Андреевну – она была без зонта. Я торопливо снял с нее намокшее пальто. Пока я расправлял его на вешалке, Анна Андреевна подошла к стоявшему в прихожей зеркалу. Я вздрогнул, услышав необычный, чавкающий звук ее шагов. Я поискал глазами источник странного звука и тут увидел на полу большие грязные лужи. Было ясно, что туфли Анны Андреевны безнадежно промокли. Я усадил ее на стул и принялся снимать набухшие водой, летние, не приспособленные к октябрьским лужам башмаки. (...)

Странное впечатление производила ее фигура. У камина сидела уже немолодая, седая, бедно одетая женщина, без туфель, придвинув к огню озябшие на уличной стуже ноги. И в то же время во всей ее осанке, в гордо откинутой голове, в строгих чертах ее лица – все в ней было величественно и просто. (...) Бедность только подчеркивала ее достойную величавость. Вспоминались стихи:

Оттого и лохмотья сиротства
Я, как брачные ризы, ношу»³⁷².

В ноябре 1949 г. вновь был арестован Лев Гумилев. В первую очередь для того, чтобы спасти попавшего в лагерь сына, Ахматова пишет и в мае 1950-го года «Огоньке» публикует цикл «верноподданных» «Стихов к миру», однако это не помогло, и сын находился в заключении вплоть до конца 1956 г.

После ареста сына Ахматова сожгла в печах Фонтанного Дома свой архив и лишь в пору хрущевской «оттепели» стала восстанавливать погибшие рукописи, собирать документы и материалы, делать записи дневникового и мемуарного характера. В этот период Ахматова много переводила, приводила в порядок написанные ранее статьи о Пушкине, задумывала новые для своей итоговой книги о любимом поэте.

8 марта 1954 г. в дневнике Чуковского появилась запись:

«...Встретил Анну Ахматову впервые после ее катастрофы. (...) О своей катастрофе говорит спокойно, с юмором: «Я была в великой славе, испытала величайшее бесславление – и убедилась, что, в сущности, это одно и то же».

Поздняя лирика

Поздняя лирика Ахматовой относится к последним двум десятилетиям ее творческого пути и представлена в разделе «Бег времени» одноименной книги – последнего прижизненного издания, вышедшего в 1965 г. Однако «Седьмая книга» имела свою предысторию, и, как уже говорилось выше, впервые она была сформирована в середине 1940-х гг. под названием «Нечет», но света так и не увидела. В издании «Стихотворений» (1961), по

³⁷² Макогоненко Г.П. ...Из третьей эпохи воспоминаний // Дружба народов. – 1987. – № 3. – С. 237.

наблюдениям Макогоненко, произошло «разрушение» «Нечета», и фактически «Седьмой книгой», о которой Ахматова в «Поэме без героя» писала: *«И со мною моя «Седьмая» Полумертвая и немая, Рот ее сведен и открыт, Словно рот трагической маски, Но он черной замазан краской И сухою землей набит»*, – стал совсем другой поэтический сборник, точнее одноименный раздел «Бега времени». В последующих изданиях он был несколько расширен, а композиция его уточнена в соответствии с волей автора, зафиксированной в бумагах, оставшихся в ее архиве.

Структура этого долго вызревавшего и много раз перекроенного произведения особенно сложна и отражает чувства мудрого, пережившего трагедию человека, философски приемлющего жизнь: *«Что войны, что чума? – конец им виден скорый, Им приговор почти произнесен. Но кто нас защитит от ужаса, который Был бегом времени когда-то наречен»*. В творческой эволюции поэта – это время подведения итогов. «Злоба дня» почти уходит из ее стихов, вновь они становятся «вечными» – глубоко интимными, лично-исповедальными, но содержание этих исповедей весьма отличается от давних «любовных дневников» юности. Она уже не шепчет доверительно и не зажимает в себе рвущегося крика (*«...гулок задушенный крик»*), но торжественно, с вершин выстраданной мудрости говорит с читателем о самом важном и вечном.

«Седьмая книга» в том ее виде, в котором она существует сегодня, открывается программным циклом «Тайны ремесла» (работа над ним была начата еще в 1930-е гг.). К этому циклу примыкают следующие за ним стихотворения: «А в книгах я последнюю страницу...», «Пушкин» и т.д. Следует отметить, что тема творчества (сквозная для Ахматовой) получает здесь иное звучание: если в ранней лирике – творчество и Муза мыслились неразрывно, поэт шел вслед за Музой, то в лирике последних десятилетий поэт остается наедине с творчеством (которое превращается в ремесло, пусть и священное) без посредников. В этом плане интересны стихотворения «Творчество», «Последнее стихотворение», «Многое еще, наверно, хочется...». Из множества стихотворений, написанных в разные годы и посвященных поэтическому труду, для седьмой книги Ахматова отобрала десять и, расположив их в определенном порядке, создала своего рода поэтический трактат о «священном ремесле» стихотворца:

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

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

(«Мне ни к чему одические рати...»)

Эта формула из цикла «Тайны ремесла» была уже предчувствована раньше. Еще в 1912 г. в одной из редких в ахматовской лирике молитв пытается она определить свою поэтическую сущность: *«Ни розою, ни былинкою Не буду в садах Отца. Я дрожу над каждой соринкою, Над каждым словом глупца»*. Стержнем «трактата» стал триптих: «Муза» – «Поэт» – «Читатель». Мысль о тройном авторстве поэтического произведения, о незримом, но очень важном участии потенциального читателя в творческом акте – плодотворна и ценна³⁷³.

Цикл завершается посвящением соратнику по «ремеслу» и «цеху», разделявшему ее мысли и труды, Владимиру Нарбуту («Про стихи»). Ранее сюда же входило и стихотворение о Мандельштаме. Оба поэта – акмеисты первого призыва. Посвященные им стихотворения объединяют внутренним родством цикл «Тайны ремесла». Это последние приветы друзьям, мастерам-собратьям: И. Анненскому, М. Булгакову, Б. Пильняку, О. Мандельштаму, М. Цветаевой, Б. Пастернаку, М. Зощенко, а также всему поколению Ахматовой, вместе с нею прошедшему такой непростой и мученический путь: *«Мое поколение Мало меду вкусило. И вот Только ветер гудит в отдаленье, Только память о мертвых поет...»*. В «Седьмой книге» сказалась новая мера понимания и сформировавшийся историзм Ахматовой³⁷⁴. Ее героиня, «безошибочно отмерив время», осознает: *«Так вот когда мы вздумали родиться»*, – и получает право говорить от имени всех своих сверстников: *«Две войны, мое поколение, Освещали твой страшный путь»*. Отсюда глубоко прочувствованный образ родной земли, отличный от официозной патриотической лирики тех лет. Как, например, в стихотворении «Родная земля» (1961):

...Да, для нас это грязь на калошах,
Да, для нас это хруст на зубах.
И мы мелем, и месим, и крошим
Тот ни в чем не замешанный прах.

Но ложимся в нее и становимся ею,
Оттого и зовем так свободно – своею.

Ключом к истолкованию смысла стихотворения становится взаимодействие двух значений слова *прах*. Констатируя эти значения, Н. Николина уточняет, что здесь взаимодействуют и ассоциативные «приращения смысла» у слов *мелем, месим, крошим, прах*, усиливающие семантическую емкость строфы. Образный ряд, основанный на первом значении слова *прах*, подчеркнуто снижен и связан с мотивом бренности. Избегая риторики, Ахматова в качестве источника образности обращается к бытовым реалиям и явлениям (*грязь на калошах, хруст на зубах*), обозначения которых сближены выразительными звуковыми повторами. Образный ряд, построенный на втором значении слова *прах*, напротив, характеризуется высоким эмоционально-

³⁷³ См.: Тропкина Н.Е. Проблема вариативности как художественного компонента целостности поэтического текста в творчестве А. Ахматовой // Целостность художественного произведения. – Л., 1986. – С. 76–77.

³⁷⁴ Р. Тименчик, отмечая, что черты историзма с максимальной выразительностью проявились в позднем творчестве Ахматовой, тем не менее подчеркивал, что историзм как метод мироотражения возник из самых недр ахматовской поэтики. Это и документированность лирического стихотворения, и предельная привязка лирического сюжета к конкретному времени и т.д. (Анна Ахматова. Десятые годы. – М., 1989. – С. 190.)

экспрессивным ореолом и связан с мотивом исторической памяти. В последнем двустийши сопоставление *мы — земля* предшествующего текста сменяется отождествлением человека и его земли, тем самым утверждается глубинная, нерасторжимая связь его с родиной. Связь эта осмысливается поэтом как связь трагическая — связь в смерти и в страдании, требующем «бесслезной» стойкости, и поэтому особенно прочная, независимая от «бега времени» и «засилья скорости» — страшного, по мысли Ахматовой, бедствия XX века. Эпиграф, взятый из стихотворения 1922 г., «*И в мире нет людей бесслезней, Надменнее и проще нас*» подчеркивает единство темы Родины в лирике поэта как темы мужественной верности ей³⁷⁵.

Новое звучание в «Седьмой книге» обрели и традиционные для Ахматовой урбанистические мотивы. Особое место в ней и в позднем творчестве Ахматовой в целом занял цикл «Северные элегии»³⁷⁶. Это одно из самых совершенных исповедально-биографических произведений, хотя мы напрасно искали бы в нем открытых (сюжетных) реалий жизни поэта. Как выразился по иному поводу акад. Д. С. Лихачев, этот цикл следовало бы назвать «психобиографией» поэта, вписавшей ее личную жизнь в судьбу целой эпохи, или точнее — в панораму сменявших друг друга эпох.

Для понимания авторской концепции важен отрывок, обычно печатавшийся под названием «Россия Достоевского. Луна...», а впоследствии вошедший в цикл «Северные элегии» и названный «Предыстория» (1945) с эпиграфом из Пушкина: «Я теперь живу не там...». В отрывке исторически конкретно дана картина города кануна революции: «*Все разночинно, наспех, как-нибудь... Отцы и деды непонятны. Земли Заложены. И в Бадене — рулетка*». Лирический субъект является участником переломного исторического момента. По-ахматовски лаконично характеризуется время перелома: «Страну знобит». Далее автор обращается к опыту Достоевского, так же мучительно искавшего выход из трагедий в судьбах Родины и народа: «*Все понял и на всем поставил крест*».

Отсюда и принципиально новое решение интимной темы, прежде всего в циклах «Cinq» и «Шиповник цветет». Чувство историзма в любовной лирике «Бега времени» хорошо подметил И. Бродский. На вопрос, как он оценивает цикл Ахматовой «Шиповник цветет», Бродский ответил: «Это замечательный цикл... По своему трагизму цикл этот в русской поэзии равных не имеет. Разве что «денисьевский» цикл Тютчева. Но в «Шиповнике» вы слышите нечто новое по своей чудовищности: вы слышите голос истории»³⁷⁷. Действительно, в поздней лирике Она — прошедшая и через 37-ой год, и военное лихолетье, и через 1946. В ахматоведении есть две точки зрения на эти циклы: в большинстве публикаций они связаны с уже упомянутой выше встречей Ахматовой с Исайей Берлиным в 1945–1946 гг.

³⁷⁵ Николина Н.А. Указ. соч. — С. 73.

³⁷⁶ Подробно см.: Шульц С.А. Наблюдатель и творец истории (О «Северных элегиях» А. Ахматовой) // Русская литература. — 2002. — № 2. — С. 89–97.

³⁷⁷ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. — С. 248.

«Циклы стихов «Cinque», «Шиповник цветет», 3-е посвящение «Поэмы без героя», появление в ней Гостя из будущего – прямо, и поворот некоторых других стихотворений, отдельные строки их – неявно, связаны с этой, продолжавшейся всю ночь осенней и еще одной, под Рождество, короткой прощальной встречами, с его (Берлина – Л.Б.) отъездом...»³⁷⁸, – писал А. Найман.

И.А. Бернштейн, опираясь на подобные воспоминания и мемуарные свидетельства Л. К. Чуковской, Н. Я. Мандельштам, Э. Г. Герштейн, А. Наймана и др., также поддерживает такую точку зрения³⁷⁹. С ним обстоятельно полемизирует В. Есипов, считая, что человека, к которому обращены стихотворения, уже не было среди живых. Позицию Есипова разделяет И. Гурвич (США), также считая, что попытки связать указанные циклы именно с Берлиным (и ни с кем другим!) приводят к неоправданному упрощению их контекста. Однако она и против замены адресата другими лицами – Анрепом, Лурье – как это следует из логики статьи Есипова. Это «избавления от упрощения не обещает. Замысел образа сопротивляется любому его объяснению с помощью прототипической реконструкции»³⁸⁰. И. Гурвич во многом права. «Доказать», что герой поздней ахматовской лирики или Гумилев, или Лурье, или Анреп, или Берлин, как видим, не составляет труда, но что это дает? Повод для создания того или иного лирического шедевра не объясняет его жизнь в веках. Не поддаваясь логически четкому истолкованию, любовные стихи Ахматовой покоряют читателя силой чувства трагической любви:

Не дышали мы сонными маками,
И своей мы не знаем вины.
Под какими же звездными знаками
Мы на горе себе рождены?
И какое крошечное варево
Поднесла нам январская тьма?
И какое незримое зарево
Нас до света сводило с ума?
(11 января 1946)

Или:

Черную и прочную разлуку
Я несус с тобою наравне.
Что ж ты плачешь?
Дай мне лучше руку,
Обещай опять прийти во сне.
Мне с тобою как горе с горою...
Мне с тобой на свете встречи нет.
Только б ты полночною порою
Через звезды мне прислал привет.
(1946)

Она обладает многотрудным опытом Ахматовой, Он – собирателен, но Он скорее из прошлого, а не из настоящего и никак не из будущего. В стихотворении «Наяву» больше оснований увидеть Гумилева, так как в

³⁷⁸ Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. – С. 105.

³⁷⁹ Бернштейн И.А. Указ. соч. – С. 97.

³⁸⁰ Гурвич И. Любовная лирика Ахматовой (Целостность и эволюция) // Вопросы литературы. – 1997. – № 5. – С. 35.

«Шиповнике» повторяются коллизии стихотворения «В том доме было страшно жить...» (1924). Там лирическая героиня также обращается к умершему другу. Но здесь это скорее игра (кстати, мотив некоей игры ощущается и в подзаголовке «Шиповника» – «Сожженная тетрадь»). Реальная Ахматова рассталась с реальным Гумилевым в 1918 г. Рассталась, с облегчением вздохнув, и Он в «Шиповнике» – образ более собирательный, идеализированный, чем реальный. Автобиографизм в поздней лирике сведен к минимуму, поэтому и не случайны строки: «...Или то, что мне не успела Досказать про чужую любовь...».

Новизна поздней лирики Ахматовой связана, повторяем, с ее историзмом. Какой бы драматичной ни выглядела любовь в ранней лирике Анны Андреевны, в ней она никогда не говорила: «*И какое кромешное варево Поднесла нам январская тьма?*» Здесь нет «поединка страсти роковой», здесь нет упрека («Как соломинкой пьешь мою душу...»). Стихи 1940–1966 гг. вписываются в реалистическую формулу «судьба человека». Любовь в поздних циклах – только лишь фрагмент более сложного настроения чувств. В «Седьмой книге», как и в «Тростнике», отрабатываются темы, образы, мотивы крупных форм (речь идет о «Реквиеме» и «Поэме без героя»). В ней еще меньше места уделяется такому способу выражения авторской мысли, как лирический герой. И главенствующее место занимает авторский монолог.

Заметим, что проблема эволюции ахматовской лирики давно привлекает внимание литературоведов. Об этом писал В. Жирмунский, подчеркивая, что в поздних циклах отсутствуют привычные для молодой Ахматовой описания любовной встречи героев, ее бытовой обстановки, вещественные признаки душевных переживаний и психологически знаменательные мелочи. Последние, если они и встречаются, только внешне связаны с акмеистической традицией и получают новую художественную функцию, они видятся сквозь призму памяти, воспоминаний. Теперь существенны не внешние детали, и в этом Жирмунский видит близость Ахматовой к поэтике символизма¹⁰⁵.

Из современных работ, прослеживающих эволюцию ахматовской лирики, отметим указанную статью И. Гурвич, а также интересные наблюдения над художественной структурой циклов в их соотношении с образами мировой литературы в статье Есипова;

¹⁰⁵ Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. – С. 118.

там же раскрывается и роль эпиграфов, присутствующих в «Седьмой книге».

Можно сказать и то, что определенная пестрота и тематическая «неразбериха» «Седьмой книги» обусловлена замыслом автора: стихотворения, рожденные «сейчас», еще не проверены временем, они создают эффект сиюминутной достоверности. Кажется, что это наброски – пройдет время, и они получат окончательное завершение.

«Поэма без героя» (1940–1962)

«Поэма без героя» – целый этап жизни поэта. Ахматова трудилась над ней четверть века, почти до самой кончины. По свидетельству В. Виленкина, последняя запись о «просмотре» поэмы датирована Ахматовой 19 апреля 1965 г. Первая ее редакция была напечатана в Ленинграде в конце декабря 1940 г. и окончательно завершена в Ташкенте в августе 1942-го. Последняя (1964 г.) по объему почти вдвое превышает первую, дополнившись множеством строк и целых строф, новыми посвящениями и эпиграфами. Уже в 1942 г. в ней было триста семьдесят строк. За время вставок и исправлений, из которых последние появились незадолго до смерти, всего прибавилось еще столько же, не считая строф, которые Ахматова оставила за пределами текста. «Поэма» обросла целым корпусом авторских комментариев, которые объединены заглавием «Проза о поэме». Кроме того, не успев отдать единственного и окончательного распоряжения о каноническом тексте поэмы, Ахматова оставила в бумагах и в некоторых дружеских руках несколько вариантов, неоднократно ею правленных, которым лично придавала статус окончательного. За эти годы от поэмы отпочковалось и осталось незавершенным созданное на базе ее содержания произведение иного жанра и рода, стоящее на грани литературы и других видов искусства (кино, музыка, танец): то ли балетное либретто, то ли сценарий лирического кинофильма (*«А во сне казалось, что это Я пишу для кого-то либретто И отбоя от музыки нет»*).

«Поэма» существует во многих набросках и вариантах в архиве поэта. Самые цельные из них публикуются в качестве приложения к «Поэме без героя»³⁸¹.

Ахматова прекрасно сознавала, сколь сложное и по содержанию, и по форме произведение выходит из-под ее пера. Но «другой мне дороги нету», – говорила она в ноябре 1944-го, а позже к вводной части «Вместо предисловия» добавила поясняющую ее позицию формулу:

«До меня часто доходят слухи о превратных и нелепых толкованиях «Поэмы без героя». И кто-то даже советует мне сделать поэму более понятной. Я воздержусь от этого... Ни изменять, ни объяснять ее я не буду. «Еже писахъ – писахъ».

³⁸¹ Наиболее полный комментарий к «Поэме...» см.: Виленкин В.Я. В сто первом зеркале. – С. 218–317; Лиснянская И. Музыка «Поэмы без героя» Анны Ахматовой. – М., 1991.

Содержание «Поэмы без героя» действительно сложно и как бы зашифровано. *«Сознаюсь, что применила Симпатические чернила»*, – признавалась Ахматова. Сны и видения, воспоминания и пророчества, реальные люди и литературные герои – все в ее композиции так переплелось, что дало право поэту сказать: *«У шкатулки ж тройное дно»*.

Критика окрестила «Поэму без героя» «темной вещью», в которой трудно разобраться без подробного комментария. Ахматовская тайнопись привлекала и привлекает исследователей, но служит порой непреодолимым барьером на пути к поэме обыкновенного читателя: чтение осложнено обилием комментариев и примечаний, которыми снабдили «Поэму» дотошные ахматоведы, она утонула в них, а ее смысл и предназначение по-прежнему остаются завуалированными. Так, некоторые основную причину неприятия и непонимания «Поэмы» читателем видят в преувеличении эпического элемента:

«Получается, что главное в ней – то, что случилось в 1913 году, смерть юноши-поэта, не пережившего измены своей возлюбленной; жизнь петербургской богемы начала века. Но ведь Ахматова – не летописец Пимен, чтобы посвятить главный труд своей жизни преданьям старины глубокой. Она – лирик, и только лирической могла быть поэма, преследовавшая ее все поздние годы. Только исповедью и разгадкой жизни»³⁸².

Но порой среди многочисленных и пристрастных толкований встречаются и объективные суждения, учитывающие все точки зрения. Их анализ показывает, что действительно лирический, а не эпический слой поэмы является основным. Именно он связывает все пласты сложного разветвленного текста, все его сюжетные линии, раскрывает тайну «отсутствующего» героя и объясняет причины столь долгой работы автора над этим произведением.

Обратимся к трехчастной структуре текста поэмы. Надо учесть, что эти части не связаны единым сюжетом: их связывает именно композиционный прием «шкатулки с тройным дном». Части поэмы следуют не линейно, а как бы нанизаны одна на другую посредством единого авторского центра, авторской оси. Вообще, если употреблять слово «сюжет» в привычном смысле организующего повествование компонента, то таковой можно обнаружить лишь в первой части поэмы, называемой «Петербургской повестью» (или «Девятьсот тринадцатый год»). В основу этой части легло реальное воспоминание об очень давней петербургской трагедии – самоубийстве юного поэта на почве несчастной любви. Драма эта разыгралась когда-то в кругу, близком молодой Ахматовой. Ее участниками были ее друзья – поэт Вс. Князев и актриса О. Глебова-Судейкина. Они стали прототипами действующих лиц (но не героев!) «Поэмы без героя».

Этот сюжет – не стержень, а только первотолчок. Ни он, ни она, ни таинственный, демоничный счастливый соперник не сыграли здесь существенных ролей. Более существенным в содержании стал фантасмагорический фон, на котором поэту припомнилась давняя история. Это подтверждает

³⁸² Кружков Г. «Ты опоздал на много лет...» Кто герой «Поэмы без героя»? // Новый мир, 1993. – № 3. – С. 216 – 226.

и авторская ремарка к первой главе первой части (ремарки сближают поэму с драматическим произведением):

«Новогодний вечер. Фонтанный Дом. К автору вместо того, кого ждали, приходят тени из тринадцатого года под видом ряженных. Белый зеркальный зал. Лирическое отступление – «Гость из будущего». Маскарад. Поэт. Призрак».

Итак, в новогоднюю ночь под 1941 г. к ней в дом непрошеными гостями заявила толпа масок³⁸³, некая пестрая арлекинада, воплотившая рой ее воспоминаний о далеких десятых годах и конкретнее – о 1913-м годе, который был кануном Первой мировой войны, переросшей в революцию. Ахматова помнила о рубеже, разделившем ее жизнь и жизнь страны на две несоединимые половинки: *«Приближался не календарный – Настоящий Двадцатый Век»*.

Мнимый герой, молодой поэт-самоубийца не состоялся как герой поэмы уже потому, что не смог переступить порога: *«Он не знал, на каком пороге Он стоит и какой дороги Перед ним открывается вид...»*. Эпическое повествование обрывается, отступает под натиском лирической партии, где другой поэт – автор поэмы и ее единственный «герой» узнает все. Он переступил порог истории, испил уготованную ему чашу, узнал иную дорогу. Память автора вызвала к жизни пестрый хоровод воспоминаний о событиях 1913 г., сюда же вплетены и исторические реалии конца 1940-го, который был кануном новой – Второй мировой, или Великой Отечественной войны. В переключке двух эпох и родилась главная сюжетно-повествовательная линия поэмы – тема кануна великих и трагических событий, тема рокового порога в жизни человека и страны. Это новое знание отразилось во второй части поэмы.

Вторая часть поэмы – «Решка». Ее название символизирует проигрыш, неудачу. Лирические ремарки здесь еще более пространны:

«Место действия – Фонтанный Дом. (...) Только что пронеслась адская арлекинада тринадцатого года, разбудив безмолвие великой молчальницы-эпохи и оставив за собою тот свойственный каждому праздничному или похоронному шествию беспорядок – дым факелов, цветы на полу, навсегда потерянные священные сувениры. В печной трубе воет ветер, и в этом можно угадать очень глубоко и очень умело спрятанные обрывки Реквиема. О том, что мерещится в зеркалах, лучше не думать».

Предчувствием трагических событий исполнены составляющие «Решку» пятистишия: *«Скоро мне нужна будет лира. Но Софокла уже – не Шекспира, На пороге стоит – Судьба»*. Но звучат они как лирический императив, связующий разные историко-временные пласты (*«Торжествами гражданской смерти Я по горло сыта, поверьте, Вижу их, что ни ночь, во сне...»*), литературные традиции (*«Так и знай: обвинят в плагиате... Разве я других виноватей? Впрочем, это мне все равно...»*), личные воспоминания и их авторские оценки. В целом «Решка» – как обратная сторона монеты – предстает творческой «изнанкой» поэмы, ее поэтическим комментарием.

³⁸³ О том, кто скрывается под той или иной маской, см.: Финкельберг М. (Израиль). О герое «Поэмы без героя» // Русская литература. – 1992. – № 3. – С. 207–224. По мнению автора, маску Версты носит Гумилев и именно он является героем «Поэмы».

Последняя (и самая короткая) часть поэмы названа «Эпилогом». Время и место «сюжетного» действия здесь тоже четко обозначены в ремарке: «Белая ночь 24 июня 1942 года. Город в развалинах...» В ней Ахматова указывает на еще одну, главную, по ее мнению, тему поэмы – тему города. Тема Петербурга 1913 года окончательно проясняется в первой части, Ленинграда 1941 – во второй, Ленинграда 1942 – в третьей. Сюжетная линия «петербургской повести» предстает полностью завершенной: *«Все, что сказано в первой части О любви, измене и страсти, Сбросил с крыльев свободный стих...»*. Но вновь актуализируются разбуженные историей далекого прошлого вечные темы вины и судьбы. И вновь нагнетается предчувствие кануна, «открывается вид» нового, неизвестного пути. И перед пророческим взглядом поэта предстает встреча, *«где-то в центре родной земли»*:

...И ломая руки, Россия
Предо мною шла на восток.

И себе же самой навстречу
Непреклонно в грозную сечу,
Как из зеркала наяву, –
Ураганом – с Урала, с Алтая,
Долгу верная, молодая,
Шла Россия спасать Москву.

«Поэма без героя» Ахматовой и посвящена единению раздавленной, но не сломленной ГУЛАГом, России прошлого и России настоящего, преодолевшей «тоску самоубийства» конца Первой мировой войны и победившей во Второй. Отсутствие в ней героя как индивидуального «Я» подчеркивает всепобеждающее начало «Мы».

В итоговом произведении, каким стала для Ахматовой «Поэма без героя» находят завершение многие мотивы ее ранней лирики, повторяются отдельные образы, уже знакомые читателю по предыдущим параграфам. Так, мотив памяти актуализирует в восприятии автора и читателей все трагические события послереволюционных лет и прежде всего смерть современников поэта, героев ее стихов, русских поэтов, которых она пережила – Александра Блока, Николая Гумилева, Сергея Есенина, Владимира Маяковского, Михаила Кузмина, Николая Клюева, Осипа Мандельштама, Михаила Булгакова. Реальные люди, ныне пришельцы с того света, облаченные в костюмы литературных героев предвоенной эпохи, явились на маскарад в Фонтанном Доме – *«были все, отказа никто не прислал»*, – поселив в ее душе ужас и смертельную тоску. Они явились в масках слишком хорошо знакомых, в карнавальных одеяниях из пантомим и мистерий, что с буйной веселостью разыгрывались в памятном 1913 году, последнем году «настоящего девятнадцатого века». «Среди толпящихся в ее доме новогодних гостей, – как писал Чуковский, – нет одного, наиболее желанного. В поэме говорится о нем: *«Человек, что не появился, И проникнуть в тот зал не мог»*. Уже в первых строках поэмы она, обращаясь к нему, говорит: *«...с тобой, ко мне не приходившим, Сорок первый встречаю год»*. «Поэма» питается горестным чув-

ством утраты, сиротства, несостоявшейся встречи, обманутой надежды, разлуки. Развитие лирического сюжета осложнено еще и тем, что рядом, а вернее, под ним, своеобразным подводным течением все время движется автобиографический пласт содержания. «Поэма без героя» написана Ахматовой «поздней» об Ахматовой «ранней», и уже это ставит ее особняком в ряду других русских поэм. Этот пласт автор именует «Другая», или «Вторая». Это музыкальное эхо составляет весьма важный компонент в общем содержании поэмы. Об этом свидетельствуют и разрозненные отрывки в записных книжках поэта. Личный, автобиографический слой содержания поэмы чаще поднимается на ее поверхность и графически выделяется курсивом. Его присутствие в поэме ощущается, как музыка, постоянно.

Автобиографический или психобиографический пласт «Поэмы без героя» становится яснее, когда мы знакомимся с «Автобиографической прозой» Ахматовой, к сожалению, дошедшей до нас лишь в отрывочных фрагментах. Среди разрозненных записей 1950-х и 1960-х гг. есть разные: одни имеют вид черновых набросков, иные – относительно завершенных очерков. Эти последние и помогут читателю прояснить некоторые потаенные места «тройного дна» заветной шкатулки поэта.

Постоянное обращение автора к «Поэме» происходило как бы по инициативе произведения: придя неожиданно, она уже «не отпускала» Ахматову, превратившись в нечто совершенно самостоятельное, ведя свою жизнь и выбирая свой путь. Эти сложные и даже неожиданные отношения между «Поэмой» и ее автором описывались Ахматовой неоднократно (*«Ну, а вдруг как вырвется тема, Кулаком в окно застучит»*). Характерно, что основным свойством при этом оказывалось давление строфы и содержания на поэта, чем объяснялась объективная самостоятельность поэмы и заложенная в ней способность к изменениям (то есть к саморазвитию). Так, в одной из заметок Ахматова писала:

«Поэма опять двоится. Все время звучит второй шаг. Что-то идущее рядом – другой текст, и не понять, где голос, где эхо и которая тень другой, поэтому она вместительна, чтобы не сказать – бездонна. Никогда еще брошенный в нее факел не осветил ее дна. Я, как дождь, влетаю в самые узкие щелочки, расширяю их – так появляются новые строфы» (Из записок 1962 года).

Это свойство неотвязности «Поэмы» от своего создателя проявлялось и в том, что Ахматова включала в ее текст читательский комментарий, но не как естественно сопутствующий фон, а как элемент структуры. Таким способом она добилась того, что каждый новый читатель ощущает себя вовлеченным в круг всего уже ранее сказанного о «Поэме», причем знать предыдущие суждения оказывалось не менее важно, чем знать, что таковые существуют и твои – среди них. При этом создается впечатление, что «Поэма» странным образом «реагирует» на такую реакцию читателя, учитывает ее и отвечает на нее. Она как будто развивает, подтверждает или опровергает твою оценку как тем, что ускользнуло при первом чтении, так и теми изменениями, которые автором в нее вносились позже. Так, изначальная поливариантность поэмы в конечном итоге оборачивается художественным сотворчеством поэта и каж-

дого читателя. Особенно это свойство поэмы, как одно из главных новаторских признаков, актуализировалось в эру компьютерных технологий.

Каким же образом Ахматова добилась этого эффекта «*живой*» поэмы? Прежде всего тем, что она сама была ее комментатором, лучшим, находящимся по праву автора на особом положении. Она собирала читательские мнения, критические замечания и записывала их между собственных заметок о Поэме. Таких заметок наберется три десятка. Они возникали в виде писем к Н и НН, «быть непосредственным адресатом которых, – пишет А. Найман, – могли быть с более или менее достаточным основанием несколько близких к Ахматовой человек и никто из них наверняка»³⁸⁴, и в виде записей, разбросанных в дневниках последнего десятилетия жизни.

Проблеме жанрового своеобразия «Поэмы без героя» отдали дань многие ахматоведы. Своеобразный итог исследованиям в этом направлении подводит Т. Цивьян в статье «Поэма без героя»: еще раз о многовариантности»³⁸⁵. Право «Поэмы» на существование во многих вариантах, что и подчеркивает ее жанровое новаторство, признано. Но это не избавило от вопроса, какой вариант считать каноническим, и если такой будет определен, как относиться к прочим? Более того, какое количество разночтений и какие именно придают «Поэме» статус самостоятельного варианта? Это тянет за собой и новые вопросы: как относиться к архивным «наброскам к Поэме», прозаическим и стихотворным, можно ли (и если да, то как) монтировать их в текст. Иными словами, как издать, напечатать «Поэму», чтобы читателю была *видна* ее многовариантность. Поскольку все эти варианты рождались не одновременно, а последовательно, естественным казалось подчинить их хронологической оси. Тогда Поэма предстает как произведение, работа над которым продолжалась всю жизнь.

Таким образом, «канонического» текста «Поэмы без героя» нет. Первая попытка представить полный текст была предпринята уже после смерти автора, в начале 1970-х годов, однако дополнения и уточнения вносятся и по сей день. С точки зрения жанровой принадлежности поэма – произведение неоднородное. Ахматова называла ее то «триптихом», то «трагической симфонией», то поэмой, то драмой в стихах. Можно сказать, что новаторство – жанровое, структурное – «Поэмы без героя», столь важное и определяющее для Ахматовой, состоит в том, что «Поэма», оставаясь в пределах жесткой трехчастной структуры, допускает свободное варьирование. Она то вбирает в себя, то выводит из общего текста строфы, стихи, слова, прозаический комментарий – диалог с читателем (то есть ответы на его вопросы – вопросы, которые, конечно, принадлежат Ахматовой, или, по крайней мере, провоцируются ею). Но объем содержания, внутренняя и внешняя ее формы остаются незыблемыми: развитие сюжетных линий и их осмысление не выходит за

³⁸⁴ Найман А. Русская поэма: четыре опыта // Октябрь, 1996. – № 8. – С. 146.

³⁸⁵ Цивьян Т. В. «Поэма без героя»: еще раз о многовариантности // Ахматовский сборник. 1. – Париж, 1989. – С. 123–129.

рамки текста, происходит внутри нее, в ее собственных пределах, определяемых ее ритмом и композицией.

Ахматова неоднократно повторяла, что всякая поэма существует ритмом и что технически «метр и строфа делают поэму». Она иллюстрировала это примерами Пушкина, после которого уже нельзя было писать поэмы четырехстопным ямбом, и Некрасова, чей «Мороз, Красный Нос» стал *новой* поэмой благодаря трехсложным размерам. После метрического разнообразия в «Двенадцати» Блока, тактовика и акцентного стиха у раннего Маяковского Ахматова возвращает поэму к регулярному размеру и строфе. Размером поэмы стала одна из форм дольника, известного по ее ранним стихам и тогда же прозванного «ахматовским». Это размер звучал в таких ранних ее стихах, как «Настоящую нежность не спутаешь...», «Как ты можешь смотреть на Неву...», «Новогодняя баллада» и другие. Интересны сопоставления «магической по музыке» строфы в «Поэме без героя» со строфой М. Кузмина в поэме «Форель разбивает лед»³⁸⁶. То, что строфа «Поэмы без героя» есть упрощение строфы «второго удара» из «Форели» Кузмина было поводом для нападок неблагожелателей Ахматовой (недавно в этом духе высказался В. Шаламов, но, как справедливо сказал М. Гаспаров, для большинства читателей строфа «Поэмы» ощущается как «ахматовская», а о Кузмине помнят лишь филологи). Кстати, именно с музыкой строфы Бродский связывает процесс работы над поэмой: «Анна Андреевна постоянно возвращалась к идиоматике собственной строфы. Верней, строфа эта к ней возвращалась. Как сон – или как дыхание. И тогда начинались все эти дописывания, вписывания и так далее. (...) Будь Ахматова жива сегодня, она, я думаю, продолжала бы «Поэму» дописывать»³⁸⁷.

«Поэма без героя» Анны Ахматовой была и остается по сей день новаторским произведением, объединившим традиции лирической поэмы, опыт русской лирики конца 1950-х и начала 1960-х гг. и опыт русской прозы³⁸⁸. Образы и герои ахматовской «Поэмы» созданы под влиянием традиций Серебряного века. В ней узнаваемы герои «Незнакомки», «Снежной маски», «Балаганчика» Александра Блока; им присущи динамика, импрессионистичность, сформированные не только в литературе, но и в кинематографе, музыке, живописи 1920–1930-х гг. В последние десятилетия «Поэма без героя», как в России, так и за рубежом, стала предметом многоаспектного текстуального анализа. Литературоведы и критики выделяют мотивы музыкальные³⁸⁹,

³⁸⁶ Лиснянская И. Музыка «Поэмы без героя» Анны Ахматовой. – М., 1991 и др.

³⁸⁷ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – С. 248.

³⁸⁸ О связи «Поэмы без героя» с «Петербургскими повестями» Гоголя см.: Лихачев Д. Ахматова и Гоголь // Лихачев Д. Литература-реальность-литература. – М., 1987. – С. 173–179. О сопоставлении с произведениями А.С. Пушкина говорится в статье: Серова М.В. «Онегина воздушная громада...» (К вопросу о структурных моделях «Поэмы без героя» Анны Ахматовой) // Филологические науки. – 2003. – № 3. – С. 12–20. О типологических сходствах «Поэмы...» с романом Булгакова «Мастер и Маргарита» шла речь в работах В. Топорова, В. Хазана, А. Павловского, В. Сахарова, Н. Тропкиной и др.

³⁸⁹ Кац Б. Дальнее эхо. Отзвуки творчества Шумана в ахматовской «Поэме без героя» // Литературное обозрение. – 1989. – № 5. – С. 78–81.

святочного гадания³⁹⁰, «тени»³⁹¹, а также авторские попытки использовать театральные приемы³⁹².

Последние годы

Последние годы в жизни Ахматовой были годами признания и даже триумфа. В 1965 г. Ахматова была в Оксфорде (Великобритания), где ей присвоили звание почетного профессора знаменитого университета, а годом ранее ей была присуждена премия Этна-Таормина, и в Италию в декабре 1964 г. ее сопровождала советская делегация в составе А. Твардовского, А. Суркова, М. Бажана и др. Прочувствованное слово об Ахматовой произнес Твардовский, много сделавший, чтобы вернуть Ахматову читателям «Нового мира».

«Поэтесса стояла, властная и величавая, как королева из древних легенд. (...) Длинное платье из коричневого шуршащего шелка облегло ее фигуру, которая приобрела какую-то... царственную величавость и внушительность (...)

Киноаппараты почти вплотную придвинулись к ней. Неторопливо произнося каждое слово, она начала говорить. Говорила по-русски, лишь цитаты из Данте и Леопарди произносила на языке оригинала. Просто, без какого-либо эмоционального нажима, прочитала отрывки из поэмы «Сон» и стихотворение о Данте. Сказала о своей давней влюбленности в Италию, в ее литературу. Рассказала, какое значение для нее имела работа над переводом поэзии Леопарди»³⁹³.

Атрибутами премии были большая кукла – сицилийский рыцарь в блестящих латах, вооруженный мечом, и именной экземпляр роскошного издания «Божественной комедии» Данте с иллюстрациями Боттичелли, которые она потом с гордостью показывала своим друзьям в России. Но именно в Италии перед отлетом на Родину Ахматова написала потрясающее по своему трагизму, искренности и привязанности к своему Дому стихи:

...Я от многого в жизни отвыкла,
Мне не нужно почти ничего, —
Для меня комаровские³⁹⁴ сосны
На своих языках говорят
И совсем, как отдельные весны,
В лужах, выпивших небо, — стоят...

В эти годы широко печатались ее стихи и переводы из произведений зарубежных авторов и поэтов народов СССР. Они вошли в коллективные сборники: «Корейская классическая поэзия» (1956), «Голоса поэтов» (1965), «Лирика Древнего Египта» (1965), «Классическая поэзия Востока» (1969).

Ахматова умерла 5 марта 1966 г. от инфаркта (уже не первого) в подмосковном санатории. Сотрудники музея Маяковского хотели поставить гроб для прощания у себя, но разрешения не получили. Через маленький зал морга

³⁹⁰ Кихней Л.Г. Мотив святочного гадания на зеркале как семантический ключ к «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Вестник МГУ. Серия 9. – 1996. – № 2. – С. 27–37.

³⁹¹ Виленкин В. Образ тени в поэтике Анны Ахматовой // Вопросы литературы. – 1994. – № 1. – С. 57–76.

³⁹² Бабичева Ю.В. Театральные опыты Анны Ахматовой // Драматургические искания серебряного века. – Вологда, 1997. – С. 5–19.

³⁹³ Бажан М. Раздумья и воспоминания. – М., 1983. – С. 201–203.

³⁹⁴ Комарово – местность под Ленинградом, где последние годы на даче жила А.А. Ахматова.

института Склифосовского 9 марта прошли тысячи людей. В соседнем переулке прозвучали торопливые слова прощания (у очевидцев возникли ассоциации с картиной прошлого, когда гроб с телом Пушкина увозили в Святогорский монастырь). Гроб с телом усопшей привезли самолетом в Ленинград, в Никольский собор, отслужили две панихиды. На другой день состоялось отпевание. В этот день – 10-го марта – церковь не могла вместить всех, кто пришел проститься с Ахматовой.

«В толпе было много молодежи. Студенты встали цепью, оставив узкий проход от входной двери к гробу (...) Служба кончилась. Началось прощание с покойной. Оно длилось почти два часа. Кто-то подсчитал, что мимо гроба Ахматовой прошло более пяти тысяч человек»³⁹⁵.

Во второй половине дня состоялась гражданская панихида на втором этаже Ленинградского Дома писателей. Пришедших проститься – огромное множество. В молчании почти в течение двух часов все шли и шли люди. Были плотно забиты все коридоры, лестницы, прилегающие помещения, боялись, что может рухнуть лестница. Похоронили Ахматову в Комарово, где последние годы она жила.

В статье-некрологе, опубликованной 7 марта 1966 г. в «Известиях», Александр Твардовский говорил, что лирика Анны Ахматовой – неотъемлемая часть нашей национальной культуры, одна из живых и не утрачивающих свежести ветвей на древе великой русской поэзии.

Ахматова – классический поэт

К какому поэту можно отнести определение *классический*? В обзорной главе данного издания шла речь о классической и неклассической картинах мира, определялась основная их граница – рубеж XIX–XX вв. Творчество Александра Блока уже дало нам пример неклассической поэзии. Однако живые традиции художественного воплощения классической картины мира для поэзии данного периода также оставались важнейшими. Наиболее ярко и своеобразно воплотились они в творчестве Анны Ахматовой.

В современных исследованиях неизменно подчеркивается, что поэтическое мышление Ахматовой, восходя к пушкинскому началу, держится на коммуникативной общепринятой логике, детерминации мыслей и чувств, когда даже проскальзывающая тень неопределенности не колеблет общего впечатления стройности изложения, ступенчато воссоздающего сложный комплекс внутренней жизни лирической героини. В неклассической же поэзии, напротив, складывается новый тип формально-смысловых связей, преобладают иррационализм, усиление субъективности: «Поэтическое слово захватывает трудно постигаемые или вовсе непроницаемые пласты духовного, душевного опыта. Субъективность лирики поднимается еще на одну – довольно крутую – ступень»³⁹⁶. В то же время прослеживается момент переходности от классической к неклассической поэзии: «...Диссонансы и контрасты – не что иное, как исходный принцип классики – конечно-размерное и конкретное, но, во-первых, доведенный до своего логического конца и, во-вторых, потерявший некогда скреплявшую его и обеспечивающую его гармоничность – посылку исходного мирового единства»³⁹⁷.

³⁹⁵ Мануйлов В. А. Из «Записок счастливого человека» // Русская литература. – 1994. – № 3. – С. 180.

³⁹⁶ Гурвич И. Там же. – С. 156–157.

³⁹⁷ Бройтман С.Н. К проблеме субъектно-образной целостности позднеклассической поэзии // Проблема автора в художественной литературе: Межвуз. сборник научных трудов. – Ижевск, 1990. – С. 120.

Ахматова вносила в мир всепорождающую силу гармонии, причем не на уровне музыкальности стиха (неклассическая поэзия в этом преуспела гораздо больше), а в некоей упорядоченности самого духовного настроения лирики, не знающей ярких диссонансов Блока.

«Если модернистские течения в целом шли по пути гипертрофирования отдельных элементов художественного целого, то Ахматова неизменно стремилась к соблюдению внутренней гармонии, художественного равновесия отдельных элементов поэтической формы, в соотношении с ее содержанием. Ей как художнику вообще были чужды всякого рода крайности, насильственная эксплуатация формы»³⁹⁸.

Любовь к классической простоте и ясности удерживала Ахматову от гротескности, абсурдизма, формально-смысловой игры и других проявлений модернистского и авангардистского новаторства. Даже несовместимый с разумом постреволюционный мир – перевернутый мир – предстает у нее, по замечанию Л. Аннинского, как «точное, гравюрно резкое отражение перевернутой реальности»³⁹⁹.

Сказанное не противоречит тезису об акмеизме Ахматовой. Кстати, об особой акмеистической новизне как о возвращении к классическим истокам поэзии писал еще К. Мочульский в эссе «Классицизм в современной русской поэзии» (1922): «Подлинно динамическая природа слова, его корневая значимость настолько нами забыта, что восстановление ее может быть воспринято как величайшая новизна». У него шла речь о Н. Гумилеве, М. Кузmine, но в том же контексте мыслилась и Ахматова. Ее строку «...свежесть слов и мыслей простоту» он привел для подтверждения своей концепции, возводящей неоклассические тенденции русской поэзии к «пушкинизму»⁴⁰⁰.

Со «школой» Пушкина неоклассицизм Ахматовой связывает и В. Жирмунский (он называет это «классицизмом» в кавычках) и подчеркивает ее стремление подняться над индивидуально-случайными переживаниями, над суетой мгновенного и повседневного к типической значимости, особенно в философском и гражданском мотивах⁴⁰¹. Именно поэтому Ахматову часто называют поэтом «открытой гражданственности», ассоциируя это качество со всей русской классической поэзией.

Неоклассицизм Ахматовой прослеживается и на глубинном структурном уровне, отражающем самосознание лирической героини. Принимая от стиля эпохи принцип «нераздельности и неслиянности» в отношениях автора и героя лирики, отмеченный С.Н. Бройтманом⁴⁰², Ахматова изменила характер этих отношений. В ее стихах окружающий мир не аналог духовно-эмоционального состояния лирической героини, а сфера рефлексии, допускающая соприсутствие и столкновение в одном контексте (то есть полифонизм) «Я» и «не-Я». Условность же и несовпадение героинь с личностью ав-

³⁹⁸ Из истории русского реализма конца XIX – начала XX в. – М., 1986. – С. 168.

³⁹⁹ Аннинский Л.А. Серебро и чернь. Русское, советское, славянское, всемирное в поэзии Серебряного века. – М., 1997. – С. 142.

⁴⁰⁰ Мочульский К. Эссе о русских поэтах // Лепта. – 1994. – № 20. – С. 138, 141.

⁴⁰¹ См.: Жирмунский В. Творчество Анны Ахматовой.

⁴⁰² См.: Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. – М., 1997.

тора (при несомненном их родстве), отмечаемое многими (например, Л.Я. Гинзбург, А. Хейт), объясняется невозможностью равенства части и целого. Отражая лишь грань личности автора, его «незавершенное, мгновенное» Я, ее героиня – «полуавтопортрет, полумаска» (Б. Эйхенбаум), ибо как только часть искусственно расширяется до целого, она кажется маской – гиперболизацией действительного. «Навязанность» масок еще более подчеркивала невозможность отождествления автора с какой-либо из них в отдельности.

На фоне такого контраста своеобразная позиция Ахматовой самоочевидна: она далека от эпигонства, она поэт-новатор, но новое в ее поэзии – в особом варианте отхода поэтической логики от коммуникативной. Вводя в тексты стихотворений банально-бытовые картины, тривиальные эмоциональные переживания, Ахматова создает и возможность для их функционального преобразования средствами лирического контекста. Переход от коммуникативности к полифонизму подкрепляется смысловой валентностью образов, семантической многозначностью стихового ряда, преобразовательным началом поэтического письма. Так складывается в творчестве Ахматовой новый тип формально-смысловых связей, в основе которого столкновение и сосуществование всех имеющихся творческих установок.

Черты классических традиций у Ахматовой можно проследить на уровнях и жанра, и поэтического языка. (Так, не вызывает сомнения ее особая любовь к таким классическим жанрам, как послание и элегия, но об этом говорилось в соответствующей главе.)

Если в неклассической поэзии слово остается конкретным только по видимости, превращаясь в «неотчетливое многослушание»⁴⁰³, то в классической поэзии Ахматовой оно реально и возникает как результат слияния двух миров, двух сосуществующих в ситуации текста хронотопов: *«Проплывают льдины, звеня, Небеса безнадежно бледны...»*. Прямое обозначение реалии, не утрачивая своего конкретного значения, становится в ее стихах мотивированной метафорой-загадкой: плывущие по реке льдины ассоциируются с проплывающими по небу облаками. Соотношение тропа и реалии может поддерживаться контекстным окружением (параллелизмом) и структурно оформляться паронимической аттракцией, подтверждающей возникновение единого образа «звуковой реальностью»: *«Уколола палец безымянный Мне звенящая оса. – Посмотри! На пальце безымянном Так красиво гладкое кольцо»*.

Используемый при реализации метафоры классический принцип последовательного семантического согласования используется Ахматовой и при построении ассоциативной метафоры: *«Когда погребают эпоху, Надгробный псалом не звучит, Крапиве, чертополоху Украсить ее предстоит. И только могильщики лихо Работают. Дело не ждет! ... А после она выплывает, как труп на весенней реке, – Но матери сын не узнает, И внук отвернется в тоске»*.

⁴⁰³ Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. – М., 1986. – С. 17.

Как и для русской классической поэзии, для Ахматовой характерно использование приема «наложения метафор», который проявляется в совмещении метафорических планов: *«Неужели же ты не измучен Смутной песней затравленных струн, – Тех, что прежде, тугие, звенели, А теперь только стонут слегка, И моя их терзает без цели Восковая, сухая рука...»*, а также метафор, построенных на основе сравнения: *«Когда б вы знали, из какого сора Растут стихи, не ведая стыда, Как желтый одуванчик у забора, Как лопухи и лебеда...»*. Сравнительные метафорические конструкции в ее стихах порой осложняются соотношением признаков, определяющих основание сравнения: *«Пустых небес прозрачное стекло...»*; или реализацией сравнения, сообщающей всей конструкции значение представления объекта и его части как неотъемлемой его принадлежности: *«О тебе вспоминаю я редко И твоей не пленяюсь судьбой. Но с души не стирается метка Незначительной встречи с тобой...»*.

«Классицизм» Ахматовой воспитан и классической архитектурой пушкинского Петербурга, которой Ахматова также занималась специально, и это обращало ее творчество к традиционным «архитектурным метафорам».

Анализ метафорического творчества Ахматовой позволяет еще раз подчеркнуть, что в ее поэтике, с одной стороны, отмечается тенденция к усложнению приемов метафорического употребления, то есть модернистскому новаторству, а с другой – сохраняются, отчасти преобразуясь, классические приемы работы со словом.

Тезис о классичности поэзии Ахматовой подтверждается и исследованиями М.Л. Гаспарова, по данным которых пропорции классических размеров у Ахматовой «более или менее традиционны. (...) Более сложными, чем дольники, формами неклассического стиха Ахматова не увлекалась». Эволюция ее творчества вела к общему пониманию доли неточных рифм: «Она как бы возвращается от модернистского стиха своей молодости к классическому стиху, не знавшему неточных рифм»⁴⁰⁴. Эта «нарастающая тяга к классике» весьма симптоматична для общей характеристики творческой индивидуальности поэта.

Знаменательно, что все перечисленные выше особенности классического у Ахматовой чувствуют не только литературоведы, но и писатели. О дисциплине стиха, ясности, сдержанности ахматовской поэзии писал Д. Самойлов⁴⁰⁵. Залогом преемственности русской поэтической культуры видел Ахматову В. Шаламов: «Ахматова была ревностной сторонницей классических русских размеров стиха, канонических размеров, прекрасно понимая всю бесконечную силу, бесконечное разнообразие, безграничную возможность русского классического стиха. В этом Ахматова тоже пример беском-

⁴⁰⁴ Гаспаров М.Л. Стих Анны Ахматовой // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. Т. III. О стихе. – М., 1997. – С. 480, 487.

⁴⁰⁵ Самойлов Д. Времена Ахматовой // Ахматова А. «Я голос ваш...». – М., 1989. – С. 12.

промиссности»⁴⁰⁶. И. Бродский считал, что она нормировала метрику русского стиха первой трети XX в.⁴⁰⁷

Традиционность ее (Ахматовой), по мнению ценителей ее творчества, «чисто внешняя, она смела и нова и, сохраняя обличье классического стиха, внутри него совершает землетрясения и перевороты»⁴⁰⁸. Это высказывание весьма красноречиво и справедливо и подчеркивает неклассичность «внутри» стиха с «классическим обличьем». Действительно, Ахматова «смела и нова» не меньше, чем Цветаева, чем Пастернак и многие другие поэты первой трети века, хотя в *предъявлении* смелости и новизны явно им уступает: ее новизна и формально, и содержательно всегда в тени классических приемов поэтического творчества⁴⁰⁹. Последовательно принимая особенности стиля эпохи, Ахматова опиралась на синтез модернизма и трансформированных классических тенденций, так что выделение в ее творчестве «стиля классической традиции»⁴¹⁰ было вполне закономерным. Усвоение уроков Ахматовой как классического поэта очень важно для понимания последующих судеб русской поэзии XX в.

Литература

1. Ахматова: pro et contra. Антология. Т.1. – СПб., 2001.
2. Бурдина С.В. Поэмы Анны Ахматовой: «Вечные образы» культуры и жанр. – Пермь, 2002.
3. Виленкин В. Я. В сто первом зеркале. – М., 1990.
4. Гончарова Н. «Фаты либелей» Анны Ахматовой. – М. – СПб., 2000.
5. Кац Б., Тименчик Р. Ахматова и музыка. Исследовательские очерки. – Л., 1989.
6. Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. – М., 1998.
7. Лиснянская И. Музыка «Поэмы без героя» Анны Ахматовой. – М., 1991.
8. Малюкова Л.Н. Анна Ахматова. Эпоха. Личность. Творчество. – Таганрог, 1996.
9. Об Анне Ахматовой: Стихи. Эссе. Воспоминания. Письма / Сост. М. Кралин. – Л., 1990.
10. Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. – М., 1991.

⁴⁰⁶ Шаламов В. Критические заметки, эссе, воспоминания // Октябрь. – 1991. – № 7. – С. 184.

⁴⁰⁷ Бродский И. Муза плача. – С. 30–31.

⁴⁰⁸ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Книга I. 1938–1941. – М., 1989. – С. 109.

⁴⁰⁹ Гурвич И. Художественное открытие в лирике Ахматовой // Вопросы литературы. – 1995. – № 3. – С. 163–164.

⁴¹⁰ См.: Лубянская Г.И. Стилиевые течения в русской советской лирической поэзии (типология, генезис, функционирование). АДД. – М., 1989. – С. 26.

Глава 6. Владимир Маяковский (1893–1930)

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

Поэт – величина неизменная...

Люди могут отворачиваться от поэта и его дела. Сегодня они ставят ему памятники; завтра хотят «сбросить его с корабля современности». То и другое определяет только этих людей, но не поэта...»⁴¹¹.

Эти слова Александра Блока о поэте вообще сегодня воспринимаются так, словно сказаны о творческой судьбе Владимира Владимировича Маяковского.

Маяковский в дискуссиях разных лет

Отношение к поэзии Маяковского всегда было неоднозначным. Об этом можно судить по многочисленным дискуссиям, острой полемике вокруг имени поэта в литературных и общественных кругах с 1910-х гг. XX в. и до сего дня. С самого начала творческого пути поэт всегда находился под критическим обстрелом, нередко провоцируя его своим поведением на эстраде. Вспоминая отзывы газет периода вступления в литературу, Маяковский записывал в автобиографии: «Тон был не очень вежливым. Так, например, меня просто называли «сукиным сыном».

Газеты действительно не стеснялись в подборе выражений, когда говорили о футуристах, к которым принадлежал Маяковский. Их называли сумасшедшими, балаганщиками, бунтарями, святотатцами, просто мошенниками, ораторами и поэтами из психиатрической больницы... Доставалось всем, в том числе и Маяковскому. Но именно в это время Александр Блок и Максим Горький из всей когорты футуристов выделили Маяковского как наиболее одаренного и талантливого. Блок характеризовал Маяковского как автора «нескольких грубых и сильных стихотворений». Известно высказывание Горького о раннем Маяковском: «Собственно говоря, никакого футуризма нет, а есть только Владимир Маяковский. Поэт. Большой поэт». Он же цитировал стихи из поэмы «Облака в штанах» и говорил Тихонову, что такого разговора с Богом он никогда не читал, кроме как в книге Иова. По словам В. Шкловского, Горький считал Маяковского гениальным поэтом и страстно любил стихотворение «Хорошее отношение к лошадям» и поэму «Флейта-позвоночник»⁴¹². Ближайший друг и соратник Маяковского Осип Брик так отзывался о нем: «Его гениальность была сильнее любой силы тяготения. Когда он читал стихи, земля приподымалась, чтобы лучше слышать»⁴¹³.

В то же время Маяковского величали не иначе, как «наидерзостнейшим футуристом». Когда К. Чуковский попросил Власа Дорошевича, имею-

⁴¹¹ Блок А. О назначении поэта. – М., 1990. – С. 7.

⁴¹² Шкловский В. О Маяковском. – М., 1940. – С. 117.

⁴¹³ Брик Л.Ю. О Маяковском: Из воспоминаний // Дружба народов. – 1989. – № 3. – С. 206.

щего связи в печати, устроить Маяковского на работу, тот ответил телеграммой: «Если приведете ко мне вашу желтую кофту, позову околоточного»⁴¹⁴.

После революции, когда, казалось бы, Маяковский выступил признанным ее певцом, ему в течение нескольких месяцев не платили гонорар за пьесу «Мистерия-буфф», которая была представлена участникам III конгресса Коминтерна и имела полный успех. Автору возвращали заявление со словами: «Не платить за такую дрянь считаю своей заслугой». Не пользовался он и благосклонностью прессы⁴¹⁵. Голоса подлинных ценителей новаторства Маяковского (Ю. Тынянова, К. Чуковского, М. Цветаевой) в этом «хоре» слышны не были.

Во второй половине 1920-х гг., когда поэт вступил в пору зрелости и, казалось бы, авторитет его должен утвердиться непоколебимо, в его адрес тем не менее раздавались такие реплики: «Человек Маяковского – сплошная физиология...», «Звериная радость звериному», «...Подчеркнутая грубость и извращенность образов», «Человека Маяковский поставил на четвереньки». Или: «Гениальничанье, бахвальство, беззастенчивость, наигранный титанизм, постоянная ходульность, желание поместиться на головах своих ближних, попирая их сапожищами».

Отношение к Маяковскому к концу его жизни было не лучше: пошла разнузданная кампания вокруг поэмы «Хорошо! Октябрьская поэма» и пьесы «Баня», о чем убедительно писал А. Михайлов. «Он чужд революции нашей», – разглагольствовал сотрудник журнала «На литературном посту» Коган. Критик Тальников называл стихи об Америке «кумачовой халтурой». Другой литературовед, Лелевич, объявил Маяковского деклассированным интеллигентом. «Дело о трупе» – так была озаглавлена статья Лежнева о Маяковском. Но всех превзошел Шенгели в брошюре, выпущенной на свои средства: «Бедный идеями, обладающий суженным кругозором, ипохондричный, неврастеничный, слабый мастер, он, вне всяких сомнений, стоит ниже своей эпохи, и эпоха отвернется от него»⁴¹⁶.

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

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

Я хочу
 быть понят своей страной.
А не буду понят, –
 что ж?..
По родной стране

⁴¹⁴ Цит. по: Михайлов А.А. Маяковский. – М., 1988. – 144.

⁴¹⁵ Черемин Г.С. Об освещаемости В. Маяковского литературной критикой 1917–1925 гг. // Русская литература. – 1984. – № 4. – С. 150–157.

⁴¹⁶ Цит. по: Михайлов А.А. Указ. соч. – С. 374.

пройду стороной,
как проходит
 косой дождь.

(«Домой», публикация 1926 г.)

Тем временем руководители Российской ассоциации пролетарских писателей не признавали за Маяковским звания пролетарского писателя, так как по происхождению он был дворянином. Они его величали «попутчиком». «Смешно быть попутчиком, когда чувствуешь себя революцией», – горько усмеялся Маяковский, а 22 декабря 1928 г. на общем собрании писателей в доме Герцена со всей ответственностью за свои слова заявил: «Я считаю себя пролетарским писателем, а пролетарских писателей ВАПП – себе попутчиками. И сегодня на этой формуле я настаиваю». И, тем не менее, в сентябре 1929 г. в докладе на пленуме РАПП одного из руководителей поэзия Маяковского, Пастернака и Асеева расценивалась как «непролетарская», но «не откровенно белоэмигрантская»⁴¹⁷.

Во время вступления в РАПП в 1929 г. Маяковскому пришлось выслушать при приеме скучные нравоучения о «необходимости порвать с прошлым», с «грузом привычек и ошибочных воззрений» на поэзию. «Помню, – писал Н. Асеев, – как Маяковский, прислонясь к рампе на эстраде, хмуро взирал на пояснявшего ему условия его приема в РАПП, перекаывая из угла в угол рта папиросу».

Ю. Либединский, один из руководителей РАПП, участник литературной борьбы тех лет, вспоминал об этой поре: «Приход Маяковского в ряды пролетарской писательской организации был воспринят тогдашним руководством МАПП и РАПП с некоторой растерянностью; мы словно опасались, как бы не пострадала наша утлая посудинка от того, что на нее вступил такой слон». Либединский отмечал далее, что даже в период с февраля по апрель 1930 г., то есть перед самой трагической кончиной, Маяковского «прорабатывали» на секретариате РАПП и делали это мелко и назидательно»⁴¹⁸. Его обвиняли в халтуре, в пренебрежительном отношении к рабочему классу, в великодержавном шовинизме по отношению к украинскому народу. Даже после его трагической кончины генеральный секретарь РАПП Л. Авербах не удержался, чтобы не выявить причину гибели поэта в том, что тот не нашел в себе силы выкорчевать корни «капитализма во всем его личном существе»⁴¹⁹.

Когда Москва хоронила Маяковского (17 апреля 1930 г.), Марина Цветаева прозорливо записала:

«Боюсь, что, несмотря на народные похороны, на весь почет ему, весь плач по нем Москвы и России, Россия до сих пор до конца не поняла, кто ей дан в лице Маяковского...

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

⁴¹⁷ См.: Коваленко С.А. «Не юбилей, а отчет о работе...» // Маяковский и современность. Вып. 2. – М., 1984. – С. 331.

⁴¹⁸ Либединский Ю. Современники. Воспоминания. – М., 1961. – С. 181.

⁴¹⁹ Цит. по: Михайлов А.А. Ук. книга. – С. 550.

И оборачиваться на Маяковского нам, а может быть, и нашим внукам, придется не назад, а вперед»⁴²⁰.

Надо сказать, что белая эмиграция, не принимая большей своей частью идеологический пафос Маяковского, тем не менее понимала его художественное новаторство. Р. Гуль писал, например, что «Левый марш» жизненно отвратителен и *художественно прекрасен* (курсив мой – П.Ч.)⁴²¹. Д.П. Святополк-Мирский в журнале «The Slavonic (and East European) Review» в связи со смертью Маяковского опубликовал некролог, завершавшийся фразой: «...Он был одержим поэтическим импульсом совершенно исключительной мощи, и уже этого достаточно, чтобы он встал в ряд с поэтами, которых всегда будут помнить. Но что еще более важно, он обладал неподдельным даром общения и сделал больше, чем кто-либо другой для того, чтобы вывести поэзию, истинную поэзию, из кабинета на улицу и превратить искусство для знатоков (как это было у символистов) в искусство для народных масс. В этом он, действительно, достоин быть поэтом великой Революции»⁴²².

Первые годы после смерти имя Маяковского особым покровительством властей предержащих не пользовалось. Об отношении к нему дает представление отрывок из письма сестры поэта матери: «Съезд (Первый Всесоюзный съезд советских писателей. – П.Ч.) приносит нам много горестных переживаний, ибо он со всей очевидностью выявляет политику в отношении к Володе. Совершенно явное желание свести на нет его значение, обесценить его. Все предсъездовские газеты не упоминают о нем, как будто даже не было такого писателя»⁴²³. Видимо, такое положение дел вынудило Л.Брик обратиться к Сталину с письмом, в котором она привела факты пренебрежительного отношения к творческому наследию Маяковского, хотя, возможно, здесь проявилась и личная заинтересованность выступить в роли душеприказчика поэта. В письме отмечалось: несмотря на то, что стихи Маяковского и сегодня являются «сильнейшим революционным оружием», наши учреждения не понимают значения Маяковского, его революционной актуальности.

Как известно, Сталин наложил на письмо резолюцию, предопределившую судьбу Маяковского на десятилетия вперед: «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи. Безразличие к его памяти и произведениям – преступление». В. Ковский так комментирует это событие: «Сталинская резолюция, выдержанная в привычных для вождя народов безапелляционных интонациях... перекрыла все пути объективному, с правом на разные точки зрения, изучению творческого наследия Маяковского»⁴²⁴.

⁴²⁰ Цветаева М. Сочинения. В 2 т. – М., 1980. – С. 400.

⁴²¹ Маяковский в критике русского зарубежья // Вестник МГУ. Серия 9. – 1992. – № 4. – С. 65.

⁴²² Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия. Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи. – СПб., 2002. – С. 152.

⁴²³ Цит. по: Землякова О. «Алло, кто говорит? Мама?» // Работница. – 1988. – № 11. – С. 11.

⁴²⁴ Ковский В. «Желтая кофта» Юрия Карабчиевского: Заметки на полях одной книги // Вопросы литературы. – 1990. – № 3. – С. 28.

Резолюция способствовала «канонизации» Маяковского, определила соответствующую тенденцию в освоении, изучении и пропаганде творческого наследия поэта. Его истолкование в духе новых требований, воспринимавшееся тогда как единственно правильное и возможное, стало общепринятой догмой. Изменившаяся ситуация в отношении Маяковского своеобразно была выражена Б. Пастернаком в известных словах о том, что Маяковского «стали вводить принудительно, как картофель при Екатерине».

Каковы же были следствия этой резолюции?

Прежде всего, начиная с 1935 г. в литературных кругах изменилось отношение к творческому наследию Маяковского. Прекратились печатные нападки в адрес поэта. Многие из его хулителей превратились в почитателей. Ускорились издание материалов, связанных с жизнью и творчеством Маяковского, активизировалась научно-исследовательская работа, лекционная пропаганда, открылся музей в доме, где в последние годы жил поэт... Казалось бы, результаты положительные. Но при этом исследование и оценка творчества поэта носили преимущественно односторонний, комплиментарный характер. Его творческую манеру стали противопоставлять другим оригинальным способам поэтического самовыражения. Из Маяковского соорудили своего рода жезл-дубинку, с помощью которой пытались воспитывать молодых поэтов. Сложности и противоречия его творческого пути сглаживались или замалчивались. Таким образом, услужливыми сочинителями на Маяковского наводился столь ненавистный ему «хрестоматийный глянец». «Государственная опека лишила Маяковского единственного достойного способа защиты – когда имя поэта оберегает сама поэзия, напрямую выходящая к читателю, к неискаженному читательскому восприятию», – характеризовал сложившуюся ситуацию В. Ковский⁴²⁵.

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

Характерен в этом плане следующий факт.

В 1963 г. журнал «Проблемы мира и социализма» опубликовал статью Л. Пажитнова и Б. Шрагина «Поэт революции и современность», авторы которой выразили в общем-то верные положения о том, что «в Маяковском-футуристе складывался подлинный продолжатель классических традиций», что футуризм для Маяковского – «принципиальный лозунг, зовущий к созданию художественной культуры будущего», и что в годы культа личности

⁴²⁵ Ковский В. Указ. соч. – С. 29.

поэзию Маяковского «пытались приспособить для своеволия и произвола»⁴²⁶. Как и следовало ожидать, статья получила суровую отповедь со стороны идеологического отдела ЦК КПСС. В результате такой защиты «чести» поэта один из авторов статьи, Л. Пажитнов, был снят с работы.

Таким образом, навязываемые официальным литературоведением догмы и стереотипы продолжали закрывать живой образ поэта, в школе и вузе у студентов и учащихся резко падал интерес к личности и поэзии Маяковского, в то время как ученые-литературоведы продолжали превозносить его.

Сделать обзор всего, что было написано и издано в 1930–1980-е гг. о Маяковском, конечно же, немислимо, но можно указать на некоторые, наиболее значительные из работ, не потерявшие своего значения и в наши дни. В 1960-е гг. начинают выходить коллективные научные сборники исследований различных аспектов творчества поэта: «Маяковский и проблемы новаторства» (1965), «Маяковский и литература народов СССР» (1983), «Маяковский и современность» (Вып. 1 – 1977, Вып. 2 – 1984), издание в двух книгах «В мире Маяковского» (1984).

Из авторских монографий выделим, пожалуй, самую человечную книгу о поэте В. Шкловского, названную просто: «О Маяковском» (1940), основательное трехтомное исследование В.М. Перцова «Маяковский. Жизнь и творчество» (1969–1972), глубокое и содержательное издание Ф.Н. Пицкель «Маяковский: Художественное постижение мира» (1978), капитальный труд А.А. Михайлова «Маяковский», вышедший в серии «Жизнь замечательных людей» (1988), его же монографию «Мир Маяковского» (1990), ряд публикаций К.Г. Петросова⁴²⁷.

Но в конце 1980-х гг. вокруг имени Маяковского вспыхнула вдруг дискуссия совсем иного рода и содержания. В многотиражной газете «Московский художник» скульптор В. Лемпорт опубликовал статью, главный тезис которой сводился к мысли, что «Маяковский пожелал, чтобы «к штыку приравнили перо». И Сталин с удовольствием принял это предложение и стал искоренять поэтическое инакомыслие вместе с людьми, зараженными им»⁴²⁸. Скульптору было не понять, что метафорический образ «перо-штык» является одним из широко распространенных в мировой поэзии вариантов уподобления стихов боевому оружию. Но дискуссия была продолжена в той же тональности А. Григорьевым («О перьях и штыках»), П. Чусовитиным («Разрешите представиться: Маяковский»), Ю. Халфиным («Апостол хозяина»), А. Жолковским («О гении и злодействе, о бабе и всероссийском масштабе»).

Подобные статьи могли показаться «цветочками» по сравнению с сенсационной и много на шумевшей книгой Ю. Карабчиевского «Воскресение Маяковского», впервые опубликованной в журнале «Театр» в 1989 г. и переизданной отдельной книгой в следующем году. Анализируя раннюю лирику

⁴²⁶ Как партия руководила литературой. Вокруг наследия Маяковского / Вступит. заметка Л. Лазарева, публикация и примечания Л. Пушкаревой // Вопросы литературы. – 1995. – Вып. 5. С. 287–288.

⁴²⁷ См., например: Петросов К. «Векам истории и мироздания...». Владимир Маяковский сегодня // Литературное обозрение. – 1986. – № 8.

⁴²⁸ Лемпорт В. Московский художник. – 1988. – 23 окт.

Маяковского, автор подчеркивает его тягу к изображению жестокости, насилия. «От обиды — к ненависти, от жалобы — к мести, от боли — к насилию. Только между двумя этими полюсами качается маятник стихов Маяковского», — безапелляционно утверждает критик, из чего впоследствии как бы само собой вытекает вывод: «Человек, многократно и с удовольствием повторяющий «кровь, окровавленный, мясо, трупы», да еще к тому же время от времени призывающий ко всякого рода убийству, — неминуемо сдвигает свою психику в сторону садистского сладострастия». Анализируя судьбу и творчество Маяковского, Карабчиевский делает широкие обобщения: «Пустота, сгущенная до размеров души, до плотности личности — вот Маяковский... Время свое он не отразил и не выразил... Маяковский личностью не был...»⁴²⁹. Как справедливо писал по этому поводу А. Михайлов, в книге даны такой подбор и интерпретация фактов, в результате которых «вырастает феномен поэтического монстра без души, без сердца, феномен бездуховности»⁴³⁰.

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

Уже во вступлении к своей книге Ю. Карабчиевский не только противопоставил, но и поляризовал Маяковского и Пушкина, отметив, что первый из них «был верен себе в служении злу», а второй, «всегда служивший добру, однажды ему изменил»⁴³¹. Между тем Н. Асеев, ближайший соратник Маяковского, находил у них много сходного: от «близости Маяковского высказываниям Пушкина о литературе» до близости «человеческих черт»: «Их характеры, оказывается, были очень близки по темпераменту, по простодушию, беззащитности... Та же горячая любовь и ненависть»⁴³². Да и вряд ли такие грандиозные фигуры могли быть столь однолинейны, как это представляет Карабчиевский. И разве Маяковский провозглашал только зло? А Пушкин проповедовал только добро? И разве мы не найдем у Пушкина то, чего нельзя простить Маяковскому?..

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

Чтоб флаги трепались в горячке пальбы,
как у каждого порядочного праздника,
выше вздымайте, фонарные столбы,
окровавленные туши лабазников.
(«Облако в штанах»)

⁴²⁹ Карабчиевский Ю. Указ. соч. — С. 12, 46.

⁴³⁰ Михайлов А.А. Маяковский: кто он? // Театр. — 1989. — № 12. — С. 155.

⁴³¹ Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. — М., 1990. — С. 6.

⁴³² Асеев Н. О поэтах и поэзии. Статьи и воспоминания. — М., 1985. — С. 68, 96.

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

Останавливаясь на строчке Маяковского «Я люблю смотреть, как умирают дети», критик, не принимая никаких оговорок, комментирует ее следующим образом: «...Начинается этот стих со строчки чудовищной, от кощунственности которой горбатится бумага, со строчки, которую никакой человек на земле не мог бы написать ни при каких условиях, ни юродствуя, ни шутя, ни играя»⁴³³.

Заметим, что тема смерти и страданий ребенка была достаточно распространена в литературную эпоху Маяковского, и ей в свое время отдали дань Сологуб, Гюисманс, Пшибышевский и другие. Но еще за три с половиной тысячелетия до этого в Библии был запечатлен следующий эпизод:

«В полночь Господь поразил всех первенцев в земле Египетской, от первенца фараона, сидевшего на престоле своем, до первенца узника, находившегося в темнице, и все первородное из скота.

...и сделался великий вопль в земле Египетской; ибо не было дома, где не было бы мертвеца» (Исх., 12 : 29, 30).

После этого строки А.С. Пушкина из оды «Вольность» могут показаться невинным занятием:

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

Естественно, мы не призываем восторгаться строчкой Маяковского только оттого, что в деле изображения жестокости над детьми у него были авторитетные предшественники, наоборот, считаем недопустимым для всякого художника подобное обращение с детской темой; но, с другой стороны, делать вид, будто такие строки мог написать только Маяковский, тоже не следует. Если подходить к текстам упрощенно, как Карабчиевский, то можно сделать вывод, что ни Господь, ни Пушкин не отличаются большим человеколюбием, чем Маяковский.

Вспомним тут же стихотворение Пушкина «Я вас любил», суть которого Белинский определил как «лелеющую душу гуманность»: «Как дай вам Бог любимой быть другим». Действительно, нужно иметь высокую и благородную душу, чтобы уметь так отнестись к не разделившей твое чувство женщине. Но разве не тот же мотив бесконечной любви и преданности к «уходящей» женщине звучит в заключительных строках стихотворения Маяковского «Лиличка!»:

Дай хоть
последней нежностью выстелить
твой уходящий шаг.

⁴³³ Там же. – С. 10.

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

По Карабчиевскому, Маяковский виновен в том, что увидел в революции «объективную необходимость и самоотверженно бросился к ней в услужение», что он «становится глашатаем насилия и демагогии...». Произнести такое обвинение в адрес Маяковского равносильно вынесению приговора целой плеяде замечательных русских писателей XVIII–XIX вв. Творчество Маяковского выросло не в безвоздушном пространстве, а на почве, подготовленной всей предыдущей литературой от Радищева до Горького. Вспомним цитату из Бердяева о том, что «литература предчувствовала революцию, революция в литературе свершилась раньше, чем в жизни»⁴³⁴. Вот лишь некоторые подтверждения выдвинутого тезиса:

А.Н. Радищев:

Возникнет рать повсюду бранна,
Надежда всех вооружит;
В крови мучителя венчанна
Омыть свой стыд уж всяк спешит (...)
Ликуйте, склепанны народы!
Се право мщенье природы
На плаху возвело царя!

А.С. Пушкин:

Ужель надежды луч исчез?
Но нет! – мы счастьем насладимся,
Кровавой чашей причастимся
И я скажу: Христос воскрес.

А.И. Одоевский:

Мечи скуем мы из цепей
И вновь зажжем огонь свободы,
И с нею грянем на царей,
И радостно вздохнут народы.

М.Ю. Лермонтов:

Настанет год, России черный год,
Когда царей корона упадет.

Н.А. Некрасов:

Душно без счастья и воли,
Ночь бесконечно длинна.
Буря бы грянула, что ли?
Чаша с краями полна!
Грянь над пучиною моря,
В поле, в лесу засвищи.
Чашу народного горя

⁴³⁴ Бердяев Н.А. О русских классиках. – М., 1993. – С. 324.

Всю расплещи!..

М. Горький:

Пусть сильнее грянет буря!

Начиная не с Радищева даже, а раньше – с Антиоха Кантемира, в русской литературе и особенно в поэзии проявлялась, настаивалась и вызревала мысль о несправедливости устройства эксплуататорского мира, необходимости общественных перемен «по манию царя» или же силовыми методами. Противное разуму и природе человека положение возмущало лучшие писательские умы России XVIII–XIX вв., вызывало у них протест и негодование, и революция часто представлялась единственным выходом из создавшегося положения. Авторы, несогласные с существующими порядками, подвергались гонениям, ссылкам, заключению, их произведения запрещались. Но революционная мысль не только не угасала, но углублялась в произведениях новых ее сторонников. Уже в прозаических и поэтических сочинениях А.Н. Радищева закладывалась литературная традиция выражения протеста против ненормального положения народа, раздавались призывы к мятежу, свержению господствующего класса, справедливому возмездию и отмщению за поруганное достоинство человека из народа, за его многовековые унижения. Пройдя через творчество поэтов-декабристов, Пушкина, Лермонтова, Огарева, Некрасова, к концу XIX–началу XX вв. эта традиция обрела устойчивый характер, а после революционных произведений М. Горького и событий 1905–1907 гг. революционные идеи в литературе и обществе стали столь же естественными, как и иные политические, экономические и философские идеи.

И в этой накаленной атмосфере между двух русских революций формировалась творческая личность В.В. Маяковского: поэт не мог не впитать тот воздух, которым дышали его литературные предшественники и современное ему общество. Он принял эстафету и достойно продолжил и развил тему революции в своем творчестве. И если на каком-то этапе исторического развития отношение к революции в обществе меняется, то поэт, привязанный к своей отошедшей эпохе, не может отвечать за последующие перемены и их целесообразность. Что же касается открытой, честной и искренней позиции дворянина Маяковского по отношению к пролетарской революции, то у непредвзято мыслящих потомков такая позиция может вызывать только уважение.

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

Где глаз людей обрывается куцый,
главой голодных орд

в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

Остается только заметить, что нет причин противопоставлять Маяковского ни Пушкину, ни кому бы то ни было. Один человек не может нести ответственность за то, что было подготовлено всей предшествующей литературой. Завершая книгу «Мир Маяковского», А. Михайлов писал: «В поэзии XX столетия нет другой фигуры, которая вызвала бы на себя такие потоки хвалы и брани. Брань сопутствовала ему на всем почти двадцатилетнем творческом пути...»⁴³⁵. Прижизненная традиция брани в адрес Маяковского, как видим, возобновилась в конце 1980-х гг., трансформируясь в извращение сути его поэзии. Ни одному классику советской эпохи, включая и Горького, и Фадеева, и Шолохова, так не перепало от «товарищей потомков», как Маяковскому. Прошло более десяти лет с тех пор, как распался Союз Советских Социалистических Республик, как новое правительство России официально отказалось от идей социализма и повернуло в противоположную сторону, а хула и проклятья в адрес пролетарского поэта все не прекращаются, и до сих пор летят камни в его поэтический огород. Это лучшее доказательство того, что Маяковский и его поэзия живы, что они и по сей день ведут борьбу за свои идеалы.

К чести литературоведения, книга Ю. Карабчиевского вызвала в ответ ряд публикаций, полемизирующих с ней. Так, в защиту чести и достоинства первого поэта революции выступил В. Ковский, который признает, что целый ряд претензий автора книги выглядит сегодня довольно убедительным, так как «никто в современной литературе действительно не был столь беспредельно предан новому государству и партийной политике, как Маяковский. Никто в такой мере не поставил свой талант на потребу дня». (Эта точка зрения близка тезису В. Кожина: Маяковский – это «государственный поэт», продолжающий исконно русскую традицию, которая прервалась после Державина.) Но Ковский считает совершенно невозможной трактовку «ранней и пореволюционной поэзии Маяковского в виде некоей садистической вакханалии из сплошных анатомических ужасов и физиологических подробностей: «Элементарный профессионализм заставляет отвергнуть книгу Ю. Карабчиевского самым решительным образом»⁴³⁶.

Эта же мысль развивается в статье Л.Ф. Кациса «...Но слово мчится, подтянув подпруги...», в которой подчеркивается, что материалом Карабчиевскому послужили книги и статьи современников Маяковского: А. Воронского, В. Полонского, Д. Тальникова, Г. Шенгели, но эти работы «нельзя понимать буквально и принимать на веру: они сами нуждаются в филологической критике и интерпретации... Критика, современная Маяковскому (...), была полна намеренных передержек, намеков, умолчаний, неточных цитат и проч.». Поэтому сочинение Карабчиевского выглядит «дилетантской книгой»,

⁴³⁵ Михайлов А.А. Мир Маяковского: Взгляд из восьмидесятых. – М., 1990. – С. 460.

⁴³⁶ Ковский В. «Желтая кофта» Юрия Карабчиевского: Заметки на полях одной книги // Вопросы литературы. – 1990. – № 3. – С. 31–38.

которая «суммирует и komponует практически всю наличную антимаяковскую литературу 1910–1920-х годов»⁴³⁷. Придерживаясь формулы «Спокойствие – основной признак академизма», литературовед неторопливо, без лишних эмоций, но весьма аргументированно доказывает несостоятельность многих обвинений, предъявляемых Маяковскому не только Карабчиевским, но и современниками поэта.

Уже в наши дни появилась статья И. Кондакова, в которой есть некоторые ценные наблюдения (к ним мы еще вернемся), но в ее пафосе возрождаются идеи Карабчиевского. Мы не можем согласиться с заключительным выводом автора: «Самооправдание Маяковского вряд ли уже когда-нибудь найдет отклик и понимание в душах «уважаемых товарищей потомков»: для них Маяковский навсегда останется первым поэтом тоталитарной эпохи»⁴³⁸. Даже то, что после смерти Маяковского его поэтические находки – слова, ритмы, созвучия – в эпоху тоталитаризма (т.е. в 1930-е гг.) стали нормативными, ставится поэту в вину, тогда как этот факт – вещь исторически преходящая и не может в дальнейшем влиять на мнение «товарищей потомков».

На наш взгляд, итоги дискуссий о вопросе наследия Маяковского подвела одна из последних статей о творчестве поэта: «...Революционно свергать революционность могут только еще большие по духу революционеры, чем те, что революцию творили». И ранее:

«Видеть творчество Маяковского только в контексте Октября 1917 г. – значит игнорировать богатейший, существующий не только в социально-историческом, но и в историко-литературном окружении мир поэта, во многих аспектах самодостаточный и всегда актуальный, как всегда актуальна полноценно выразившая себя личность. Еще хуже – сбрасывать Маяковского «с парохода современности», что делают сегодня очень многие, зачастую не понимая глупого положения, в которое себя при этом ставят»⁴³⁹.

В 1997 г. вышла книга М. Вайскопфа «Во весь логос. Религия Маяковского». После десятилетия замалчивания поэм Маяковского «В.И. Ленин», «Хорошо! Октябрьская поэма», которые даже доброжелательно относящиеся к Маяковскому литературоведы предпочитали обходить, М. Вайскопф подробно анализирует их как подлинно художественные, то есть как «укорененные» в литературе произведения, опровергая тем самым официозные пассажи о «поминках по советской литературе» и «врио-писателях». Он первым нарушил негласное табу на признание художественности за ультрареволюционными образами. Отдавая должное М. Вайскопфу, необходимо заметить, что в его книге «Во весь логос» немало тонких наблюдений, верных сопоставлений; по-хорошему удивляет и покоряет его эрудиция, умение свободно ориентироваться в обширном материале: он находит истоки многих образов Маяковского у Пшибышевского, Розанова, в библейских текстах, в произведениях поэтов XVIII и начала XX вв., хотя при этом нередко проявляет себя очень

⁴³⁷ Кацис Л.Ф. «...Но слово мчится, подтянув подруги...» (Полемические заметки о Владимире Маяковском и его исследователях) // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. – 1992. – № 3. – С. 46–52.

⁴³⁸ Кондаков И. Адова пасть (Русская литература XX века как единый текст) // Вопросы литературы. – 2002. – № 1. – С. 25.

⁴³⁹ Кретинин А.А. Поэт неслучившейся революции (О Владимире Маяковском) // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. – 2001. – Вып. 17. – С. 29.

субъективно. И здесь вполне правомерно сомнение, выраженное С.И. Кормиловым: «Едва ли каждое совпадение свидетельствует о заимствовании или сознательной ориентации на XVIII век и более давние эпохи»⁴⁴⁰. Нам некоторые аналогии и уподобления также представляются искусственными и натянутыми⁴⁴¹.

В 1998 г. в издательстве Московского университета в серии «Перечитывая классику» вышла книга С.И. Кормилова и И.Ю. Искржицкой «Владимир Маяковский», в которой представлен творческий портрет поэта, многие стихотворения, поэмы и пьесы рассмотрены с позиций сегодняшнего времени. Авторы показали, что и в наши дни к Маяковскому и его поэзии можно отнестись достойно и объективно, с пониманием и уважением, без мелочных придилок, без извращения смысла его строк в угоду оригинальничанью и сиюминутной выгоде.

Маяковский и футуристы

В 1912 г., вступив на литературную стезю, Маяковский оказался в кругу молодых ниспровергателей, отрицавших старое искусство, старую культуру и вообще все старое. Именовали они себя футуристами. Давид Бурлюк, лидер этого направления, так провозглашал его идеи: «Мы революционеры искусства. Мы всюду должны нести протест и клич «Сарынь на кичку!» Нашим наслаждением должно быть отныне эпатированье буржуазии... Больше издевательства над мещанской сволочью! Мы должны разрисовать свои лица, а в петлицы, вместо роз, вдеть крестьянские ложки. В таком виде мы пойдем гулять по Кузнецкому и станем читать стихи в толпе...»⁴⁴².

В декабре 1912 г. футуристы издали свой знаменитый манифест «Пощечина общественному вкусу», подписанный и Маяковским. В нем, с одной стороны, авторы рьяно превозносили самих себя, а с другой – предавали анафеме всю предыдущую литературу:

«Читающим наше Новое Первое Неожданное.

Только мы – лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности.

Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузминым, Буниным и проч. и проч. нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!.. (...)

⁴⁴⁰ Кормилов С.И. Русская литература после 1917 г.: Основные черты литературного процесса // Вестник Московского университета. – 1994. – № 5. – С. 4.

⁴⁴¹ См.: Вайскопф М. Во весь логос. Религия Маяковского. – М.; Иерусалим, 1997. – С. 69, 70, 102–103, 112, 118, 125, 128, 144, 158, 164, 166, 169.

⁴⁴² Михайлов А.А. Маяковский. – М., 1988. – С. 89.

И если пока еще в наших строках остались грязные клейма Ваших «Здорового смысла» и «Хорошего вкуса», то все же на них уже трепещут впервые Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова.

В следующем 1913 г. они опубликовали «Садок судей II», в котором было выражено непримиримое отношение футуристов к существовавшим грамматическим правилам и ритмам:

«Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам. Мы расшатали синтаксис.

Нами уничтожены знаки препинания.

Нами сокрушены ритмы...»

Если судить по отзыву Д. Бурлюка, данному в письме В. Каменскому, по внутреннему состоянию и складу характера провозглашенным принципам футуризма наиболее соответствовал Маяковский: «Этот взбалмошный юноша – большой задира, но достаточно остроумен, а иногда сверх. Дитя природы, как ты и мы все. Находится Маяковский при мне постоянно и начинает писать хорошие стихи. Дикий самородок, горит самоуверенностью. Я внушил ему, что он – молодой Джек Лондон. Очень доволен. Приручил вполне, стал послушным: рвется на пьедестал борьбы»⁴⁴³. О том, как юный поэт «рвался на пьедестал борьбы» и какие это приобретало порой формы выражения, дает некоторое представление воспоминание Б.Лифшица о том, как они с Маяковским однажды посетили столовую для вегетарианцев:

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

В ушах обрывки теплого бала,
А с севера снега седей –
Туман, с кровожадным лицом каннибала,
Жевал невкусных людей.

Часы нависали как грубая брань,
За пятым навис шестой.
А с неба смотрела какая-то дрянь
Величественно, как Лев Толстой, –

мы оказались во взбудораженном осином гнезде.

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

Не дожидаясь естественного финала, Маяковский направился к выходу»⁴⁴⁴.

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

⁴⁴³ Каменский В. Из литературного наследия. – М., 1990. – С. 469.

⁴⁴⁴ Лифшиц Б. Полутораглазый стрелец. – Л., 1989.

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

Аудитория решила нас бить.

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

Я шел, упираясь прямо в головы руками налево и направо, был сильным, – прошел»⁴⁴⁵.

Газетные публикации тех лет подтверждают, что эпатаж публики был одним из основных принципов футуристов. Одна из харьковских газет так описывала появление футуристов в городе: «Вчера на Сумской улице творилось нечто сверхъестественное: громадная толпа загрохотала улицей. Что случилось? Пожар? Нет. Это среди гуляющей публики появились знаменитые вожжи футуризма – Бурлюк, Каменский, Маяковский. Все трое в цилиндрах, из-под пальто видны желтые кофты, в петлицах воткнуты пучки редиски...». После первого выступления футуристов в Харькове газета отмечала: «...Верзила Маяковский, в желтой кофте, размахивая кулаками, зычным голосом «гения» убеждал малолетнюю аудиторию, что он подстрижет под гребенку весь мир и в доказательство читал свою поэзию: «Парикмахер, причешите мне уши». Очевидно, длинные уши ему мешают»⁴⁴⁶.

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

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

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

Говоря о Маяковском-футуристе, не надо забывать о его интересе к другому постсимволистскому опыту. Его не могла не интересовать «вещность» и «разговорность» поэзии Ахматовой. Об отношении Маяковского к Ахматовой говорит и тот факт, что при известии о ее смерти, к счастью, ложному, он, по свидетельству Цветаевой, ходил «убитый горем», сделал телеграфный запрос, в общем, оказался «единственным из московских поэтов, обеспокоившимся проверить мнимую смерть Ахматовой»⁴⁴⁷. При всем том, что по свидетельству современников, «трудно представить себе двух человек,

⁴⁴⁵ Шкловский В. О Маяковском. – М., 1940. – С. 72.

⁴⁴⁶ Цит. по: Каменский В. Из литературного наследия. – М., 1990. – С. 478.

⁴⁴⁷ Цветаева М. Избранные произведения. – М.; Л., 1965. – С. 745.

столь непохожих один на другого, как Ахматова и Маяковский»⁴⁴⁸, современное литературоведение с дистанции десятилетий видит определенную их общность:

«Ранние Ахматова и Маяковский были более близкими духовно, чем это принято думать, и в сфере восприятия несовершенства мира, и в понимании любви как рокового и безысходного поединка»⁴⁴⁹.

Раннее творчество. Образ лирического героя

В истории поэзии русского постсимволизма особенно значимо творчество Маяковского периода 1910-х гг. «Я очень любил раннюю лирику Маяковского, – признавался и Б.Л. Пастернак в автобиографическом очерке «Люди и положения». – На фоне тогдашнего паясничанья ее серьезность, тяжелая, грозная, жалующаяся, была так необычна. Это была поэзия, мастерски вылепленная, горделивая, демоническая и в то же время безмерно обреченная, гибнущая, почти зовущая на помощь»⁴⁵⁰.

Современное литературоведение отмечает, что свое жизненное и творческое поведение молодой Маяковский «выстраивал исключительно на «противопоставлении обществу, миропорядку, Богу»⁴⁵¹. Эта мысль развита и О.М. Култышевой: «Впечатляющая программа мирового переустройства неизменно приводит лирического героя поэта к соперничеству с творцом всего сущего. Бог «мучит» его, как и героев Достоевского, своей извечной, неразрешимой Тайной, и художник корчится в «муках горения», бросает вызов Небу». Вселенский размах программы «приводит Маяковского к ассоциациям с первохристианским движением»⁴⁵².

Характеризуя раннюю лирику Маяковского, О.П. Смола справедливо подчеркнул необычайное богатство ее содержания, где в неразрывном единстве предстали «непосредственное переживание и рационально-утопическое прожектерство, земное и космическое, любовно-интимное и бытийственное, вульгарно-уличное и патетико-возвышенное. Однако социальной восприимчивостью Маяковский превосходит, кажется, всех футуристов... Именно здесь берет начало и его бунтарство, и его утопия, и в конечном счете его трагедия. (...) В трагизме восприятия действительности Маяковский не уступит ни одному поэту Серебряного века, не исключая и Блока»⁴⁵³.

Образ лирического героя Маяковского удивительно многогранен. Мы настолько привыкли, что стих Маяковского является нам «весомо, грубо, зримо», что даже представить себе не можем, что лирический герой поэта может быть добрым и нежным. Вспомним его «Послушайте!» (1914), стихо-

⁴⁴⁸ Чуковский К. Ахматова и Маяковский [републикация статьи 1921 г.] // Вопросы литературы. – 1988. – № 1. – С. 187.

⁴⁴⁹ Павловский А.И. О стихотворении Анны Ахматовой. «Маяковский в 1913 году. [Изложение доклада] // Русская литература. – 1993. – № 3. – С. 192.

⁴⁵⁰ Пастернак Б. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. – М., 1991. – С. 334.

⁴⁵¹ Смола О.П. Владимир Маяковский // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн. Кн. 2 / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М., 2001. – С. 624.

⁴⁵² Изложение доклада О.М. Култышевой см.: Русская литература. – 2000. – № 4. – С. 216.

⁴⁵³ Смола О.П. Указ. соч. – С. 629, 631.

творение с каким-то расслабленным ритмом, в котором рифма почти не ощущается. И начинается оно по-ребячьи непосредственно, словно окликнули вас на улице, и не стихами, а прозой:

Послушайте!
Ведь если звезды зажигают –
значит – это кому-нибудь нужно?
Значит – кто-то хочет, чтобы они были?
Значит – кто-то называет эти плевочки
жемчужиной?..

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

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

И, надрываясь
в метелях полуденной пыли,
врывается к богу,
боится, что опоздал,
плачет,
целует ему жилистую руку,
просит –
чтоб обязательно была звезда! –
клянется –
не перенесет эту беззвездную муку!..
(«Послушайте!»)

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

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

Но лирический герой Маяковского бывал нахален и дерзок⁴⁵⁴. С детской наивностью мог он спросить у толпы: *«А вы ноктюрн сыграть могли бы*

⁴⁵⁴ Интересно, что вопрос о «хулиганстве» Маяковского и его лирического героя (хотя сам поэт в своем дооктябрьском творчестве слово «хулиган» не употреблял) в наши дни стал предметом социологического исследования: агрессия героя вызвана усталостью, непомерным давлением окружающего мира и почти непрерывной борьбой с ним, гиперболическим восприятием любовных неудач. Но при этом действия, которые можно было бы квалифицировать как «хулиганские», мыслятся поэтом как возможные, но не свершившиеся.

на флейте водосточных труб?» Я, мол, могу! Вот сейчас возьму и сыграю. А вы сможете?! А спустя некоторое время он играл уже на флейте собственного позвоночника, как из футляра, вынимая его из спины.

Он мог взобраться на эстраду и душевно признаться благочестивой публике:

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

(«Hame!»)

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

Вот вы, мужчина, у вас в усах капуста
где-то недокушанных, недоеденных шей;
вот вы, женщина, на вас белила густо,
вы смотрите устрицей из раковин вещей...

(«Hame!»)

О себе же мог сообщить с расчетом на эффект: *«Иду – красивый, двадцатидвухлетний...»*. Впрочем, к себе он обращался не только с комплиментами. Вот другая часть его самохарактеристики:

«Милостивые государины и милостивые государи!

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

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

Я – извозчик...».

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

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

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

ся. В советский период творчества понятие «хулиган» однозначно обозначало асоциальный, враждебный обществу тип поведения (Шапошников В.Н. Хулиганы и хулиганство в России. Аспект истории и литературы XX века. – М., 2000).

ко растопыренный глаз. Столь же просто и нахально обращался он и к небесному своду: *«Эй, вы! Небо! Снимите шляпу! Я иду!...»*.

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

Полночь
промокшими пальцами шупала
меня и забитый забор,
и с каплями ливня на лысине купола
скакал сумасшедший собор.
(«Несколько слов обо мне самом»)

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

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

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

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

... Если быка трудом уморят –
он уйдет,
разляжется в холодных водах.
Кроме любви твоей
мне
нету моря,
а у любви твоей и плачем не вымолишь отдых.
Захочет покоя уставший слон –
царственный ляжет в опожаренном песке.
Кроме любви твоей

мне
нету солнца,
а я и не знаю, где ты и с кем.
Если б так поэта измучила, он
любимую на деньги б и славу выменял,
а мне
ни один не радостен звон,
кроме звона твоего любимого имени.
И в пролет не брошусь,
и не выпью яда,
и курок не смогу над виском нажать.
Надо мною,
кроме твоего взгляда,
не властно лезвие ни одного ножа...

(«Лиличка! Вместо письма»)

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

Что-то грузное и по-бычьему тяжеловесное было в любовном чувстве Маяковского, и, видимо, поэтому он не раз возвращался к образу быка: «И вдруг я ревность метну в ложи мрущим глазом быка».

Кто в состоянии прокомментировать эмоциональную силу этих строк?! А кто оценит вот эти: «Я в тебя вцелую сквозь туманы Лондона огненные губы фонарей»?

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

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

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

(«Облако в штанах»)

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

Если правда, что есть ты,
боже,
боже мой,
если звезд ковер тобою выткан,

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

(«Флейта-позвоночник»)

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

А я вместо этого до утра раннего
в ужасе, что тебя любить увели,
метался
и крики в строчки выгранивал,
уже наполовину сумасшедший ювелир...

(«Флейта-позвоночник»)

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

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

(«Ко всему»)

Даже не в лицо, а в сердце. Чтоб обидней. Чтоб незабываемей. У раннего Маяковского образ сердца занимал огромное место.

Это слово было одним из наиболее употребляемых в его поэзии:

– И тихо барахтается в тине *сердца* глупая вобла воображения;

– Бабочка поэтиного *сердца*;

– Пожар *сердца*;

– На *сердце* горящее лезут в ласках;

– В *сердце*, выжженном, как Египет;

– Я с *сердцем* ни разу до мая не дожил;

– Отныне я *сердцем* править не властен;

– Это я сердце флагом поднял;

– Столиц *сердцебиение* дикое;

– На мне ж

с ума сошла анатомия.

Сплошное *сердце* – гудит повсеместно...

И так без конца.

Наверно, именно такие строки имел в виду Л. Тимофеев, когда писал: «Маяковский стремится показать человека. (...) на пределе его эмоциональной напряженности, на пределе страдания, возмущения, протеста. (...)». Лексика Маяковского характеризуется исключительно эмоциональной окраской, это лексика предельного возмущения, предельной скорби и надрыва, исключительно острого пафоса»⁴⁵⁵. Через сердце он мог выразить не только эмоции, но и самые различные вещи и явления. Через сердце была представлена даже война:

А у бульвара цветники истекают кровью,

как сердце, изодранное пальцами пуль.

Удивительно, как прекрасно можно выразить даже самое страшное!

А в поэме «Война и мир» – снова:

Эта!

В руках!

Смотрите!

Это не лира вам!

Раскаяньем испорченный,

сердце вырвал –

рву аорты!..

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

Лирический герой Маяковского – индивидуалист (не случайно на материале раннего творчества поэта ставилась проблема «Маяковский и Ницше»), но его создатель был, по определению М. Цветаевой, первым *в мире* поэтом масс. Его лирический герой близок к романтическому, но явно нового типа. Согласимся с современным исследователем, писавшим: «Лирический субъект Маяковского не всегда и не во всем противопоставлен толпе, а через нее – миру, его противостояние толпе подчас импульсивно оборачивается

⁴⁵⁵ Тимофеев Л. Слово в стихе. – М., 1982. – С. 229, 235.

идентичностью с ней, его отношения с миром – более драматичны и сложны, чем у «чисто» романтического героя»⁴⁵⁶.

Жанровое и стилевое своеобразие

Не возражая против существования еще каких-либо промежуточных форм, Ф.Н. Пицкель подразделяет стихи Маяковского на три основных вида: монолог-речь, монолог-беседа, монолог-раздумье⁴⁵⁷.

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

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

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

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

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

«Нате!» – своеобразный вызов обществу. Лирический герой будто кривляется перед публикой, дерзит и насмехается не столько по злобе, сколь-

⁴⁵⁶ Кретинин А.А. Поэт неслучившейся революции (О Владимире Маяковском) // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. – 2001. – Вып. 17. – С. 33.

⁴⁵⁷ Пицкель Ф.Н. Маяковский: Художественное постижение мира. – М., 1978. – С. 306–308.

ко из эпатажа, из любопытства: ну-ка, что выйдет из этого? а как вы на это отреагируете?..

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

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

Стихотворение бодрое, мажорное, представляющее войну радостным шествием. Но к этому времени Маяковский понял, что действительность была не такова, что «война отвратительна», а «тыл еще отвратительней», в результате чего рождается стихотворение «Вам!» (1915), обличающее безмятежность и безразличие буржуазной публики к судьбе гибнущих русских солдат. И потому, критикуя приведенные стихи Брюсова, Маяковский обращался ко всем поэтам: *«Господа! Довольно в белом фартуке прислуживать событиям! Вмешайтесь в жизнь!»*⁴⁵⁸.

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

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

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

⁴⁵⁸ Маяковский В.В. Собр. соч. В 12 т. Т. 11. – М., 1978. – С. 44.

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

Представление о том, насколько были отвратительны война и тыл, можно почерпнуть и в публицистических заметках М. Горького «Несвоевременные мысли», где приводится беседа с раненым георгиевским кавалером. На вопрос писателя «Трудно в окопах?» тот ответил: «Солдатам трудно, не понимаю, как они терпят! Вот я, например, я был одеялом, а не подстилкой, а солдат – подстилка. Видите ли, в непогоду, когда в окопах скопилась вода, на дно окопа, в грязь, ложились рядовые, а мы, офицеры, покрывали их сверху. Они получали ревматизм, а мы – обмороживались».

Рядом с этим признанием М. Горький поместил и письмо унтер-офицера, добровольца, трижды награжденного орденом Георгия:

«Я простой солдат, воюю не ради эгоизма, а по любви к родине, по злобе на врага, ну, все-таки ж и я понимать начал, что дело плохо, не выдержать нам. Теперь, возвратившись из лазарета, из России, я вижу, в чем беспорядок, потому что на фронте люди выбились из сил и не хватает их, а в тылу десятки тыщ остаются зря, болтаются без дела, только жрут, объедая Россию. Кто это распоряжается так безобразно?»⁴⁵⁹.

В романе А.И. Солженицына «Октябрь шестнадцатого», добросовестно построенном на исторических документах, глазами фронтовика Воротынцева представлена картина вечернего Петрограда. Характерно, что и здесь обнаруживается противопоставление «окопа» и тыловой жизни:

«Уже повидал Воротынцев сегодня кусок вечернего Невского, и обидно сжалось сердце. Множество красиво одетого и явно праздного народа, не с фронта отдыхающего, – но свободно веселящегося. Переполненные кафе, театральные афиши – все о сомнительных, «пикантных фарсах», залиvistые светлы кинематографов, и на Михайловском сквере, в «Паласе» – «Запретная ночь», – какой нездоровый блеск и какая поспешная нервность лихачей – и все это одновременно с нашими сырыми темными окопами? Слишком много увеселений в городе, неприятно. Танцуют на могилах»⁴⁶⁰.

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

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

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

⁴⁵⁹ Горький М. Несвоевременные мысли. – М., 1990. – С. 162.

⁴⁶⁰ Солженицын А.И. Октябрь Шестнадцатого. Т. 1. – Вермонт; Париж, 1989. – С. 315.

Разные по содержанию и тональности стихотворения «А вы могли бы?», «Нате!», «Вам!», форму которых можно определить как монолог-речь, выражают не только постепенную перемену позиции молодого поэта в отношении к буржуазной публике, эволюцию мироощущения, нарастание трагизма, но и эволюцию в отношении к поэтическому слову как к орудию борьбы, что найдет позднее свое наиболее яркое воплощение в поэме «Облако в штанах».

Художественное новаторство

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

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

«Ну, как вам,
Владимир Владимирович, нравится бездна?»
И я отвечаю также любезно:
«Прелестная бездна. Бездна восторг!» –
(«Человек»)

К. Чуковский уловил те же интонации, которые только что слышал на углу Бассейной и Литейного. «Здесь нет ни анапестов, ни ямбов, но здесь биение живой человеческой крови, что, пожалуй, дороже самых изысканных метрических схем»⁴⁶¹. Почти такое же ощущение было и у М. Цветаевой: «Ритмика Маяковского – физическое сердцебиение – удары сердца застоявшегося коня и связанного человека»⁴⁶². Тогда же и Ю. Тынянов в статье «Промежуток» увидел связь Маяковского с традицией русской поэзии XVIII в., объясняя смысл его «лесенки»:

«Маяковский возобновил грандиозный образ где-то утерянной со времен Державина (...) Его митинговый, криковой стих, рассчитанный на площадной резонанс (как стих Державина был построен с расчетом на резонанс дворцовых зал), был не сродни стиху XIX века; этот стих породил особую систему стихового смысла. Слово занимало целый стих, слово выделялось, и поэтому фраза (тоже занимавшая целый стих) была приравнена слову, сжималась. Смысловый вес был перераспределен...»⁴⁶³.

Новаторство Маяковского было предметом и поэтической рефлексии признанных мастеров Серебряного века – А. Ахматовой и М. Цветаевой. В стихотворении «Маяковский в 1913 году» (1940) Анна Ахматова пору вступления Маяковского в литературу называет «бурным рассветом»; поэтическая дерзость и новаторский характер его творчества определяются строкой «грозные ты возводил леса»:

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

⁴⁶¹ Чуковский К. Собр. соч. В 2 т. – М., 1990. – С. 2, 324.

⁴⁶² Цветаева М. Сочинения. В 2 т. – М., 1980. – С. 2, 416.

⁴⁶³ Тынянов Ю. История литературы. Критика. – СПб., 2001. – С. 409, 410.

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

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

Превыше крестов и труб,
Крещенный в огне и дыме,
Архангел-тяжелоступ –
Здорово, в веках Владимир.
Он возчик и он же конь,
Он прихоть и он же право.
Вздыхнул, поплевал в ладонь:
– Держись, ломовая слава.
Певец площадных чудес –
Здорово, гордец чумазый,
Что камнем – тяжеловес
Избрал, не прельстясь алмазом.

Такие словосочетания и эпитеты, как «булыжный гром», «тяжеловес», «архангел-тяжелоступ», «архангел ломовой», подчеркивают, с одной стороны, тяжесть, неподъемность начатой Маяковским реформы поэзии, а с другой – серьезность и основательность подхода к ней. Характерно, что в соответствии с поэтикой раннего Маяковского и стиха самой М. Цветаевой даже поэтическая слава обретает эпитет «ломовая». Умение найти поэзию в приземленном, чеканный ритм, мастерство диссонансов, все особенности поэзии Маяковского, которые он сам выделил во вступлении к поэме «Во весь голос», проявились уже в раннем его творчестве.

«Ни один поэт не оказал такого решающего и непосредственного влияния на мировую прогрессивную поэзию, как Маяковский... Он стал центральной фигурой поэзии XX века», – считает ученый-литературовед Ф.Н. Пицкель, приводя восторженные отзывы о поэте И. Бехера и П. Неруды: «Новый и мощный талант налетел, как ураган, с востока и разметал старые ритмы и образы, как этого не смел еще ни один поэт», – вспоминал И. Бехер. По словам Пабло Неруды, Маяковский «восхищал свое время столькими открытиями, что поэзия с его появлением и уходом преобразилась, словно пережила настоящую бурю»⁴⁶⁴.

Таким образом, стих Маяковского вошел в состав крови мировой поэзии и до сих пор успешно циркулирует в ней. Такая честь оказывалась не каждому даже из великих поэтов. Д. Святополк-Мирский в некрологе писал:

«Его (Маяковского) можно поставить рядом с Ломоносовым, потому что его силлаботоническая просодия представляет собой законченную, последовательную систему, основанную на чисто акцентном ритме. Переводя язык поэзии на язык улицы и современ-

⁴⁶⁴ Пицкель Ф.Н. Маяковский: Художественное постижение мира. – М., 1978. – С. 316.

ной жизни, Маяковский сделал гораздо больше, чем его коллеги-футуристы, и поэтому его поэзию можно считать вехой первостепенного значения»⁴⁶⁵.

Важно подчеркнуть и то, что открытия Маяковского в области русского стихосложения вошли в учебники по поэтике еще при его жизни: в «Теории литературы» Б. Томашевского⁴⁶⁶ (с 1925 по 1931 гг. она выдержала шесть изданий). Если Блок и Ахматова сделали общеупотребительным дольник, занимавший промежуточное положение между силлаботонической и чисто тонической системами стихосложения, то Маяковский, наряду с дольником, разработал технику акцентного стиха⁴⁶⁷.

В чем же состояло новаторство стиха Маяковского? Со времен Симеона Полоцкого (XVII в.) русская книжная поэзия знала две системы стихосложения: силлабическую и силлаботоническую. Маяковский ввел в нее свою систему – тоническую, отличающуюся от предшествовавших большей свободой и раскованностью. Для сравнения приведем два отрывка из стихотворений Пушкина и Маяковского:

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

(А.С. Пушкин. «Приметы»)

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

(В.В. Маяковский. «Гимн ученому»)

Нетрудно заметить, что в стихотворении Пушкина в соотносимых строках одинаковое количество слогов (8 и 9) и ударение, как правило, падает на четные слоги (ямб), что придает произведению четкий ритм. У Маяковского же количество слогов в строках разное, а ударение не имеет постоянного места, оно подвижно, но стихотворный ритм сохраняется за счет того, что в рифмующихся строках если не одинаковое, то приблизительно равное количество ударений. В этих «арифметических» расхождениях и заключается основное различие между тонической и силлаботонической системами стихосложения. Необходимо отметить, что новая система стихосложения Маяковского получила большое распространение в литературах ближнего и дальнего зарубежья.

⁴⁶⁵ Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия: Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи. – СПб., 2002. – С. 152.

⁴⁶⁶ Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. – М., 1996. – С. 175.

⁴⁶⁷ Е. Эткинд в книге «Проза о стихах» поясняет, что в таком стихе мощные акценты, сильно подчеркнутые ударные слоги. Именно они – организующее начало, они создают его ритмическую основу, при которой на первый план выдвигается не лирическая система, а слово. Крик отчаяния, звучавший в стихах Маяковского, заставил поэта изобрести такие особенности стиха, которые можно уподобить мощному мегафону, используемому для интенсификации устной речи.

Рифма и словарь Маяковского

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

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

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

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

Начальные строки «Тамары и Демона»: *«От этого Терека в поэтах истерика. Я Терек не видел. Большая потеряйка»*, – кроме конечной рифмы «истерика» – «потерийка», имеют еще и другой ряд рифм: «этого» – «поэтах», «Терека» – «истерика», «Терек» – «потерийка».

По более сложной схеме составлена рифма в двух строчках из «Галопщика по писателям»: *«Не лезем мы по музеям, на колизеи глаза»*, – в которых каждое из четырех опорных слов «лезем», «музеям», «колизеи», «глаза» рифмуется с остальными тремя независимо от места расположения. Это – своеобразное рифменное обрамление. Эта схема немного видоизменена в отрывке из «Мрази»:

Ублажь да уважь-ка! –
Снуют и суют
в бумажке барашка.

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

Рифма четверостишия из «Верлена и Сезана» еще более усложнена:
Бывало – сезон, наш бог – Ван-Гог,
другой сезон – Сезан.
Теперь ушли от искусства вбок –
не краску любят, а сан.

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

В отрывке из «Флейты-позвоночника»:

Захлопали двери. *Вошел он,*
весельем улиц *орошен.*
Я как надвое раскололся в *вопле.*
Крикнул ему: «*Хорошо*»... –

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

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

У меня есть мама на васильковых *обоях.*
А я гуляю в пестрых *павах,*
вихрастые ромашки, шагом *меряя, мучу.*
Заиграет ветер на *гобоях ржавых,*
подхожу к окошку, *веря,*
что увижу опять севшую на дом *тучу,* –

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

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

Угрюмый дождь *скосил глаза.*
А за решеткой четкой
железной мысли проводов – *перина.*
И на нее встающих звезд легко *оперлись ноги.*
Но гибель фонарей царей в *короне газа...*

А в начале стихотворения «Из улицы в улицу» каждое слово и даже отдельные части слова имеют как бы зеркально отраженную рифму:

У-
лица.
Лица у
догов
годов
резче.
Через...

В качестве неожиданной и даже уникальной в какой-то степени можно привести тут же рифмовку четверостишия из стихотворения «Лиличка! Вместо письма»:

Захочет покоя уставший *слон*
– царственный ляжет в опожаренном *песке.*
Кроме любви твоей, мне нету *солнца,*
а я и не знаю, где ты и с кем, –

в котором конец первой строки «слон» и начало второй «ца...» образуют рифму с концом третьей строки «солнца».

Обратим внимание еще на две пары рифм в стихотворении «Пустяк у Оки»:

А в небе, лучик сережкой *вдев в ушко*,
звезда, как вы, хорошая, – не звезда, а *девушка*...
А там, где кончается звездочки точка,
месяц улыбается *и заверчен как*,
будто на небе строчка
из Аверченко.

В первой паре «вдев в ушко»–«девушка» одно слово рифмуется с тремя, достигая длины рифмы в три слога, а во второй паре «и заверчен как» – «из Аверченко» уже два слова рифмуются с тремя, и глубина рифмы достигает пяти слогов.

Даже признавая некоторую искусственность подобных рифм, все-таки нельзя не отметить их совершенной новизны и оригинальности. И такие примеры можно множить и множить...

Маяковский обновил не только рифму, но и весь поэтический словарь. Он демократизировал язык поэзии, вводя в нее слова, ранее в ней не употреблявшиеся.

Нередко Маяковский и сам занимался словотворчеством, его поэзия полна неологизмов. Вот несколько примеров из поэмы «Облако в штанах»: *изъиздеваюсь* (наиздеваться досыта), *огромив* (оглушив), *декабрьый* (декабрьский), *любеночек* (маленькая любовь), *наслезненные* (наполненные слезами), *испешеходили* (истоптали), *новорождает* (возрождает, обновляет), *именинит* (празднует, славит), *крикогубый* (похожий на искривившуюся в крике губу), *обсмеянный* (высмеянный), *небье лицо* (лицо неба), *вылюбил* (отлюбил), *изругивался* (долго ругал), *иудит* (предает), *неисцветишую* (продолжающую цвести).

Осознавая, что многих в поэзии Маяковского отталкивают подобные неологизмы, К. Чуковский защищал сам принцип создания поэтом новых слов, приводя в пример словесные новообразования детей, «утонченно чувствующих стихию своего родного языка»: козлик *рогается*, елка *обсвечкана*, бумага *откнупилась*, *замолоточь* гвоздь... Доказывая правоту Маяковского в обращении со словом и его формами, Чуковский приводит в пример и неологизмы классиков русской литературы, создававшиеся по тому же принципу: Гоголь – «обыностранились», «обравнодушели»; Достоевский – «лимонничать», «нафонзонить» (от фамилии Фон Зон); Чехов – «драконить», «тараканить»⁴⁶⁸.

А.В. Луначарский в статье «Владимир Маяковский – новатор» считал бесспорным тот факт, что никто из писавших стихами и прозой, за исключением Пушкина, Лермонтова и Некрасова, не сделал таких творческих завоеваний в деле обновления и обогащения русского языка, какие сделал Маяков-

⁴⁶⁸ Чуковский К. Собр. соч. В 2 т. Т.2. – М., 1990. – С. 326.

ский. Даже учитывая, что в силу своей идеологической позиции Луначарский недооценил эстетические открытия поэзии Серебряного века, в приведенных словах критика есть большая доля истины.

«Облако в штанах»

Поэма «Облако в штанах» (1915), как было отмечено современниками, — «наиболее значительное, творчески наиболее смелое и обещающее произведение раннего Маяковского. Трудно даже поверить, что вещь такой напряженной силы и формальной независимости написал юноша 22–23 лет!»⁴⁶⁹.

Напомним предысторию поэмы.

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

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

Автор предварил ее таким предисловием: «Облако в штанах» (первое имя «Тринадцатый апостол» зачеркнуто цензурой. Не восстанавливаю. Свыкся.) считаю катехизисом сегодняшнего искусства. «Долой вашу любовь», «долой ваше искусство», «долой ваш строй», «долой вашу религию» — четыре крика четырех частей». Современный исследователь скептически относится к жесткости формулировок Маяковского, которые, по его мнению, не просто упрощают, но существенно искажают смысл поэмы: «Важно не столько то, к чему герой возглашает «Долой!», сколько то, к чему он обращает свое «Дай!»⁴⁷⁰. Тем не менее аспект отрицания для понимания смысла поэмы также важен.

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

Вы думаете, это бредит малярия?
Это было,
было в Одессе.
«Приду в четыре», — сказала Мария.
Восемь.
Девять.

⁴⁶⁹ Троцкий Л. Литература и революция. — М., 1991. — С. 125.

⁴⁷⁰ Крестинин А.А. Поэт неслучившейся революции (О Владимире Маяковском) // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. — 2002. — Вып. 18. — С. 114.

Десять...

Мучительное ожидание длится бесконечно долго, обнажая раны любви, максимально телесной и максимально духовной. Глубину страдания лирического героя передает развернутая метафора о скончавшемся двенадцатом часе:

Полночь, с ножом мечась,
догнала,
зарезала, —
вон его!
Упал двенадцатый час,
как с плахи голова казненного.

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

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

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

Далее снова, как и в случае с двенадцатым часом, внутреннее лихорадочное состояние лирического героя переносится на окружающие предметы: *«Двери вдруг заляскали, будто у гостиницы не попадает зуб на зуб»*.

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

Вошла ты,
резкая, как «нате!»,
муча перчатки зами,
сказала:
«Знаете –
Я выхожу замуж».

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

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

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

И снова сравнение. И снова необычное. И снова содержательное. Именно оно и приоткрывает всю глубину трагедии, разыгравшейся в сердце лирического героя. «Выходите. Я спокоен» – это поза, желание не уронить, сохранить свое мужское достоинство перед лицом бросающей женщины. А между тем *пульс покойника* – это безмолвный крик, это немота, оцепенение и ужас от произошедшего, это окончательно и безвозвратно умершая надежда на взаимное чувство.

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

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

А. Михайлов говорил по этому поводу: «В любовном треугольнике третьим «персонажем» включен буржуазный жизнепорядок, где отношения между мужчиной и женщиной основаны на выгоде, корысти, купле-продаже,

но не на любви... Здесь Маяковский типизирует явление, уходит от реального факта, так как Мария Денисова не выходила тогда замуж»⁴⁷¹.

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

Этот мотив «покупки» любви находит свое воплощение и в других произведениях Маяковского, например, во «Флейте-позвоночнике»:

Знаю,
каждый за женщину платит.
Ничего, если пока
тебя вместо шика парижских платьев
одену в дым табака. (...)
А я вместо этого до утра раннего
в ужасе, что тебя любить увели,
метался
и крики в строчки выгранивал,
уже наполовину сумасшедший ювелир.
И в послеоктябрьской поэме «Люблю»:
У взрослых дела.
В рублях карманы.
Любить?
Пожалуйста!
Рубликов за сто.
А я,
бездомный,
ручища
в рваный
в карман засунул
и шлялся, глазастый.

В «Облаке в штанах» традиционная метафора «любовь – пожар сердца» реализуется в подробнейшей картине:

Алло!
Кто говорит?
Мама?
Мама!
Ваш сын прекрасно болен!
Мама!
У него пожар сердца.
Скажите сестрам, Люде и Оле, –
Ему уже некуда деться...

⁴⁷¹ Михайлов А.А. Маяковский. – М., 1988. – С. 128.

Люди нюхают –
запахло жареным!
Нагнали каких-то.
Блестящие!
В касках!
Нельзя сапожища!
Скажите пожарным:
на сердце горящее лезут в ласках.

То, чем обычно ограничиваются другие поэты, у Маяковского перерастает в, казалось бы, бытовую, но имеющую глубокий подтекст сцену: реакция людей, вызов пожарных – непрошенных утешителей в несчастье. «На пожар сердца приезжают пожарные и, пытаясь потушить огонь, лезут на сердце сапожищами. Нужна была необыкновенная поэтическая сила, чтобы удержать этот образ на высоте трагического», – напишет об этой части поэмы авторитетный исследователь поэзии Л. Гинзбург⁴⁷².

Личные переживания поэта тоже облекаются в этакий «противопожарный» антураж:

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

«Пожар сердца» распространяется широко, он рвется «людям в квартирное тихо» («Трясущимся людям в квартирное тихо стоглазое зарево рвется с пристани»), и первая часть поэмы завершается отчаянным выкриком, обращенным «в столетия», в будущее: «Крик последний, – ты хоть о том, что горю, в столетия выстони!»

Находит свое воплощение в поэме и «крик»: «Долой ваше искусство!». В нем проявилась сила бескомпромиссного отрицания. Уже во второй главе Маяковский начинает и продолжает развивать в третьей тему отношений искусства и действительности.

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

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

Пока выкипачивают, рифмами пиликаая,
из любвей и соловьев какое-то варево,

⁴⁷² Гинзбург Л. О лирике. – Л., 1974. – С. 402.

улица корчится безъязыкая
– ей нечем кричать и разговаривать.

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

А улица присела и заорала:
«Идемте жрать!»

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

Как вы смеее называться поэтом
и, серенький, чирикать, как перепел!
Сегодня
надо
кастетом
кроиться миру в черепе!

Это была формула действенной поэзии.

В одной статье Маяковский утверждал: «Сегодняшняя поэзия – поэзия борьбы»⁴⁷³. И это публицистическое утверждение нашло в поэме свое поэтическое воплощение:

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

Понедельники и вторники
окрасим кровью в праздники!

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

А из сигарного дыма
ликерною рюмкой
вытягивалось пропитое лицо Северянина.

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

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

Здесь нет прямой отрицательной оценки творчества Северянина, и тем не менее она присутствует. Развлекательная поэзия Северянина отвергается негативным эмоциональным фоном.

⁴⁷³ Маяковский В.В. Собр. соч. В 12 т. – М., 1978. – С. 11, 42.

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

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

Мы
с лицом, как заspanная простыня,
с губами, обвисшими, как люстра,
мы,
каторжане города-лепрозория,
где золото и грязь изъязвили проказу, —
мы чище венецианского лазорья,
морями и солнцами омытого сразу;
Мы —
каждый —
держим в своей пятерне
миров приводные ремни!

Это сближение героя поэмы с демократической массой рождает у него прозрение о грядущей революции:

в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

Исходной точкой движения политической мысли послужило искусство, от него Маяковский шел к жизни, чтобы понять, что жизнь — исток и содержание искусства. И, осознав это, герой заговорил как пророк, как «предтеча»:

А я у вас — его предтеча;
я — где боль, везде;
на каждой капле слезовой течи
распял себя на кресте.

Поэт представляет себя выразителем народной боли, предтечей революции и жертвой («распял себя на кресте»). Причем жертва в романтическом ореоле, напоминающая горьковского Данко:

Вам я
душу вытащу,
растопчу,
чтоб большая! —
и окровавленную дам, как знамя.

«Облако в штанах» наполнено эмоциональными контрастами от интимного, самому себе или любимой сделанного признания до дерзкого, в грубой форме брошенного вызова Богу: «Долой вашу религию!» Особенно ярко этот контраст наблюдается в четвертой главе, где герой снова обращается к своей возлюбленной и снова получает отказ. И когда рушится последняя надежда на взаимную любовь, герою остается одно: обратить свой взор к небу, к тому, кто долгие века давал людям утешение в несчастье.

Библейские мотивы в творчестве Маяковского – специальная тема. Согласимся с Дм. Складовым, что Маяковский дал свой «вариант истолкования евангельских идеалов, выделяя... земную, человеческую сторону личности», которая к тому же предстает в «ореоле неизбежных историко-литературных ассоциаций»⁴⁷⁴.

«Послушайте, господин бог!» – фамильярно, без должного пиетета обращается герой Маяковского к всевышнему и со свойственным ему сарказмом предлагает устроить карусель «на дереве изучения добра и зла», расставить вина по столу, отчего хмурому Петру Апостолу захотелось бы «пройтись в ки-ка-пу», рай снова заселить Евочками (в этом ему готов помочь сам герой). Не находя отклика у Бога, герой раздражается очередной филиппикой:

Мотаешь головою, кудластый?

Супишь седую бровь?

Ты думаешь – этот,

за тобою, крыластый,

знает, что такое любовь?

Ернические эпитеты по отношению к Богу («кудластый») и архангелу («крыластый»), казалось бы, завершают кощунственную сцену, но богоборческие мотивы в поэме развиваются и далее: лирическому герою Бог предстает не всемогущим, а маленьким, беспомощным, которого можно прирезать обычным сапожным ножиком: «Я думал – ты всемогущий божище, а ты недочка, крохотный божик...». Отсюда и яростный бунт против всей небесной братии:

Крыластые прохвосты!

Жмитесь в раю!

Ерошьте перышки в испуганной тряске!

Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою

отсюда до Аляски!...

Герой не остановим в стихийном порыве:

Пустите!

Меня не остановите.

Вру я,

вправе ли,

но я не могу быть спокойней.

Смотрите –

звезды опять обезглавили

и небо окровавили бойней!

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

Глухо.

⁴⁷⁴ Складов Д.Н. Творчество В.В. Маяковского. Лирический герой ранней поэзии. Библейские мотивы и образы // Русская литература. XX век. Справочные материалы. – М., 1995. – С. 187–188. См. также: Макарова И.А. Христианские мотивы в творчестве Маяковского // Русская литература. – 1993. – № 3. – С. 154–171.

Вселенная спит,
положив на лапу
с клешнями звезд огромное ухо.

Так, к антропоцентризму поэмы присоединяется идея о самодостаточности Вселенной, до которой человеческие приказания не доходят⁴⁷⁵.

В дальнейшем поэт, стремясь преодолеть тотальное одиночество своего лирического героя, будет искать духовную опору в рабочем классе, партии. «Слово «класс» было для Маяковского не столько знаком социальной группы, сколько символом некоего онтологического единства... Как важно одинокому прилепиться к такому множеству»⁴⁷⁶. Однако, уточняет эту мысль другой современный исследователь, наряду с монологами, восхваляющими силу класса, Маяковский высказывает сомнение в возможности «переделать» человека при помощи социальных институтов⁴⁷⁷.

Маяковский после Октября

Еще в 1915 г. в первой своей поэме «Облако в штанах» Маяковский пророчески говорил о грядущей революции. И она не заставила себя ждать, грянула в феврале 1917, вслед за ней – Октябрьская...

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

Ешь ананасы, рябчиков жуй,
день твой последний приходит, буржуй.

«Моя революция», – заявил о ней поэт. Маяковский «вошел в революцию, как в собственный дом. Он пошел прямо и начал открывать в доме своем окна», – верно подметил В. Шкловский⁴⁷⁸. Понятия: «Маяковский» и «поэт революции» стали синонимами. Такое сопоставление проникло и за рубеж, где Маяковского воспринимают своеобразным «поэтическим эквивалентом» Октября⁴⁷⁹.

Художественное воплощение Маяковским героики нового, небывалого, как казалось, мира, тема социалистического строительства достаточно подробно анализировалась в литературоведении. Как говорится, «тема устала», да и существенно скорректирована августом 1991 г. Тем не менее никогда не вычеркнуть из истории русской литературы XX в. стихи «Товарищу Нетте – пароходу и человеку», «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка», «Стихи о советском паспорте», вступление к поэме «Во весь голос».

Окрещенного «трибуном революции» Маяковского иначе и не представляешь себе, как только ярым сторонником революционных переворотов,

⁴⁷⁵ См.: Кретинин А.А. Поэт неслучившейся революции (О Владимире Маяковском) // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. – 2002. – Вып. 18. – С. 123.

⁴⁷⁶ Лейдерман Н.Л. Энергия и инерция бунта (Воля и судьба лирического героя Владимира Маяковского) // Лейдерман Н.Л. Русская литературная классика XX века: Монографические очерки. – Екатеринбург, 1996. – С. 42.

⁴⁷⁷ Кретинин А.А. Поэт неслучившейся революции (О Владимире Маяковском) // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. – 2002. – Вып. 18. – С. 124.

⁴⁷⁸ Шкловский В. О Маяковском. – М., 1940. – С. 101.

⁴⁷⁹ Арутюнов Л.Н. Национальные традиции и опыт Маяковского // Маяковский и литература народов СССР. – Ереван, 1983. – С. 187.

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

О, звериная!
О, детская!
О, копеечная!
О, великая!
Каким названием тебя еще звали?
Как обернешься еще, двулика?
Стройной постройкой,
грудой развалин?
(«Ода революции»)

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

Можно привести и другие доводы в пользу высказанной мысли.

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

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

Что мне делать,
если я
вовсю,
всей сердечной мерою,
в жизнь сию,
сей
мир
верил,
верую.
(«Про это»)

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

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

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

(«Мистерия-буфф»)

Осознавая переменчивость времени и большую вероятность «устаревания», несоответствия своего произведения требованиям нового дня, Маяковский в предисловии ко второму варианту пьесы записывал: «В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие «Мистерию-буфф», меняйте содержание, – делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным»⁴⁸⁰. Но надо сказать, что несмотря на более чем восьмидесятилетнюю дистанцию, отделяющую нас от времени создания пьесы, некоторые части ее не нуждаются в специальном «осовременивании», они и так злободневны. Вот, к примеру, отрывок из монолога Разрухи (персонифицированный действующий персонаж):

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

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

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

Литературовед И. Вишневская считает, что первая советская пьеса Маяковского до сих пор не понята как следует, и сегодня необходимо новое ее прочтение, «чтобы вскрыть, по возможности, истинный смысл пьесы, ее замысел, представив театру не шумное политическое зрелище, славящее Ок-

⁴⁸⁰ Маяковский В.В. Собр. соч. В 12 т. Т. 9. – М., 1978. – С. 106.

тябрь, но... провидческую, поистине мистериальную трагедию, так до сих пор и не услышанную»⁴⁸¹.

Маяковский всегда отличался непримиримостью к идейным и классовым врагам. Подтверждений тому искать не приходится. Есть они и в «Мистерии-буфф» («Ко мне – кто всадил спокойно нож и пошел от вражьего тела с песнею»), есть они и в других произведениях: «Белогвардейца найдете – и к стенке», «Плюнем в лицо той белой слякоти»... Но это не значит, что людям из своего стана он мог прощать что-либо из того, чего не простил бы врагу. Подлость и низость он ненавидел в любом классовом облики. «Страшнее и гаже любого врага – взяточник», – говорил он о чиновнике, рожденном новой эпохой. К белогвардейцу же отношение могло быть и попочтительней. Поэт произносит совершенно невероятные с точки зрения ортодоксальных революционеров слова:

Я
белому
руку, пожалуй, дам,
пожму, не побрезгав ею.
Я лишь усмехнусь:
– А здорово вам наши намылили шею!
(«Взяточники»)

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

И над белым тленом,
как от пули падающий,
на оба
колена
упал главнокомандующий.
Трижды
землю
поцеловавши,
трижды
город
перекрестил.
Под пули
в лодку прыгнул...
(«Хорошо! Октябрьская поэма»)

Даже один из лучших исследователей творчества Маяковского этот эпизод представлял «величественно театральной» позой, «лицемерной маскировкой полного банкротства черного дела»⁴⁸². А если отбросить идеологические мерки и подойти просто по-человечески? Ведь здесь нет ни одного сатирического мазка, ни капли иронии. Все всерьез. Более того, драматична картина прощания главнокомандующего с родной землей, то, как падающий, будто от пули, Врангель в последний раз целует русскую землю и крестит город...

⁴⁸¹ Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 20–30-х годов. – М., 1993. – С. 123.

⁴⁸² Пицкель Ф.Н. Маяковский: Художественное постижение мира. – М., 1978. – С. 199, 218.

Марина Цветаева эти строки называла гениальными. «Вспомним, – комментировала она их, – о последнем Врангеле, встающем и остающемся как последнее видение Добровольчества над последним Крымом, Врангеле, только Маяковским данным в рост его нечеловеческой беды, Врангеле в рост его трагедии. Перед лицом силы Маяковский обретает верный глаз...»⁴⁸³. Не случайно этот эпизод нашел великолепное музыкальное воплощение в известной оратории Г. Свиридова «Время, вперед!»

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

«Воспевание жестокости никогда не было внутренним свойством музыки Маяковского, – отмечает в одной из лучших работ о поэте Ф.Н. Пицкель. – Для его поэзии характерна, наоборот, гуманность, способность сопереживать и сочувствовать...»⁴⁸⁴.

Мы же не можем не повторить уже высказанный выше упрек Карабчиевскому, который считает, что после Октябрьской революции Маяковский «впадает в какое-то истребительское неистовство... Он откровенно купается в сладострастных волнах насилия и захлебывается ими, выражая бурный восторг»⁴⁸⁵. И, чтобы не казаться голословным, критик приводит цитаты из Маяковского, подтверждающие правильность его взгляда:

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

Отрывок комментируется таким образом: «Он (Маяковский – П.Ч.) стреляет, режет и рубит, он размахивает всем, что попадется под руку. Все живое вокруг погибает и корчится в муках»⁴⁸⁶. Пренебрегая конкретными социальными обстоятельствами, сложнейшими противоречиями эпохи, в которой жил и творил поэт, Карабчиевский переносит на личность самого автора действия, соотносимые с литературными образами. Напомним свидетельство человека, близко знавшего поэта на протяжении многих лет: «Маяковский

⁴⁸³ Цветаева М. Сочинения. В 2 т. Т. 2. – М., 1980. – С. 115.

⁴⁸⁴ Пицкель Ф.Н. Маяковский: Художественное постижение мира. – М., 1978. – С. 86.

⁴⁸⁵ Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. – М., 1990. – С. 40–41.

⁴⁸⁶ Там же. – С. 41.

был человеком огромной нежности. Грубость и цинизм он ненавидел в людях. За всю нашу совместную жизнь он ни разу не повысил голоса ни по отношению ко мне, ни к О.М., ни к домашней работнице»⁴⁸⁷.

Критик представляет картину таким образом, будто жестокость шла только из красных рядов. Нелишне вспомнить, что и белогвардейцы не особо церемонились со своими врагами. И об этом есть у Маяковского:

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

(«Владимир Ильич Ленин»)

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

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

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

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

Вадим Кожинов, опубликовавший эти строки в 1988 г., предварил их комментарием. Исходя из того, что правда теряет свою этическую ценность и становится просто констатацией факта, когда ее способен высказать любой и каждый, критик приходит к выводу, что правда может обладать безусловной и даже беспредельной ценностью в условиях, когда высказать ее – значит совершить благородный, мужественный поступок. «В таких условиях однозначность и даже откровенная прямолинейность не только не снижают ценность правды, но, напротив, могут придать ей дополнительную силу. Так,

⁴⁸⁷ Брик Л.Ю. О Маяковском: Из воспоминаний // Дружба народов. – 1989. – № 3. – С. 193.

безоглядное нравственное требование: не следует убивать людей, кто бы они ни были, — могло иметь громадное значение в те годы, когда расстрелы становились повседневным явлением»⁴⁸⁸.

В наше не очень расположенное к Маяковскому время негативное отношение к нему выражается порой резко и непримиримо: он объявляется Иваном, не помнящим родства, флагманом космополитизма, ярым сторонником разрушения русских памятников... Да, поэт ошибался, и опасно ошибался, когда призывал, например, к разрушению культуры. Но разве мог человек, не любивший Россию, написать:

Из нищей
нашей
земли
кричу:
Я
землю
эту
люблю.
С такою
Землею
пойдешь
на жизнь,
на труд,
на праздник
и на смерть!

(«Хорошо! Октябрьская поэма»)

Можно не разделять революционного пафоса Маяковского, сказавшего «Хорошо!» советскому строю, но нельзя не восхищаться лирическими, исполненными страстной любви к Родине, концовками 13-ой, 14-ой, 15-ой, 17-ой, 19-ой глав его «октябрьской поэмы».

Поэту вменяют в вину его «вненациональность», то, что он — интернационалист — якобы не выразил русскую душу, русский характер, тогда как Марина Цветаева в интернационализме Маяковского находила высокое достоинство и говорила об этом с большим пафосом: «Вглядитесь в лобные выступы, взгляните в глазницы, взгляните в скулы, взгляните в челюсти. Русский? Нет. Рабочий. В этом лице пролетарии всех стран больше, чем соединились — объединились, сбились в это самое лицо... Это лицо — сама печать Пролетариата, этим лицом Пролетариат мог бы печатать свои деньги и марки»⁴⁸⁹. К. Чуковский, тоже с уважением относясь к интернационализму поэта, писал еще в 1920 г.: «Живя в Москве, он, как и каждый из современных людей, чувствует себя гражданином Вселенной»⁴⁹⁰.

К этим авторитетным заявлениям можно добавить, что Маяковский к тому же был человеком, способным взять на себя все грехи человечества, всю вину за пролитую в веках кровь, за погубленные души. И он мог признаться в

⁴⁸⁸ Кожин В. Правда и истина // Наш современник. — 1988. — № 4. — С. 160.

⁴⁸⁹ Цветаева М. Сочинения. В 2 т. Т. 2. — М., 1980. — С. 417.

⁴⁹⁰ Чуковский К. Собр. соч. В 2 т. Т. 2. — М., 1990. — С. 319.

этом тихо, коленопреклоненно, как инок: «Каюсь, я один виноват в растущем хрусте ломаемых жизней!»

«Это какое-то продолжение Достоевского», – сказал Б. Пастернак в «Докторе Живаго» о раннем Маяковском. Уж кто, как не Достоевский, выразил русский национальный характер? Маяковский действительно был певцом не только социалистической революции, как справедливо подчеркивает А. Кретинин, но и «революции духа». В поэме «IV Интернационал» (1922) он писал: «...*Встает из времен / Революция другая – третья революция духа*», которая осталась и для него, и для постоктябрьского общества утопической, неосуществленной мечтой.

В историю русской литературы также вошли известные поэмы Маяковского о вожде русского пролетариата и об Октябрьской революции. Кстати сказать, у их автора можно бы поучиться отношению к авторитетам, вождям вообще и к Ленину в частности. Когда после смерти Ильича в газетах стали появляться объявления об изготовлении по заказам его гипсовых, бронзовых, мраморных и гранитных бюстов в натуральную и двойную величину, Маяковский написал специальную статью «Не торгуйте Лениным», которая заканчивалась таким образом:

«Мы настаиваем: –

Не штампуйте Ленина.

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

Не бронзируйте Ленина.

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

Ленин все еще наш современник.

Он среди живых.

Он нужен нам как живой, а не как мертвый.

Поэтому, –

Учитесь у Ленина, но не канонизируйте его.

Не создавайте культа именем человека, всю жизнь боровшегося против всяческих культов.

Не торгуйте предметом этого культа.

Не торгуйте Лениным!»⁴⁹¹.

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

Но поэма «В.И. Ленин» интересна и в жанровом отношении. Интересную ее трактовку дал С. Кормилов, определивший специфику жанра как «скорбное надгробное слово, сказанное искренне, однако по традиции не претендующее на безусловную достоверность, как все, что по традиции говорится о дорогом покойнике»⁴⁹². Интересна трактовка поэмы в книге Вайскопфа, о которой уже шла речь выше. Приведем фрагмент из книги (при цитировании восстановлена характерная для Маяковского «лесенка»).

⁴⁹¹ Цит. по: Катанян В.А. Не только воспоминания // Дружба народов. – 1989. – № 3. – С. 223–224.

⁴⁹² Кормилов С.И. Русская литература после 1917 г.: Основные черты литературного процесса // Вестник Московского университета. 1994. – № 5. – С. 20.

«Старые жанры просыпаются во всем их монументальном величии, во всех центральных аллегорических моментах включая – унаследованный от Евангелия и языческих мифологем – мотив солнечного затмения, природной катастрофы, сопутствующей смерти монарха; здесь Маяковский апеллирует и к знаменитой символике черного солнца:

Потолок
на нас
пошел снижаться вороном. (...)
Задрожали вдруг
и стали черными
люстр расплывшихся огни. (...)

Ни солнца,
ни льдины слитка! –
все
сквозь газетное ситко
черный
засеял снег.

Так, в унисон с традицией, кончину божественного правителя оплакивает сама природа, сама вселенная, – снег и флаги, «желтое солнце» угнетенных китайцев и «звезды» американских негров, оплакивают рабочий и «мужичонка», вся земля. Ее пламенная любовь к Ленину нисколько не уступает былой любви России к своему августейшему супругу, дышит такой же страстью и негой:

Не булавка вколота –
значком
прожгло
рубахи
сердце,
полное любовью к Ильичу.

Здесь
каждый крестьянин
Ленина имя
в сердце
вписал любовней,
чем в святцы.

И коммунары,
с-под площади Красной,
казалось, шепчут:
– Любимый и милый!»⁴⁹³

Одновременно сходную трактовку поэмы предложил Б.С. Бугров: «Образ вождя поэмы отвечал народному мифу о Ленине-спасителе и соответствовал каноническому образу праведника житийной литературы. (...) В плане композиционном «Владимир Ильич Ленин» вызывает аналогию со

⁴⁹³ Вайскопф М. Во весь логос. Религия Маяковского. – М.; Иерусалим, 1997. – С. 117–118.

Священным Писанием»⁴⁹⁴. Таким образом, произведение, одиозное с точки зрения современной политической ситуации, оказалось весьма интересным как произведение искусства. Современная критика отмечает, что в поэме наряду с рифмованными политическими прописями есть «феерически яркие страницы, буквально гипнотизировавшие читателя, подчинявшие себе аудиторию... Маяковский впервые создал *культовую советскую поэзию*, дал классические образцы *советской мифологии*»⁴⁹⁵. Но это не было бездумным славословием вождей революции, которое стало нормой в последующие времена. Маяковский утверждал *необходимость критериев* в оценке вождя, заклиная читателя своей объективностью (эти художественные мотивировки сталинской цензурой вычеркивались). А позже, уже в сатирическом стихотворении «Служака» Маяковский пророчески раскрывает гибельность чиновнически-мещанского лозунга «*Нам, мол, с вами думать неча, если думают вожди*» (начиная с 1930-х гг. в сознание масс внедрялось противоположное: за всех Сталин думает в Кремле).

Сатира Маяковского

Таким образом, Маяковский был не только певцом Октября, но и его нелицеприятным судьей. Он отдал дань сатире в раннем творчестве в гиперболически заостренных гимнах судье, критику, ученому, взятке, в «Последней петербургской сказке». Он выступал против мещанского равнодушия к социально значимым проблемам, против видимости дела. Столь же страстного обличителя нашло в лице Маяковского советское мещанство.

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

«Я не могу не писать о грязи, об отрицательном, – отвечал Маяковский, – потому что в жизни еще очень много дряни, оставшейся от старого. Я помогаю выметать эту дрянь. Уберем дрянь, расцветут розы, напишу о них»⁴⁹⁶.

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

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

⁴⁹⁴ История русской литературы XX века (20–90 гг.): Основные имена. Учебное пособие. – М., 1998. – С. 153.

⁴⁹⁵ Кондаков И. Адова пасть (Русская литература XX века как единый текст) // Вопросы литературы. – 2002. – № 1. – С. 17.

⁴⁹⁶ Цит. по: Михайлов А.А. Маяковский. – М., 1988. – С. 473.

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

– Где я?
в лонах
красных наркоматов
или
в дооктябрьской консистории?!
(«Товарищ Иванов»)

В стихотворении «Столп» поэт яростно выступает против тех, кто под различными предлогами зажимает критику и гласность. Таков именно товарищ Попов, считающий критику «подрывом, подкопом». Этот партиец перепуган тем, что в газете критикуют, «не щадя авторитета, ни чина, ни стажа, ни должности», и он страшно боится быть «осрамленным». Он не понимает, как это можно позволить «низам подряд, всем! – заниматься критиканством?!» Обычную критику он воспринимает как «критиканство» и с тревогой думает о том, что, если и дальше пойдет таким образом, могут добраться до Иванова, затем – до него, а после – и до Совнаркома! (Совет народных комиссаров). Именно поэтому он перепуганно кричит во весь голос: «Товарищи, ведь это же ж подорвет государственные устои!»

Совершенно с противоположной точки зрения смотрит на проблему автор:

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

(«Столп»)

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

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

(«Трус»)

Придерживаясь такой гражданской позиции, поэт принародно бичевал все то, что порочило и дискредитировало завоевания революции и идеи социализма. Он верил в них и служил им своим творчеством, и не вина поэта, что новая власть и новый строй не оправдали его надежд. В цитированном выше стихотворении «Служака» он предупреждал о появлении советского бюрократа, порожденного новой системой, ожидающего лишь команды и указания сверху: *«Что заглядывать далече?! Циркуляр сиди и жди»*.

В стихотворении «О том, как некоторые втирают очки товарищам, имеющим циковские значки» автор затрагивает и раскрывает проблему, ставшую характерной для всей советской системы. Два человека со значками в виде красных флажков, указывающих на их принадлежность к Центральному исполнительному комитету (ЦИК), направляются для проверки в учреждение. Дверь перед ними предупредительно распахивает швейцар; заведующий, не гордясь ни чином своим, ни окладом, сразу же принимает их без всякого доклада. Никакой очереди нет, услужливо подносятся все необходимые справки и резолюции... Словом, все как надо, как и следует при социализме — без волокиты, без бюрократизма. Члены ЦИКа не могут скрыть своей радости. Они уверились, что перед ними «рай земной, а не учрежденьице».

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

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

К сожалению, голос поэта не был услышан, и то, что обличалось им еще в 1920-е гг., в последующие годы только разрасталось и принимало еще более уродливые формы.

Критика всегда отмечала заострение и сатирическую гиперболизацию образов поэта и то, что гротеск и фантастика вырастали из конкретных жизненных реалий. Однако только в наши дни раскрываются истинный смысл художественной реальности Маяковского, воздействие его гротеска на писателей. Есть основания предполагать, что надежд на истинную победу социализма у Маяковского к концу жизни оставалось не так много. Свидетельством тому – последняя его пьеса «Баня» (1929–1930), в которой выразилась едкая сатира и злая ирония поэта по отношению к новой государственной системе. Вот, к примеру, режиссер (персонаж пьесы) по указанию Победоносикова перестраивает спектакль по ходу действия. Вдохновенно подаваемые труппе его команды и реплики есть не что иное, как потерявшие свое содержание штампы, показывающие, что реальных завоеваний у социализма нет – одна видимость:

«– Выше вздымайте ногу, **симулируя** воображаемый подъем... Воображаемые рабочие массы, восстаньте **символически!** Капитал, **красиво падайте!** Капитал, **издыхайте эффектно!** Дайте **красочные судороги!**.. Ставьте **якобы** рабочие ноги на **якобы** свергнутый **якобы** капитал. Свобода, равенство и братство, **делайте улыбку, как будто радуетесь.** Свободный мужской состав, **притворитесь**, что вы «кто был ничем», **вообразите**, что вы – «тот станет всем». Взирайтесь на плечи друг друга, отображая рост социалистического соревнования...».

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

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

Итак, с самого начала творческого пути Маяковский зарекомендовал себя оригинальным художником. Но он привнес в поэзию нечто более значительное, чем просто оригинальность. Он ввел в русскую поэзию новую систему стихосложения, что случается не так часто: раз в сто, а может, и в двести лет. Заслуга непомерная! Маяковский раскрепостил русскую рифму, провел оригинальнейшие эксперименты в области рифмовки. Его новшества явили собой революцию в поэзии и дали ей сильнейший импульс для дальнейшего развития. Не потеряла своей актуальности и проблематика произве-

дений Маяковского. Неоднозначно и рождает глубокие раздумья его художественное решение темы революции.

Известный критик Святополк-Мирский в статье «Две смерти: 1837–1930», перечисляя знаменитых современников поэта, подчеркивал: «Ни один из них и в отдаленной мере не воплощает собой смысла и содержания целой литературной эпохи, как воплощал их Маяковский»⁴⁹⁷. Можно считать верным

и тезис советского литературоведения: ни один поэт не оказал такого решающего и непосредственного влияния на русскую и мировую поэзию, как Маяковский. Уже при жизни поэта «молодое поколение увидело в Маяковском своего трубача и запевалу, а затем в 30-е и 40-е годы в Европе, Латинской Америке, на Востоке появились поэты, которые подхватили его революционный порыв и сами заняли авангардные позиции в искусстве: Арагон, Хикмет, Неруда, Незвал, Тувим, Броневский, Брехт, Чаренц... Имена всемирного значения. Каждый оставил признания, кем был для него Маяковский»⁴⁹⁸.

Но было бы наивно полагать, что современное поколение читателей будет воспринимать Маяковского точно так же, как воспринимали его в начале века. Рядовому читателю зачастую нет дела до поэтических авторитетов, у него один критерий: нравится или не нравится. Одна из причин современного негативного отношения к поэту нередко кроется в том, что Маяковского просто-напросто не знают или знают мало и однобоко. Свою отрицательную роль сыграл в этом и «хрестоматийный глянец», который навели на поэта литературоведческие работы последних десятилетий. И мы вместе с другими почитателями таланта поэта надеемся, что еще появятся книги, со страниц которых встанет во весь рост раздираемая противоречиями гигантская поэтическая фигура Маяковского.

Литература

1. «Имя этой теме – любовь!» Современницы о Маяковском. – М., 1993.
2. Вайскопф М. Во весь логос. Религия Маяковского. – М.; Иерусалим, 1997.
3. Денисова И.В. Революция – любовь: новаторские принципы послеоктябрьской лирики Маяковского. 2 изд. – М., 1988.
4. Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. – М., 1990.
5. Катанян В.А. Распечатанная бутылка: воспоминания о В. Маяковском. – Н. Новгород, 1999.
6. Кацис Л.Ф. Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. – М., 2000.
7. Кормилов С.И., Искржицкая И.Ю. Владимир Маяковский. – М., 1998.
8. Михайлов А. Жизнь Маяковского. «Я свое земное не дожил». – М., 2001.
9. Михайлов А.А. Мир Маяковского: Взгляд из восьмидесятых. – М., 1990.
10. Михайлов А.А. Точка пули в конце: Жизнь Маяковского. – М., 1993.
11. Пицкель Ф.Н. Маяковский: Художественное постижение мира. – М., 1978.

⁴⁹⁷ Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия: Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи. – СПб., 2002. – С. 155.

⁴⁹⁸ Михайлов А.А. Мир Маяковского. – М., 1990. – С. 460.

12.Свербилова Т.Г. Комедии В.В. Маяковского и современная советская драматургия. – Киев, 1987.

Глава 7. СЕРГЕЙ ЕСЕНИН (1895–1925)

Проникновенный, тонкий лирик, певец русской природы – таким предстает Сергей Александрович Есенин в сознании нескольких поколений читателей. Но вот строки из пьесы «Страна негодяев»:

Еще закон не отвердел,
Страна шумит, как непогода,
Хлестнула дерзко за предел
Нас отравившая свобода... –

сегодня звучат настолько злободневно, что воспринимаются так, словно написаны они о том, что происходит с нами и со страной в наши дни. Так высветилась новая грань наследия Есенина, поистине неисчерпаемого, как вся подлинная классика.

Начало пути. Поиски творческого самоопределения

Семейная жизнь родителей Есенина не сложилась. В автобиографии поэта читаем: «Двух лет был отдан на воспитание довольно зажиточному деду по матери, у которого было трое взрослых неженатых сыновей... Дядья мои были ребята озорные и отчаянные. Трех с половиной лет они посадили меня на лошадь без седла и сразу пустили в галоп. Я помню, что очумел, и очень крепко держался за холку. Потом меня учили плавать. Один дядя брал меня в лодку, отъезжал от берега, снимал с меня белье и, как щенка, бросал в воду. Я неумело и испуганно плескал руками, и, пока не захлебывался, он все кричал: «Эх! Стерва! Ну куда ты годишься?..» «Стерва» у него было слово ласкательное. После, лет восьми, другому дяде я часто заменял охотничью собаку, плавал по озерам за подстреленными утками. Очень хорошо лазил по деревьям. Среди мальчишек всегда был коноводом и большим драчуном»⁴⁹⁹. Позднее под впечатлением детства Есенин напишет:

Худощавый и низкорослый,
Средь мальчишек всегда герой,
Часто, часто с разбитым носом
Приходил я к себе домой.
И навстречу испуганной маме
Я цедил сквозь кровавый рот:
«Ничего! Я споткнулся о камень,
Это к завтраму все заживет...».

(«Все живое особой метой...»)

Другая сторона детства — в признании поэта И. Розанову: «...Я рос, дыша атмосферой народной поэзии. Бабка, которая меня очень баловала, была очень набожна, собирала нищих и калек, которые распевали духовные стихи. (...) Еще больше значения имел дед, который сам знал множество духовных стихов наизусть и хорошо разбирался в них»⁵⁰⁰.

⁴⁹⁹ Есенин С. Собр. соч. В 2 т. Т. 1. – Минск, 1992. – С. 23.

⁵⁰⁰ Петрова Н. «Сам-третей». Есенин – Миклашевская – Бармин // Литературное обозрение. – 1996. – № 1. – С. 303.

Годы учебы в Спас-Клепиковской церковно-приходской школе, которую Есенин окончил в 1912 г., приобщили его к классической поэзии (читал наизусть «Мцыри», большие отрывки из «Евгения Онегина» и др.). Тогда же он начал писать сам. Позднее, переехав в Москву, Есенин еще какое-то время (года полтора) учился в народном университете Шанявского, так что, вопреки легендам, он был достаточно образованным человеком. Воронский впоследствии об этой стороне личности поэта писал:

«Есенин был дальновиден и умен. Он никогда не был таким наивным ни в вопросах политической борьбы, ни в вопросах художественной жизни, каким он представляется иным простакам. Он умел ориентироваться, схватывать нужное, он умел обобщать. И он был сметлив и смотрел гораздо дальше других своих поэтических сверстников. Он взвешивал и рассчитывал. Он легко добился успеха и признания не только благодаря своему мощному таланту, но и благодаря своему уму»⁵⁰¹.

Круг поэтических тем раннего Есенина был определен впечатлениями детства и юности. Поэт пришел в русскую поэзию со стихами о деревенской Руси. Уже спас-клепиковский – самый первый период творчества Есенина – был достаточно плодотворен. Не считая не сохранившихся или уничтоженных самим автором стихотворений, известны автографы 45-ти произведений, относящихся к 1910–1912 гг. Нередко они были подражательны, наивны, но среди малозначительной поэтической шелухи, обычной для пишущих в этом возрасте, встречаются такие значительные стихотворения, как «Ты поила коня из горстей в поводу», «Выткался на озере алый свет зари», «Хороша была Танюша»...

Первая строчка стихотворения «Ты поила коня из горстей в поводу» (1910) представляет законченную поэтическую картину, а в последующих раскрывается образ своенравной девушки, напоминающей мифических амазонок («Но с лукавой улыбкой, брызнув на меня, Унеслася ты вскачь, удилами звеня»). Метафорична строка «в пряже солнечных дней время выткало нить», где из солнечных лучей время плетет человеческую судьбу. Но, очевидно, «нить» обрывается, ибо по-земному драматичен неожиданный финал: «Мимо окон тебя понесли хоронить».

Надо сказать, что в ранних стихах Есенина – не только спас-клепиковского периода, но и начала московского – «За окном у ворот...», «Капли», «О красном вечере задумалась дорога» – прослеживается оппозиция жизнь/смерть; ряд текстов напрямую соотносится с похоронным обрядом («К покойнику», «У могилы», «Поминки»). В них звучат мотивы воскрешения для другой жизни как индивида («Русалка под Новый год...»), так и самой Руси («Занеслися заветной пташкой»). Рассматривая эту проблему, современный литературовед пишет:

«Особенности авторского видения мира наиболее ярко проявились в стихотворении «Не напрасно дули ветры...», в котором дано самоопределение лирического героя: «Полюбил я мир и вечность, Как родительский очаг». Родительский очаг, как единство восприятия почитаемых умерших предков и ныне живущих, объемлет собой земной и

⁵⁰¹ Воронский А. Искусство видеть мир: Портреты. Статьи. – М., 1987. – С. 196.

небесный, «нездешний», миры. Именно единство, целостность, взаимодействие и взаимопроницаемость этих миров и приводит к пониманию вечности. Видение «мира и вечности» у Есенина глубоко оптимистично: «Все в них благостно и свято, Все тревожное светло»⁵⁰².

В дальнейшем связь есенинского творчества с обрядом, с фольклором укреплялась. В образной системе многих его стихотворений, в трактате «Ключи Марии» (1920) справедливо видят влияние и живого бытования фольклора, и труда А. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу».

Обратимся к стихотворению «Выткался на озере алый свет зари» (1910). Заря для Есенина – не повседневное и естественное явление природы, а нечто исключительное, небывалое по красоте, будто кто-то невидимый выткал алую ткань на полотне синего озера. На прекрасную картину «накладываются» звуки природы: *«на бору со звонами плачут глухари, плачет где-то иволга...»*. Этим строкам контрастно упоение жизнью лирического героя: «только мне не плачется – на душе светло». Неуемное ликование души рождено любовью, восторженными мечтами о встрече. И, как бы не в силах скрыть своей безудержной радости, поэт изливает ее в стихотворные строки:

Знаю, выйдешь к вечеру за кольцо дорог,
Сядем в юпны свежие под соседний стог.
Зацелую допьяна, изомну, как цвет,
Хмельному от радости пересуду нет...

(«Выткался на озере алый свет зари...»)

Обычная для лирики оппозиция тоска/веселье выступает в форме оксюморона – сжатой и оттого парадоксально звучащей антитезы: *«есть тоска веселая в алостях зари»*. В данном случае кажущиеся несовместимыми вещи (тоска и веселье) переплетаются воедино, выражая то трудно объяснимое состояние души, когда человек одновременно испытывает сердечное томление и радость от предстоящей встречи. В органическом единстве с природой, в своеобразной прелести «тоски веселой» предстает лирический герой раннего Есенина. Это человек, который распахнут навстречу жизни, полон чудесных ожиданий, светлых мечтаний, радостных надежд. Это они окрасили повседневные явления природы в необычные, исключительно яркие тона.

Таким образом, характерная для русской лирики XIX века языковая **изобразительность**, «снятая» художественными открытиями Серебряного века, прежде всего в поэзии символистов, возрождается в реалистической лирике Есенина в новом качестве, и в этом проявились характерные особенности его идиостиля. «Я реалист, – писал о себе Есенин в предисловии к последнему собранию своих стихотворений, – и если есть что-то туманное во мне для реалиста, – то это – романтика... самая настоящая, земная».

Переехав к отцу в Москву, Есенин мечтает о поэтическом поприще, но отец настаивал, чтобы сын занялся более надежным, чем писание стихов, делом. «Была великая распря! – делился Есенин с другом Г. Панфиловым в письме от 16 июня 1913 г. – Отец все у меня отнял, так как я до сих пор еще с

⁵⁰² Скорыходов М.В. Оппозиция жизнь/смерть в ранней поэзии С.А. Есенина // Русская классика XX века: пределы интерпретации: Сборник материалов научной конференции. – Ставрополь, 1995. – С. 109.

ним не примирился. Я, конечно, не стал с ним скандалить, отдал ему все, но сам остался в безвыходном положении. Особенно душило меня безденежье, но я все-таки твердо вынес удар роковой судьбы, ни к кому не обращался и ни перед кем не заискивал...»⁵⁰³.

Ситуация усугублялась тем, что редакции газет и журналов, куда Есенин направлял свои стихи, не торопились с их публикацией. А у юного поэта к тому времени уже была семья, родился сын. Работа в типографии Сытина, куда он устроился подчитчиком, отнимала очень много времени: с восьми утра до семи вечера ежедневно. Некогда было заниматься стихами. Но когда «накатывало», не выходя на работу, он писал по несколько дней подряд. «Настроение было угнетенное, – вспоминала об этом времени Анна Изряднова, «не венчанная» жена Есенина. – Он поэт, и никто не хочет этого понять, редакции не принимают в печать»⁵⁰⁴. Только в начале 1914 г. в детском журнале «Мирок» было помещено знакомое всем нам с детства стихотворение «Береза». Вслед за ним появилось еще несколько: «Пороша», «Поет зима – аукает», «С добрым утром!», «Село»... В том же 1914-м стихи Есенина печатаются и в других детских журналах «Проталинка», «Доброе утро» и в газетах «Путь правды», «Новь». Есенин в приподнятом настроении сообщает Г. Панфилову: «Распечатался я во всю Ивановскую. Редактора принимают без просмотра и псевдоним мой «Аристон» сняли...»⁵⁰⁵.

Дарование его крепло так быстро, что очень скоро он ощутил потребность непосредственного контакта с большой литературой. «Славу надо брать за рога... Поеду в Петроград, пойду к Блоку. Он меня поймет», – решает Есенин и отправляется в город на Неве без денег, без рекомендательных писем и даже не запасаясь заранее какими-либо адресами. Позже Есенин так вспоминал о своей поездке:

«Ну, сошел я на Николаевском вокзале с сундучком за спиной, стою на площади и не знаю, куда идти дальше, – город незнакомый. А тут еще такая толпа, извозчики, трамваи – растерялся совсем. Вижу, широкая улица, и конца ей нет: Невский. Ладно, побрел потихонечку. А народ шумит, толкается, и все мой сундучок ругают. Остановил я прохожего, спрашиваю: «Где здесь живет Александр Александрович Блок?». « – Не знаю, – отвечает, – а кто он такой будет?» Ну, я не стал ему объяснять, пошел дальше. Раза два еще спросил – и все неудача. Прохожу мост с конями и вижу – книжная лавка. Вот, думаю здесь уж наверно знают. И что же ты думаешь: действительно, раздобылся там верным адресом... Тронулся я в путь, а идти далеко... Но иду и иду. Блока повидать – первое дело. Все остальное – потом...»⁵⁰⁶.

Блока он действительно нашел, представился и показал стихи. Позднее Есенин писал в автобиографии: «Когда я смотрел на Блока, с меня капал пот, потому что в первый раз видел живого поэта»⁵⁰⁷. Александр Александрович принял сердечное участие в судьбе Есенина. Он выслушал его, просмотрел стихи, отобрал несколько и, зная, что у начинающего поэта в Петрограде нет ни друзей, ни знакомых, и ему даже негде остановиться, направил

⁵⁰³ Есенин С. Собр. соч. В 2 т. Т.2. – Минск, 1992. – С. 308.

⁵⁰⁴ С.А. Есенин в воспоминаниях современников. В 2 т. Т.1. – М. – 1986. – С. 144.

⁵⁰⁵ Есенин С. Собр. соч. В 2 т. Т.2. – Минск, 1992. – С. 319.

⁵⁰⁶ С.А. Есенин в воспоминаниях современников. В 2 т. Т.2. – М. – 1986. – С. 118.

⁵⁰⁷ Есенин С. Собр. соч. В 2 т. Т.2. – С. 24.

его с рекомендательными письмами к Мурашову и Городецкому. В тот же день Блок сделал краткую запись в дневнике: «Крестьянин Рязанской губ., 19 лет. Стихи свежие, чистые, голосистые, многословные...»⁵⁰⁸. А Есенин 24 апреля 1915 г. писал Н. Клюеву: «Стихи у меня в Питере пошли успешно. Из 60 принято 51. Взяли «Северные записки», «Русская мысль», «Ежемесячный журнал» и др.»⁵⁰⁹.

Имя Есенина замелькало на страницах литературных журналов, он вызвал интерес у читающей публики и вошел в моду. В скором времени владелец крупного книгоиздательства Н.Н. Михайлов предложил издать сборник стихов Есенина «Радуница» (1916), который дважды переиздавался с дополнениями в 1918 и 1921 гг. (Радуница – допустимо двойное ударение – весенний языческий праздник у восточных славян, связанный с поминанием предков). «Литературная летопись не отмечала более быстрого и легкого вхождения в литературу. Всеобщее признание свершилось буквально в какие-нибудь несколько недель», – констатировал успех Есенина Рюрик Иванев⁵¹⁰. А в рецензии на первый сборник стихов Есенина было сказано:

«На всем его сборнике лежит прежде всего печать подкупающей юной непосредственности. Он поет свои звонкие песни легко, просто, как поет жаворонок. Усталый, пресыщенный горожанин, слушая их, приобщается к забытому аромату полей, бодрому запаху черной, разрыхленной земли, к неведомой ему трудовой крестьянской жизни, и чем-то радостно-новым начинает биться умудренное всякими исканиями и искусствами вялое сердце. У Сергея Есенина есть, несомненно, будущее»⁵¹¹.

Творчество Есенина целесообразно рассматривать в контексте так называемой «новокрестьянской» поэзии, представленной именами таких поэтов, как Н. Клюев, С. Клычков, П. Орешин, А. Ширяевец, А. Ганин и др. Такое определение ввел еще В. Львов-Рогачевский в работе «Поэзия новой России: поэты полей и городских окраин» (М., 1919), имея в виду их отличие от поэта самоучки А. Кольцова. Выделял «крестьянствующих поэтов и писателей клюевской и есенинской повадки» А. Воронский, считая, что они «сумели передать нам самую плоть и кровь старой деревенской Руси, ее аромат, ее особый запах». Ныне новокрестьянским писателям посвящены монографии Н. Солнцевой⁵¹², К. Азадовского⁵¹³, статьи С. Субботина, А. Коваленко и др.

Новокрестьянские писатели «заняли особое место в духовной культуре времени, явив городскому сознанию мир деревенской Руси с верованиями и поэзией ее прошлого, драмами настоящего, с ее иллюзиями и надеждами»⁵¹⁴. В художественном плане они контаминировали влияние стилевых исканий модернизма – символизма и постсимволизма. Но космизм есенин-

⁵⁰⁸ Сергей Есенин в стихах и в жизни. Воспоминания современников. – М., 1995. – С. 83.

⁵⁰⁹ Есенин С. Собр. соч. В 2 т. Т. 2. – Минск, 1992. – С. 325.

⁵¹⁰ С.А.Есенин в воспоминаниях современников. В 2 т. Т. 1. – М., 1986. – С. 325.

⁵¹¹ Карохин Л. Петроградские адреса Есенина // Литературная Россия. – 1990. – 5 окт. – С. 16.

⁵¹² Солнцева Н.М. Китежский павлин. Филологическая проза. Документы. Факты. Версии. – М., 1992; Ее же. Последний Лель: О жизни и творчестве С. Клычкова. – М., 1993.

⁵¹³ Азадовский К. Жизнь Николая Клюева. Документальное повествование. – СПб., 2002.

⁵¹⁴ Солнцева Н.М. Новокрестьянские поэты и прозаики: Николай Клюев, Сергей Есенин и др. // Русская литература рубежа веков. 1890-е – начало 1920-х годов. В 2 кн. Кн. 2 / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М., 2001. – С. 682.

ского сознания, его поэтическое двоемирие облекаются в формы реалистической лирики с ярко выраженными порой романтическими тенденциями. (Влияние на Есенина имажинизма с его искусственностью образов было кратковременным).

Главой этого направления считался Н. Клюев, чьи книги «Сосен перезвон» (с предисловием В. Брюсова) и «Братские песни» вышли в свет еще в 1912 г. Есенина и Николая Клюева связывали годы искренней дружбы. Как свидетельствовал Воронский, Есенин очень ценил Клюева и считал себя его учеником. Позже Есенин отошел от присущего Клюеву резкого противопоставления деревни городу, а Клюев не принимал произведений Есенина последних лет. Но хотя к середине 1920-х гг. их пути разошлись, Клюев в 1928 г. создает поэму «Плач по Есенину».

Позже, в годы революции, Есенин сблизился с Сергеем Клычковым, талант которого высоко ценил, и Петром Орешиним. Видя почти неразлучных Есенина и Клычкова, современники шутили: «Два друга – метель да вьюга». Их объединял интерес не только к «деревенской» проблематике, но и к пролетарским поэтам. П. Орешин был старше Есенина на восемь лет, но в 1918 г. первую вышедшую в столице его книгу рецензировал Есенин. При всех различиях творческих индивидуальностей в поэзии Орешина, складывающейся просоветски, звучат есенинские нотки: *«Соломенная Русь, куда ты? Какую песню затянуть? Как журавли, курлычат хаты, поднявшись в неизвестный путь»*. Орешин также откликнулся трогательными стихами на смерть Есенина.

Наиболее очевидны общие черты в поэзии Есенина и Клюева: дар создания словесных живописных картин русской природы, органичное сочетание психологического состояния человека и эмоционального настроения пейзажа, близость позиции лирического героя в отношении к революции, которая на первом ее этапе воспринималась как путь к «крестьянскому раю». «Из моря народной крови выросло золотое дерево свободы. (...) Ключи от врат жизни вручены русскому народу», – писал Клюев в 1919 г. в статье с характерным названием «Красный набат». Сближала их и эстетизация патриархальных устоев деревенского быта, народной мифологии. Но, как уже отмечалось в критике, у каждого по-своему рождалась космогоническая система со своими координатами, специфической соотнесенностью двух миров, своим художественным инструментарием и нравственно-этическими основаниями:

«Благодаря есенинской «орнаментальной» образности, многочисленным повторам и вариациям одних и тех же образов и мотивов, их соединению, сращению и взаимодействию создается, как из мозаики, пространственный поэтический макрокосм. Есенинские «персонажи» (особенно в библейских поэмах, но и не только в них) обитают в амбивалентном пространстве между Небом и Землей».

Небо и земля отражаются друг в друге, являются друг для друга мيراжом. Аналогичный «космос» создается и в поэзии Клюева с той лишь разницей, что художественное мировоззрение Клюева в большей мере христианизировано, насыщено образами церковной и христианской мифологии:

«По-своему унаследовав идеи символизма, поэт прозревает иную, Горнюю реальность сквозь земную действительность, через картины деревенского быта и русской природы. Образный мир Клюева создается благодаря сплаву непосредственного поэтического видения природы и христианско-церковной атрибутики»⁵¹⁵.

Другими словами, «в православной теме Есенин не более чем лирик» (Н. Солнцева). Больше оснований видеть у него «религиозное откровение о мужике» дают его маленькие революционные поэмы 1917–1918 гг. – от «Товарища» до «Пантократора». (Именно так их расценивала эмигрантская критика.) «Мистическому содержанию маленьких поэм, их теме Третьего Завета соответствовали и мистическая образность, и библейские персонажи, и сюжеты, и открытые библейские цитаты, и включенные в главы строки, написанные в форме молитвы...»⁵¹⁶ В лирике Есенина в более поздних его поэмах такой квинтэссенции религиозности, как у Клюева, повторяем, нет.

Кроме того, среди новокрестьянских поэтов Есенин выделялся наиболее органической близостью к литературной традиции, воспринятой мощным талантом. Святополк-Мирский считал, что в его первых книгах звучит Блок, и никогда не звучит частушка: «Народную песню и народную легенду он воспринимал сквозь литературное отражение, хотя бы через Клюева»⁵¹⁷. При всей полемической заостренности этих строк (и при весьма сложном отношении зрелого Есенина к Блоку) нельзя не принять их пафоса, ибо Есенин стал не крестьянским, а общенародным национальным поэтом. И нельзя не согласиться с критиком, когда он в той же статье писал: «По «музыкальности», в том смысле, как это слово понимается средним читателем стихов, Есенин стоит рядом с Блоком и имеет то преимущество, что его музыка не отягчена и не осложнена слишком внемирной музыкой сфер»⁵¹⁸.

Современное литературоведение относит Есенина (и новокрестьянских поэтов в целом) к постсимволизму (Н. Солнцева), видя в его творчестве влияние современных ему модернистских направлений. Здесь необходимо коснуться такой проблемы, как Есенин и имажинизм (хотя об этом уже шла речь в шестой главе). По мнению Н. Солнцевой, эти новые, вторгнувшиеся в поэзию Есенина в 1917 г. тенденции, были в его творчестве следствием тяготения к вселенскому двоемирию с помощью двойного зрения, двойного слуха, двойного чувствования, как сказано им в трактате «Ключи Марии» (1920). Отсюда погоня за метафорами, порой без чувства меры: «Над рощей оценится златым щенком луна» («Преображение»), или другие, приведенные Воронским: «Солнце стынет, как лужа, которую напрудил мерин», «над рощами, как корова, хвост задрала заря». Их особенно ценил Мариенгоф. К счастью, поэт вскоре отошел от имажинизма, называл себя реалистом. «Стихийный песенный дар» (Святополк-Мирский) Есенина также отличал его от

⁵¹⁵ Коваленко А.Г. Принцип двоемирия в русской литературе XX века // Дергачевские чтения – 2000. – Екатеринбург, 2001. – С. 142.

⁵¹⁶ Солнцева Н.М. Новокрестьянские поэты и прозаики: Николай Клюев, Сергей Есенин и др. // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн. Кн. 2 / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М., 2001. – С. 714.

⁵¹⁷ Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия: Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи. – СПб., 2002. – С. 118.

⁵¹⁸ Там же. – С. 118.

имажинистов типа Шершеневича и Мариенгофа. Но как определенная школа образности имажинистский период, очевидно, не прошел бесследно.

Специфика Есенинской образности определилась рано и достаточно четко. О ней Воронский писал еще при жизни поэта:

«У него «синь *сосет* глаза», «все резче звон *прилипают* на копытах, то *тонет* в воздухе, то *виснет* на ракетах»: «заметалась звенящая жуть», «словно *ведра*, наши будни он наполнит молоком»; старушка мать – «*пальцами* луч заката старается она поймать»; «*каплями* незримой свечки капает песня с гор»; «вечер морозный, как *волк*, *темнобур*»...».

Особенность и своеобразие творческого дара Есенина критик видел в способности овеществления образов, в их материализованности, осязаемости: «Они пахнут, их хочется взять руками; они отвердевают, кристаллизуются на глазах читателя»⁵¹⁹.

Лирический герой Есенина. Поэтизация общечеловеческого

Неотъемлемой частью духовного облика лирического героя Есенина стали любовь и восхищение родной природой, которая занимает в есенинской лирике огромное место. Чтобы убедиться в этом, достаточно просмотреть хотя бы начальные строки стихотворений, открывающих первый том сочинений поэта: «*Вот уж вечер. Роса Блестит на крапиве...*», «*Там, где капустаны грядки Красной водой поливает восход...*», «*Поет зима – аукает, Мохнатый лес баюкает...*», «*Под венком лесной ромашки Я строга, чинил челны...*», «*За горами, за желтыми долами Протянулась тропа деревень...*», «*Опять раскинулся узорно Над белым полем багрянец...*» и т.д., и т.д. Природа для поэта – не только среда обитания, пусть самая поэтичная, но и мощный, воспринятый сквозь призму народно-поэтического сознания мифологический пласт – источник мифопоэтики⁵²⁰.

Апелляция к русской природе и ее образам станет основной чертой лирического героя. По наблюдениям исследователей луна и месяц в поэзии Есенина упоминаются более 160 раз, небо и заря – по 90, звезды – почти 80. В есенинских стихах, помимо разных видов трав и злаков, описываются около 20 видов цветов, более 20 пород деревьев, свыше 30 наименований птиц... «Природный мир Есенина включает в себя небосвод с луной, солнцем и звездами, зори и закаты, ветры и метели, росы и туманы; он заселен множеством «жителей» – от лопуха и крапивы до тополя и дуба, от мыши и лягушки до коровы и медведя, от воробья до орла»⁵²¹. Этот живой многообразный мир изображен с «родственным», говоря словами Пришвина, вниманием, подтверждая искренность заявления поэта: «*И зверье, как братьев наших меньших, Никогда не бил по голове...*».

⁵¹⁹ Воронский А. Искусство видеть мир: Портреты. Статьи. – М., 1987. – С. 178.

⁵²⁰ См., например: Хазан В.И. Мифологический «анамнезис» воды в поэзии С.А. Есенина // Вечные темы и образы в советской литературе. – Грозный, 1989.

⁵²¹ Бельская Л.Л. Песенное слово. Поэтическое мастерство Сергея Есенина: Книга для учителя. – М., 1990. – С. 34–38.

Из домашних животных «героями» Есенина стали лошади, собаки и коровы. Корова – кормилица крестьянской семьи, но это, казалось бы, совершенно непоэтическое существо вырастает у Есенина до символа России. Летом 1921 г. поэт говорил И. Грузинову, энергично жестикулируя руками: «Кто о чем, а я о корове. Знаешь ли, я оседлал корову. Я еду на корове. Я решил, что Россию следует показать через корову. (...) Без коровы нет России»⁵²². И потому совершенно неслучайны в его стихах подобные строки:

О родина, счастливый
И неисходный час!
Нет лучше, нет красивей
Твоих коровьих глаз.

Есенин однажды написал о поэте: «Он пришел целовать коров...». В другом стихотворении: «Каждой корове с вывески мясной лавки Он кланяется издалека». Есенин обращался к собратьям: «Друг, товарищ и ровесник, помолись коровьим вздохам».

Отношение к корове у Есенина порой доходило до курьеза. После возвращения с А. Дункан из заграничной поездки поэт признавался тому же И. Грузинову:

«Как только мы приехали в Париж, я стал просить Изадору купить мне корову. Я решил верхом на корове прокатиться по улицам Парижа. Вот был бы смех! Вот было бы публики! Но пока я собирался это сделать, какой-то негр опередил меня. Всех удивил: прокатился на корове по улицам Парижа. Вот неудача! Плакать можно, Ваня!»⁵²³

С не меньшей нежностью относился Есенин и к лошадям. Известен случай (воспоминание Вс. Рождественского), когда группа московских писателей, вернувшись ночью из Ленинграда, потеряла из виду Есенина. «А где же Есенин?» – спросил кто-то. И тут все увидели, как несколько в стороне он стоял перед клячей уныло спящего на козлах извозчика и, стащив тугую перчатку, задумчиво трепал ее челку. Он говорил что-то шепотом, чуть наклоняясь к настороженно поднятому лошадиному уху»⁵²⁴. После такого факта, думается, нет никакой неискренности или ложной позы в строчках из стихотворения «Исповедь хулигана»:

И, встречаясь с извозчиками на площади,
Вспоминая запах навоза с родных полей,
Он готов нести хвост каждой лошади,
Как венчального платья шейф.

В известном стихотворении «Я обманывать себя не стану» поэт опять признавался читателю:

Я хожу в цилиндре не для женщин –
В глупой страсти сердце жить не в силе, –
В нем удобней, грусть свою уменьшив,
Золото овса давать кобыле.

⁵²² С.А.Есенин в воспоминаниях современников. В 2 т. Т.1 – М. – 1986. – С. 353.

⁵²³ Там же. – С. 355.

⁵²⁴ С.А.Есенин в воспоминаниях современников. В 2 т. Т. 2. – М. – 1986. – С. 116.

С особой любовью относился Есенин к собаке, и ее образ занял в творчестве поэта большое место:

Я московский озорной гуляка.
По всему тверскому околотку
В переулках каждая собака
Знает мою легкую походку..
Средь людей я дружбы не имею,
Я иному покорился царству.
Каждому здесь кобелю на шею
Я готов отдать мой лучший галстук..

Сравнить с собакой для Есенина значило – похвалить. Однажды он сказал художнику Рыженко:

« – У тебя, Илюша, прямо собачья любовь к природе!

– Почему же собачья? – удивлялся художник.

– Да как тебе сказать... Мне кажется, что по-настоящему любят и понимают природу только животные... И еще растения... Ты тоже, по-моему, не человек, а большая, умная и добрая собака... И если тебя ласково погладить, ты растрогаешься и заплачешь собачьими слезами...».

Последнее словосочетание невольно вызывает ассоциации с «Песнью о собаке» (1915) с ее пронзительно-щемящей концовкой: *«Покатились глаза собачьи Золотыми звездами в снег»*. В этом стихотворении, как уже отмечалось в практике лучших учителей литературы, усилена работа глаголов: «**златятся** рогожи в ряд» (поэт каждого заставляет ощутить торжественность происходящего), «**ласкала**», «**струился** снежок подталый»; и на фоне этих трогательно-нежных слов грубо-просторечный глагол «**поклал**», усиливающий угрюмую непреклонность, страшную жестокость в действиях хозяина. Передавая силу материнского чувства, поэт сопровождает глаголы деепричастными оборотами: «до ночи она их ласкала, **причесывая языком**», «по сугробам она бежала, **поспевая (!) за ним бежать**», «плелась обратно, **слизывая пот с боков**», – а вот действия хозяина лишены деепричастий: человек оскорбляет, убивает, не задумываясь, его действия уточнены местоимением «**всех**» («семерых всех поклал») и повторяющимся наречием «**долго, долго**» («и так долго, долго дрожала воды незамерзшей гладь»). И ужас от свершившегося усиливается двумя метафорами: «**звонко** глядела» (в исступленной надежде беззвучно кричащая, стонущая материнская душа) и «**глухо... покатались глаза собачьи**» (надежды больше нет!)...»⁵²⁵. В данном случае «глаза собачьи» представляются метонимией и прочитываются как «слезы собачьи». Л.Л. Бельская, в чьей книге «Песенное слово» дан прекрасный анализ «Песни о собаке», считает: «Эмоциональная сила заключительных строк создается не патетическими возгласами, а страшным в своей выразительности гиперболическим образом собачьих глаз, вытекших от горя». Поэт делает достоянием души «нечеловеческую» боль. Литературовед утверждает: Есенин «открыл новую поэтическую «область», включив в границы поэзии все многообразие животного мира – не только давно опоэтизи-

⁵²⁵ Пастухова Л.Н. Поэт и мир. Урок по лирике Сергея Есенина// Литература в школе. – 1990. – № 5. – С. 102.

рованных лебедей и журавлей, собак да коней, но всякую «живность», причем и в нарочито приземленной форме – кобели и суки, лошаденки и кобылы. Объединив в своем художественном мире живую и неживую природу, поэт так определил природную окраску и сострадательную тональность своих стихов: *«Звериных стихов моих грусть Я кормил резедой и мятой»*⁵²⁶.

Способность сострадать всему живому прозвучала и в более позднем стихотворении Есенина – «Песня о хлебе» (1921):

Вот она, суровая жестокость,
Где весь смысл – страдания людей!
Режет серп тяжелые колосья,
Как под горло режут лебедей.

И все же главным в образе лирического героя стала поэтизация общечеловеческого.

Далеко не всегда сбываются литературные прогнозы, но на этот раз они оказались удивительно точными. Наверное, нет в России человека, который бы не слышал, не знал, не повторял стихов, сложенных в далеком 1921 г.:

Не жалею, не зову, не плачу,
Все пройдет, как с белых яблонь дым.
Увяданья золотом охваченный,
Я не буду больше молодым.

Ты теперь не так уж будешь биться,
Сердце, тронутое холодком,
И страна березового ситца
Не заманит шпаться босиком.

Дух бродяжий! ты все реже, реже
Расшевеливаешь пламень уст.
О моя утраченная свежесть,
Буйство глаз и половодье чувств.

Я теперь скупее стал в желаньях,
Жизнь моя? иль ты приснилась мне?
Словно я весенней гулкой ранью
Проскакал на розовом коне.

Все мы, все мы в этом мире тленны,
Тихо льется с кленов листьев медь...
Будь же ты вовек благословенно,
Что пришло процвести и умереть.

Обращаясь к вечным символам круговорота жизни – цветенью и увяданью, поэт строит текст на их сопоставлении. В стихотворении утверждается неразрывность природного и человеческого: «весенняя гулкая рань» – олицетворение молодости. Акцентирование этого образа именно в конце стихотворения снимает характерное для традиционной элегии чувство неиз-

⁵²⁶ Бельская Л.Л. Песенное слово. Поэтическое мастерство Сергея Есенина: Книга для учителя. – М., 1990. – С. 40–45.

бывной печали, мотив неизбежной беды лирического героя перед лицом всепоглощающего времени и вечной природы. Мы отсылаем читателя к подробному анализу стихотворения, проделанному Л. Бельской, которая убедительно показала, что Есенин соединил в стихотворении не только фольклорную и литературную традиции, но и различные стилистические пласты⁵²⁷. Ставшие шаблонами поэтизмы (пламя уст, холод сердца и т.д.) в соседстве с современной разговорно-бытовой лексикой утрачивают свою стереотипность.

Глубокий и прекрасный мир души с ее привязанностью к семье раскрывается в хрестоматийном «Письме матери» («Ты жива еще, моя старушка...»), в посвящениях сестре Шуре, в строках *«Голубчик, дедушка, я вновь тебе пишу»*. «Родимое жилище» воспето в стихотворениях «Низкий дом с голубыми ставнями», «Эта улица мне знакома» с его щемящей заключительной строкой о родительском доме: *«Мир тебе – деревянный дом!»*

Искренность, возвышенность, неординарность выражения чувства отличают любовную лирику Есенина. Еще в 1916 г. поэт создал подлинный шедевр любовной лирики – «Не бродить, не мять в кустах багряных...». Как это было свойственно и ранней лирике Есенина, стихотворение обрамляется пейзажными образами:

Не бродить, не мять в кустах багряных
Лебеды и не искать следа,
Со снопом волос твоих овсяных
Отоснилась ты мне навсегда...

Образ героини предстает в нерасторжимой связи с природой, о чем свидетельствует *сноп волос овсяных, сок ягоды на коже, зерна глаз, запах меда рук, растаявшее, как звук, тонкое имя...* Героиня наделяется общими с природой свойствами, закат и снег обретают сходные с героиней характеристики, благодаря эпитетам: «На закат ты *розовый* похожа И, как снег, *лучиста и светла*». Образами природы наполняется и вторая часть стихотворения: когда герой слышит «кроткий говор» о бывшей возлюбленной, водяные соты поют с ветром и *«заря на крыше, как котенок, моет лапкой рот»*; лирической мысли героя *«Все ж, кто выдумал твой гибкий стан и плечи – К светлой тайне приложил уста»* также предшествует пейзажная зарисовка: *«Пусть порой мне шепчет синий вечер, Что была ты песня и мечта...»*.

Реалии природы придают стихотворению своеобразную, волнующую, прелестную окраску, мягкие тона и особую нежность звучания, и образ любимой предстает чистым, свежим и «оприродненным». Природа – источник, питающий и поэзию, и лирические чувства поэта: «Природа не только «колыбель» и поэтическая «школа» Сергея Есенина. Она – душа есенинских стихов, без нее они не могут существовать, утрачивая всю свою неповторимость и очарование»⁵²⁸. Правдивость этих слов с особой очевидностью проступает при соотнесении их со стихотворением «Не бродить, не мять в кустах багряных...».

⁵²⁷ Там же. – С. 88–98.

⁵²⁸ Там же. – С. 34.

Непреходящие, вечные ценности человеческого бытия, пронесенные лирическим героем сквозь бури и тревоги кровавого столетия, заслуживают такого же определения, которое дал Белинский пушкинской лирике: «Самая грусть его, несмотря на ее глубину, как-то необыкновенно светла и прозрачна; она умеряет муки души и целит раны сердца»⁵²⁹.

В то же время даже раннему творчеству Есенина была присуща определенная дисгармония, которую чутко уловил А. Воронский: «Кротость, смирение, примиренность с жизнью, непротивленство славословия тихому Спасу, немудрому Миколу уживаются одновременно с бунтарством с скандальничеством и прямой поножовщиной:

Я одну мечту, скрывая, нежу,
Что я сердцем чист.
Но и я кого-нибудь зарежу
Под осенний свист»⁵³⁰.

А далее критик вновь вернулся к той же проблеме, и в подтверждение ее важности приводил слова самого Есенина, считавшего, что «человеческая душа слишком сложна для того, чтобы заковать ее в определенный круг звуков какой-нибудь одной жизненной мелодии». Это подтверждает и дальнейший творческий путь поэта.

Есенин и революция

В годы революции Есенин присоединился к левым эсерам и сотрудничал в издании Иванова-Разумника «Скифы». По воспоминаниям современников, «Есенин принял Октябрь с неописуемым восторгом; и принял его, конечно, только потому, что внутренне был уже подготовлен к нему, что весь его нечеловеческий темперамент гармонировал с Октябрем»⁵³¹.

Но есть и другая точка зрения. «Проблемы «Есенин и революция» как таковой нет», – пишет автор есенинского раздела в книге-справочнике для учащихся Н. Зуев. По его концепции, Есенин не был ни революционером, ни певцом революции. Просто, когда раскалывается мир, трещина проходит через сердце поэта. «Попытки наивной веры и неизбежные разочарования объявляются темой особого разговора, который не должен заслонять «нравственные основы личности поэта, поиски Бога и себя в мире, которые непосредственно отражались в его творчестве»⁵³². Не умаляя значения последней темы и отсылая читателя к работе Н. Зуева, раскрывшего религиозные и фольклорные истоки образности Есенина (кстати, последние освещены и в ряде монографий и статей В. Харчевникова, В. Хазана и др.), мы все же считаем необходимым осветить отношение Есенина к революции, тем более что к этому обязывают не только высказывания самого автора, но и поэтические образы, интерес поэта к личности Ленина.

⁵²⁹ Белинский В.Г. Собр. соч. В 9 т. Т. 6. – М., 1981. – С. 282.

⁵³⁰ Воронский А. Искусство видеть мир: Портреты. Статьи. – М., 1987. – С. 166.

⁵³¹ С.А.Есенин в воспоминаниях современников. В 2 т. Т.1. – М., 1986. – С. 267.

⁵³² Зуев Н.Н. Поэзия С.А. Есенина. Народные истоки. Философия мира и человека // Русская литература. XX век. Справочные материалы. – М., 1995. – С. 106.

Как уже отмечалось С. Семеновой, в поэмы Есенина «Инония», «Преображение», «Иорданская голубица», «Небесный барабанщик», «Пантократор» «врывается поэтический шквал «онтологического» бунта, движимый дерзанием радикальной переделки всего существующего миропорядка». В поэмах появляются космические мотивы, богоборческое неистовство, титанизм, сближающие эти есенинские вещи с некоторыми произведениями Маяковского конца 1910-х гг. «Преобразование мира грезится в образах насилия над ним, иногда доходящего до настоящего космического «хулиганства»⁵³³: *«Подымусвои руки к месяцу, Раскушу его, как орех... Ныне на пики звездные Вздыхливаю тебя, земля!.. Млечный прокушу покров. Даже богу я выщиплю бороду Осколом моих зубов»* («Инония»). Но критик подчеркнула, что подобное поэтическое исступление в поэзии Есенина быстро исчезает.

Наиболее интересны в этих поэмах библейские и богоборческие мотивы, что опять-таки сближает их с произведениями Маяковского («Мистерией-буфф», «Облаком в штанах»), но у Есенина это органически связано с народной культурой, с темой «жертвенной роли Руси, избранности России для спасения мира, темой гибели Руси для искупления вселенских грехов»⁵³⁴.

В автобиографии Есенин лаконично записал: «В годы революции был всецело на стороне Октября, но принимал все по-своему, с крестьянским уклоном»⁵³⁵. Последнее уточнение не случайно, и позднее оно даст знать о себе. Но первый период революции, давший крестьянам землю, действительно был встречен поэтом сочувственно. Уже в июне 1918 г. написана «Иорданская голубица» с известными строками:

Небо – как колокол,
Месяц – язык,
Мать моя – родина,
Я – большевик.

В конце 1918 – начале 1919 г. был создан «Небесный барабанщик»: *«Листьями звезды льются В реки на наших полях. Да здравствует революция На земле и на небесах!..»*.

Позже – в 1924 г. – в незавершенной поэме «Гуляй-поле» (симптоматично, что она осталась незаконченной) Есенин будет размышлять о загадочной силе воздействия идей Ленина на массы (*«Он вроде сфинкса предомной»*). Поэта занимает непраздный для него вопрос, *«какою силой сумел потрясть он шар земной»*.

Но он потряс.
Шуми и вей!
Крути свирепей, непогода,
Смывай с несчастного народа
Позор острогов и церквей.

Как говорится, из песни слова не выкинешь.

⁵³³ Семенова С. Преодоление трагедии. – М., 1989. – С. 276.

⁵³⁴ Капрусова М.Н. Темы и мотивы поэмы С. Есенина «Иорданская голубица» // Русская классика XX века: Пределы интерпретации: Сборник материалов научной конференции. – Ставрополь, 1995. – С. 110.

⁵³⁵ Есенин С. Собр. соч. В 2 т. Т.1. – Минск, 1992. – С. 24.

Приход Есенина к большевикам воспринимался как шаг «идейный». И ярким свидетельством искренности его безбожных и революционных увлечений считалась поэма «Инония» (1918).

Поэту, действительно, казалось, что революция несет с собой новый Назарет («Новый на кобыле едет к миру Спас»), и, как заметил Воронский, его Инония – «град Инония, где живет божество живых» – «не метафора, не сказка, не поэтическая вольность, а ожидаемое будущее». В этой поэме, развивал далее свою мысль критик, воспето «общество мелких, свободных, равных, вольных, с достатком хлебопашцев, сбросивших иго податей, оброков...»⁵³⁶. Современный исследователь подчеркнул, что поэт увидел в революции «ангела спасения», который явился к находящемуся «на одре смерти» миру крестьянской жизни, погибающему под натиском буржуазного Молоха⁵³⁷.

Но в скором времени в отношении революции пришло разочарование. Воронский, отчетливо понимая, что старый деревенский мир ломается и при капитализме, и при индустриальном социализме, именно в этом видел трагедию Есенина, протестующего против «общей механизации жизни». Революция не торопилась оправдать надежды поэта на скорый «мужицкий рай», но зато в ней проявилось много такого, чего Есенин положительно воспринимать не мог. Уже в 1920 г. он признавался в письме к Е. Лившиц:

«Мне очень грустно сейчас, что история переживает тяжелую эпоху умерщвления личности как живого, ведь идет совершенно не тот социализм, о котором я думал. (...) Тесно в нем живому, тесно строящему мост в мир невидимый, ибо рубят и взрывают эти мосты из-под ног грядущих поколений. Конечно, кому откроется, тот увидит *тогда* эти покрытые уже плесенью мосты, но всегда ведь бывает жаль, что если выстроен дом, а в нем не живут...».

Не может не удивлять сила предвидения, проявившаяся в этих словах. 70 лет строили дом под названием «социализм», принесли в жертву миллионы человеческих жизней, массу времени, сил, энергии, а в результате – забросили и начали строить другой, не будучи до конца уверенны в том, что люди будущего захотят жить и в этом «доме». История, как видим, повторяется. И наша эпоха, наверно, в чем-то сходна с есенинской.

Одновременно с этим письмом Есенин пишет стихотворение «Сорокоуст», первая часть которого наполнена предощущением надвигающейся беды: *«Трубит, трубит погибельный рог! Как же быть, как же быть теперь нам?.. Никуда вам не скрыться от гибели, Никуда не уйти от врага... И дворовый молчальник бык (...) Почуял беду над полем...»*. В заключительной 4-й части стихотворения предчувствие беды усиливается и приобретает трагическую окраску:

Оттого-то в сентябрьскую склень
На сухой и холодный суглинок,
Головой разможжась о плетень,
Облилась кровью ягод рябина...

⁵³⁶ Воронский А. Искусство видеть мир: Портреты. Статьи. – М., 1987. – С. 169.

⁵³⁷ Микешин А.М. «Инония» С. Есенина как романтическая поэма// Микешин А.М. Жанры в литературном процессе. – Вологда, 1986. – С. 42.

Метафорическое деепричастие «размозжась» в сочетании с «кровью ягод рябины» вызывает в сознании читателя образ живого существа, вместившего в себя сомнения, муки, трагизм, противоречия эпохи и покончившего с собой от их неразрешимости. С судьбою русской деревни соотнесена обреченность личной судьбы, так что стихотворение с многозначительным названием «Я последний поэт деревни» заканчивалось не менее пророческими строками

Скоро, скоро часы деревянные
Прохрипят мой двенадцатый час.
(1920).

Тревожные ощущения долгое время не покидают Есенина. Работая над поэмой «Гуляй-поле», он воскрешает события Гражданской войны с той же поэтической силой, которая может быть только у современника изображаемого:

Россия! Сердцу милый край!
Душа сжимается от боли.
Уж сколько лет не слышит поле
Петушьё пенье, песий лай.
Уж сколько лет наш тихий быт
Утратил мирные глаголы.
Как оспой, ямами копыт
Изрыты пастбища и доли...

В том же 1924 г. в небольшой поэме «Русь уходящая» Есенин восклицал с болью: *«Друзья! Друзья! Какой раскол в стране, Какая грусть в кипении веселом!..»* Завидуя тем, *«кто жизнь провел в бою, кто защищал великую идею»*, поэт не мог определиться между двумя враждующими станами, окончательно избрать чью-либо сторону. В этом скрывается драматизм его положения: *«Какой скандал! Какой большой скандал! Я очутился в узком промежутке...»*. Есенину удалось передать свое состояние и мироощущение человека, неприкаянного, смятенного и терзаемого сомнениями: *«Что видел я? Я видел только бой. Да вместо песен Слышал канонаду...»*. Об этом же и «Письмо к женщине»:

Не знали вы,
Что я в сплошном дыму,
В развороченном бурей быте
С того и мучаюсь, что не пойму –
Куда несет нас рок событий...

Образ дыма в данном случае означает, по В.И. Хазану, «замутненность сознания лирического героя, неопределенность жизненного пути»⁵³⁸. От трагического вопроса «Куда несет нас рок событий?», от душевных терзаний Есенин с его нестойкой психической организацией бежал в пьяный угар. Боль души за Россию и русский народ заглушал и топил он в вине. Об этом говорится в воспоминаниях современников:

«Есенин, сидя на корточках, рассеянно шевелил с трудом догоравшие головни, а затем, угрюмо упершись невидящими глазами в одну точку, тихо начал:

⁵³⁸ Хазан В.И. Проблемы поэтики С.А. Есенина. – М.: Грозный, 1988. – С. 25.

– Был в деревне. Все рушится... Надо самому быть оттуда, чтобы понять... Конеч всему. (...)

Есенин встал и, обхватив голову обеими руками, точно желая выжать из нее мучившие его мысли, сказал каким-то чужим, не похожим на свой голосом:

– Шумит, как в мельнице, сам не пойму. Пьян что ли? Или так просто...»⁵³⁹.

В том, что пьянство Есенина имело причины сложные и глубокие, убеждают и другие воспоминания:

«Когда я попытался попросить его во имя разных «хороших вещей» не так пьянствовать и поберечь себя, он вдруг пришел в страшное, особенное волнение. «Не могу я, ну как ты не понимаешь, не могу я не пить... *Если бы не пил, разве мог бы я пережить все, что было?..*» И заходил, смятенный, размашисто жестикулируя, по комнате, иногда останавливаясь и хватая меня за руку.

Чем больше он пил, тем чернее и горше говорил о том, что все, во что он верил, идет на убыль, что его «есенинская» революция еще не пришла, что он совсем один. (...) И тут, в необузданном вихре, в путанице понятий закружилось только одно ясное повторяющееся слово:

– Россия! Ты понимаешь – Россия!..»⁵⁴⁰.

От горьких размышлений о судьбе деревенской Руси Есенин переходил и к глобальным обобщениям. В феврале 1923 г., возвращаясь из Америки в Европу, он писал Сандро Кусикову:

«Сандро, Сандро! Тоска смертная, невыносимая, чую себя здесь чужим и ненужным, а как вспомню про Россию, вспомню, что там ждет меня, так и возвращаться не хочется. Если б я был один, если б не было сестер, то плюнул на все и уехал бы в Африку или еще куда-нибудь. *Тошно мне ЗАКОННОМУ сыну российскому в своем государстве пасынком быть.* Надоело мне это б... снисходительное отношение власть имущих, а еще тошней переносить подхалимство своей же братии к ним. Не могу! Ей Богу не могу. Хоть караул кричи или бери нож да становись на большую дорогу.

Теперь, когда *от революции остались только хрен да трубка* (...), стало очевидно, что ты и я были и будем той сволочью, на которой можно всех собак вешать. (...)

А теперь, теперь злое уныние находит на меня. *Я перестаяю 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...*»⁵⁴¹.

Затем в Берлине ранним утром 2 марта 1923 г. пьяный Есенин будет говорить Алексееву и Гулю: «Дочь люблю (...) и Россию люблю (...), и революцию люблю, очень люблю революцию»⁵⁴². Но после знакомства с письмом к Кусикову последняя часть признания поэта доверия уже не вызывает. Во всяком случае, складывается впечатление, что любил он «какую-нибудь ноябрьскую», но не февральскую и не октябрьскую...

Осенью того же года в редакции «Красной нови», куда он пришел познакомиться с Воронским, Есенин еще раз подчеркнул независимость своей позиции. Прощаясь, он заметил:

«– Будем работать и дружить. Но имейте в виду: я знаю – вы коммунист. Я – тоже за Советскую власть, но я люблю Русь. Я – по-своему.

⁵³⁹ С.А.Есенин в воспоминаниях современников. В 2 т. Т.1. – М., 1986. – С. 248–249.

⁵⁴⁰ Сергей Есенин в стихах и в жизни. Воспоминания современников. – М., 1995. – С. 132.

⁵⁴¹ Куняев С., Куняев С. «Божья дудка». Жизнеописание Сергея Есенина // Наш современник. – 1995. – № 3–9. – С. 7, 74–75. (Курсив мой. – П.Ч.).

⁵⁴² Там же. – С. 7, 76.

Намордник я не позволю надеть на себя и под дудочку петь не буду. Это не выйдет»⁵⁴³.

«Москва кабацкая»

Итак, душевный кризис поэта начала 1920-х гг. во многом объясняется его разочарованием в результатах революции. Со всей очевидностью эта взаимосвязь метафорически проступает в более позднем стихотворении «Письмо к женщине» (1924):

Земля – корабль!
Но кто-то вдруг
За новой жизнью, новой славой
В прямую гущу бурь и вьюг
Ее направил величаво.
Ну кто ж из нас на палубе большой
Не падал, не блевал и не ругался?
Их мало, с опытной душой,
Кто крепким в качке оставался.
Тогда и я
Под дикий шум,
Но зрело знающий работу,
Спустился в корабельный трюм,
Чтоб не смотреть людскую рвоту.
Тот трюм был –
Русским кабаком,
И я склонился над стаканом,
Чтоб, не страдая ни о ком,
Себя сгубить
В угаре пьяном...

О том, что обращение Есенина к вину было шагом осознанным, говорят и другие строки стихотворений, как включенных в «Москву кабацкую», так и не вошедших в этот цикл:

И я сам, опустясь головою,
Заливаю глаза вином,
Чтоб не видеть лицо роковое,
Чтоб подумать хоть миг об ином.
(«Снова пьют здесь, дерутся и плачут»)

Я уж готов. Я робкий.
Глянь на бутылок рать!
Я собираю пробки –
Душу мою затыкать.
(«Грубым дается радость»)

В вине поэт хотел забыться, «хоть на миг» уйти от мучивших его вопросов. Возможно, это не единственная причина, но одна из основных. Так Есенин вступает в кабацкий мир с его удушливой атмосферой пьяного угара, нашедший затем яркое воплощение в цикле «Москва кабацкая» (1923–1924).

⁵⁴³ Воронский А. Искусство видеть мир: Портреты. Статьи. – М., 1987. – С. 193.

Понять смысл «Москвы кабацкой», мотивы забвения в «кабацком чаду» поможет аналогия с А. Блоком, у которого в 1907–1913 гг. тоже звучало: *«Я пригвожден к трактирной стойке, Я пьян давно, мне все равно»* или *«И стало все равно, какие Лобзать уста, ласкать плеча...»*. Критика в этой странице блоковской поэзии видит особенность символизма с его установкой: «Смеясь над разбитыми иллюзиями, отомстить за них моральным падением» (Лурье). Очевидно, такая позиция стала характерной чертой поэзии Серебряного века, определенную веху которой представляет и поэзия С. Есенина.

В 1923 г., во время заграничной поездки, в Берлине Есенин издал сборник «Стихи скандалиста». В книгу было включено четыре стихотворения, объединенные одним названием «Москва кабацкая». Туда вошли стихотворения «Снова пьют здесь, дерутся и плачут», «Сыпь, гармоника. Скука... Скука...», «Пой же, пой на проклятой гитаре», «Да! Теперь решено без возврата». Им сразу была дана емкая и объективная оценка А. Воронским: «В «Москве кабацкой» отразился дух времени (...). Настроения, нашедшие свои выражения в «Москве кабацкой», продиктованы в первую очередь потерей веры в нашу революцию, в ее смысл, в ее победу»⁵⁴⁴.

В цикле заметно изменился стиль Есенина, как было замечено:

«Не стало в нем той радуги красок, которою отличались его прежние стихи, – на смену им пришли унылые пейзажи ночного города, наблюдаемые глазами потерянного человека: кривые переулки, изогнутые улицы, едва светящиеся в тумане фонари кабаков... Сердечная искренность, глубокая эмоциональность лирических стихов Есенина уступили место обнаженной чувствительности, жалобной напевности цыганского романса»⁵⁴⁵.

Тем же автором отмечались «надрывные интонации», «нарочито вульгарная фразеология» есенинских стихов. Но в кратком предисловии к сборнику «Стихи скандалиста» Есенин писал: «Я чувствую себя хозяином в русской поэзии и потому втаскиваю в поэтическую речь слова всех оттенков, нечистых слов нет. Есть только нечистые представления. Не на мне лежит конфуз от смелого произнесенного мной слова, а на читателе или слушателе. Слова – это граждане. Я их полководец, я веду их. Мне очень нравятся слова корявые. Я ставлю их в строй, как новобранцев. Сегодня они неуклюжи, а завтра будут в речевом строю такими же, как и вся армия».

Чуть позднее поэт говорил: «Меня спрашивают, зачем я в стихах употребляю иногда не принятые в обществе слова – так скучно иногда бывает, так скучно, что вдруг и захочется что-нибудь такое выкинуть. А впрочем, что такое «неприличные слова»? Их употребляет вся Россия, почему не дать им право гражданства и в литературе»⁵⁴⁶.

И «гражданство» было дано:

Сыпь, гармоника. Скука... Скука...

Гармонист пальцы льет волной.

⁵⁴⁴ Воронский А. Искусство видеть мир: Портреты. Статьи. – М., 1987. – С. 176–177.

⁵⁴⁵ Эвентов И.С. Сергей Есенин: Книга для учащихся. – М., 1987. – С. 64.

⁵⁴⁶ С.А.Есенин в воспоминаниях современников. В 2 т. Т.2. – М., 1986. – С. 242. Современные исследователи в «хулиганстве» Есенина видят сознательное культивирование имиджа (Шапошников В.Н. Хулиганы и хулиганство в России. Аспект истории и литературы XX века. – М., 2000).

Пей со мною, паршивая сука,
 Пей со мной.
 Излюбили тебя, измызгали –
 Невтерпеж.
 Что ж ты смотришь так синими брызгами?
 Иль в морду хошь? (...)
 Сыпь, гармоника. Сыпь, моя частая.
 Пей, выдра, пей.
 Мне бы лучше вон ту, сисястую, –
 Она глупей.
 Я средь женщин тебя не первую...
 Немало вас,
 Но с такой вот, как ты, со стервою
 Лишь в первый раз...
 («Сыпь, гармоника. Скука... Скука...»)

Во всем творчестве Есенина это, пожалуй, единственное стихотворение, в котором выразилось столь неуважительное, оскорбительное отношение к женщине. «Как будто перед нами строки другого поэта. Дергающийся ритм, речитативный язык, вульгарная лексика, озлобленный цинизм – все это ничем не напоминает той нежности, поэтичности, временами даже сказочности, которые звучали в его прежних стихах о любви»⁵⁴⁷. Недостойные эпитеты («паршивая сука», «выдра», «стерва»), обращенные в начале к подруге лирического героя, к концу принимают обобщенный характер и адресуются уже всем женщинам: «свора собачья». И чем вульгарней содержание стихотворения, тем удивительней его концовка, где герой неожиданно начинает проливать слезы сентиментальности и просит прощенья: «Дорогая, я плачу. Прости... Прости...»

Здесь переход от оскорбительной интонации к просьбе о прощении столь быстр и резок, что искренность слез героя не вызывает у нас полного доверия. По-иному видится проблема И.С. Эвентову:

«Здесь любовь поправа, низведена до плотского чувства, женщина обезображена, сам герой деморализован, и его прерываемая буйством тоска лишь в самом конце сменяется ноткой жалостливого раскаяния (...).

Невольно напрашивается мысль об известной нарочитости, демонстративности изображаемой поэтом картины (и употребляемой им лексики), о том, что он как бы выставляет напоказ всю мерзость кабацкого омута, в которую он погрузился и который его ничуть не радует, не утешает, а наоборот – тяготит»⁵⁴⁸.

Все же следует отметить, что при всей «сниженности» лексики данного стихотворения, ей далеко до нецензурщины, хлынувшей в литературный поток в наши дни. А главное – «соль» стихотворения не в «неприличных словах», а в осознании героем вины и боли.

Двойственное отношение к «объекту» любви наблюдается и в стихотворении «Пой же, пой. На проклятой гитаре...», где поэт заглядывается на красивые запястья женщины, на льющийся с плечей шелк, ищет в ней счастье, а находит – гибель. Герой готов примириться с тем, что она целует другого, называет ее «молодой красивой дрянью» и тут же: «Ах, постой. Я ее не

⁵⁴⁷ Эвентов И.С. Сергей Есенин: Книга для учащихся. – М., 1987. – С. 109.

⁵⁴⁸ Там же.

ругаю. Ах, постой. Я ее не клянусь...» И последующие прекрасные строки: «Дай тебе про себя я сыграю Под басовую эту струну» – раскрывают внутреннее состояние человека, спокойно, без надрыва осознающего свое увлечение «предметом», не достойным его внимания, но при этом не торопящегося с выводами, как будто такое положение его не очень тяготит. Но во второй части стихотворения герой вновь сползает до пошлой бытовщины, бравируя перечислением своих побед над женщинами, низводя смысл и назначение жизни до «постельного» уровня: «Наша жизнь – простыня да кровать, Наша жизнь – поцелуй да в омут». И, несмотря на будто бы оптимистическую заключительную строку («Не умру я, мой друг, никогда»), стихотворение оставляет тягостное впечатление. Становится понятно, что в этом «логове», повторим слова И. Эвентова, «нет места человеческой радости, нет и надежды на счастье. Любовь здесь не праздник сердца, она приносит человеку гибель, она губит его, словно чума».

В стихотворении «Да! Теперь решено. Без возврата...» духовная опустошенность героя доведена до предела. Поэтика стиха удручает мрачными красками с самого начала: уже не будут звенеть крылатой листвой тополя, низкий дом ссутулится, старый пес издох... И как естественное развитие линии сгущения красок уже в конце второй строфы рождается спокойно констатируемое предположение: «На московских изогнутых улицах Умереть, знать, судил мне бог». Даже описание месяца, как бы с избытком посылающего на землю свои лучи, кажется, введено в стихотворение лишь для того, чтобы лучше высветить фигуру человека, идущего со свесившейся головой в знакомый кабак. И затем уже в стихотворении мы не встретим ни одного проблеска света, далее все описывается одними черными красками:

Шум и гам в этом логове жутком,
Но всю ночь напролет, до зари,
Я читаю стихи проституткам
И с бандитами жарю спирт...

Удручает не только осознание героем собственного нравственного падения, угнетает даже лексика сама по себе: шум, гам, логово, жутко, проститутки, бандиты, жарю, спирт... И как логическое замыкание кольца сюжета звучит последнее признание лирического героя перед бандитами и проститутками: «Я такой же, как вы, пропащий, Мне теперь не уйти назад». После этого даже повторяющаяся в конце вторая строфа с трагическим предсказанием своей гибели, предназначенная, вероятно, для усиления жути и ужаса стиха, цели не достигает, так как «усиливать» уже нечего, предел падения уже обозначен выше.

Мотивы безысходности будут звучать и в последующих произведениях цикла. Так, в стихах «Я усталым таким еще не был» мы опять встречаемся с картинами непутево сложившейся жизни, бесконечных пьяных ночах, разгулявшейся тоске, приучившей к вину темной силе... У поэта как будто даже не хватает силы изумиться так драматично сложившейся ситуации, он совершенно бесстрастно, как будто речь идет о чем-то обыденном и привыч-

ном, сознается в том, в чем здравомыслящему человеку без внутренней дрожи признаться невозможно:

Я устал себя мучить бесцельно,
И с улыбкою странной лица
Полубил я носить в легком теле
Тихий свет и покой мертвеца...
(«Я усталым таким еще не был»)

Вероятно, поэтому у А. Воронского были основания так отозваться о «Москве кабацкой»:

«В истории русской поэзии впервые появляются стихи, в которых с отменной изобразительностью, реализмом, художественной правдивостью и искренностью кабацкий угар возводится в «перл создания», в апофеоз. И что хуже всего: в эти висельные, конченные, безнадежные стихи поэт вдохнул подлинный лиризм»⁵⁴⁹.

Резкое несогласие с такой оценкой выразил В. Киршон: «Нет, не правы те, кто говорит, что «Москва кабацкая» возведена Сергеем Есениным в «перл создания». Нет, не причисляйте его к певцам кабака, он им никогда не был»⁵⁵⁰.

С В. Киршоном можно согласиться в том, что поэт действительно не любит и не восторгается ни картинами кабацкого разгула, ни собственным положением, что он глубоко ощущает трагичность своего падения, но при этом целиком отвергать суждения Воронского как безосновательные, думается, было бы неверно. Сегодня важно не только то, что поэт пережил «Москву кабацкую» («Я это видел, я это по-своему пережил»), но и то, что он поднимается над пережитым и перечувствованным до типического обобщения («Я должен был рассказать об этом в стихах»). Свидетельством тому – цикл стихотворений «Любовь хулигана».

«Любовь хулигана»

В июле 1924 г. в Ленинграде Есенин выпустил новый сборник стихов под общим названием «Москва кабацкая», включающий четыре раздела: стихи как вступление к «Москве кабацкой», собственно «Москва кабацкая», «Любовь хулигана» и стихотворение-заключение.

В цикл «Любовь хулигана» вошло 7 стихотворений, написанных во второй половине 1923 года: «Заметался пожар голубой», «Ты такая ж простая, как все», «Пускай ты выпита другим», «Дорогая, сядем рядом», «Мне грустно на тебя смотреть», «Ты прохладой меня не мучай», «Вечер черные брови насопил». Все они были посвящены актрисе камерного театра Августе Миклашевской, с которой Есенин познакомился после возвращения из-за границы. «Любовь к этой женщине является целительной для больной и опустошенной души поэта, она ее гармонизирует, просветляет и возвышает, вдохновляет автора на творчество, заставляет снова и по-новому поверить в значительность идеального чувства»⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ Воронский А. Искусство видеть мир: Портреты. Статьи. – М., 1987. – С. 176.

⁵⁵⁰ Цит. по: Прокушев Ю. Даль памяти народной. – М., 1978. – С. 58.

⁵⁵¹ Пьяных М. Трагический Есенин // Нева. – 1995. – № 10. – С. 181.

Есенин не случайно расположил эти два цикла в одном сборнике один за другим, они продолжают, развивают и дополняют друг друга. Так, «Любовь хулигана» не свободна от мотивов «Москвы кабацкой». Например, в стихотворении «Мне грустно на тебя смотреть» мы явственно ощущаем отпечаток «кабацкого» периода:

Мне грустно на тебя смотреть,
Какая боль, какая жалость!
Знать, только ивовая медь
Нам в сентябре с тобой осталась.
Чужие губы разнесли
Твое тепло и трепет тела.
*Как будто дождик моросит
С души, немного омертвелой. (...)*
Ведь и себя я не сберег
Для тихой жизни, для улыбок.
*Так мало пройдено дорог,
Так много сделано ошибок...*

И стихотворение «Ты прохладой меня не мучай» открывается признанием: «*Одержимый тяжелой падучей, Я душой стал, как желтый скелет*». Далее автор, противопоставляя детским мечтам действительность, в ироническом плане показывает реальное воплощение мечты о славе, популярности и любви. Перелом в рассуждениях начинается с громко заявленного «Да!», а затем следует перечисление «богатств» («...*Осталась одна лишь манишка С модной парой избитых штиблет*»), характеризуется известность («*Мое имя наводит ужас, Как заборная грубая брань*»), любовь («*Ты целуешь, а губы как жемчуг*»). Но здесь намечается поворот мысли, связанный с желанием снова «мечтать по-мальчишески – в дым» «**о другом, о новом**», что поэт еще не может выразить словами. Так, от сознания одержимости «тяжелой падучей» поэт приходит к стремлению о мечте, которое придает окончанию стихотворения жизнеутверждающую настроенность⁵⁵². Но оптимистические ноты наблюдаются уже в предыдущем цикле. Несмотря на всепоглощающие мотивы тоски и духовной опустошенности, в «Москве кабацкой» обнаруживаются прорывы к свету, к желанию порвать с кабацким пропадом. Так, в финале стихотворения «Я усталым таким еще не был» поэт шлет привет «воробьям и воронам, и рыдающей в ночь сове». Здесь же он кричит вовсю, как бы заново обретая мощь: «*Птицы милые, в синюю дрожь Передайте, что я отскандалил...*».

В стихотворении «Эта улица мне знакома», которое Есенин позднее включил в «Москву кабацкую», уже начинают преобладать светлые тона, любимые поэтом краски: «проводов голубая солома», «деревенская синь», «голубые капли», «зеленые лапы», «дым голубой»... Здесь ощущается ностальгия по родному краю, состояние умиротворения, полная гармония внутреннего мира героя при воспоминании о родительском доме:

А сейчас, как глаза закрою,
Вижу только родительский дом.

⁵⁵² Юдкевич Л.Г. Певец и гражданин. – Казань, 1976. – С. 166.

Вижу сад в голубых накрапах,
Тихо август прилег ко плетню.
Держат липы в зеленых лапах
Птичий гомон и щебетню...

Если ранее поэт твердо и однозначно заявлял: *«Да! Теперь решено. Без возврата Я покинул родные поля...»*, то теперь он с тихой грустью осознает: *«Только ближе к родимому краю Мне б хотелось теперь повернуть»*. И завершается стихотворение благословением:

Мир тебе – полевая солома,
Мир тебе – деревянный дом!

Мотив «уходящего хулиганства», более того – отречения от скандалов, сожаление о том, что был он весь, «как запущенный сад», прозвучали в первом стихотворении цикла «Любовь хулигана»:

Заметался пожар голубой,
Позабылись родимые дали.
В первый раз я запел про любовь,
В первый раз отрекаюсь скандалить. (...)
Я б навеки забыл кабаки
И стихи бы писать забросил,
Только б тонкой касаться руки
И волос твоих цветом в осень.
Я б навеки пошел за тобой
Хоть в свои, хоть в чужие дали...
В первый раз я запел про любовь,
В первый раз отрекаюсь скандалить.
(*«Заметался пожар голубой...»*)

Лирический герой недвусмысленно заявляет: «Разонравилось пить и плясать И терять свою жизнь без оглядки», что подтверждено и более поздним признанием самого поэта: «По кабакам ходить надоело», написал он Г. Бениславской в октябре 1924 г. Смысл своего существования он видит в том, чтобы смотреть на любимую, «видеть глаз злато-карий омут», касаться тонкой ее руки и волос ее «цветом в осень». Для героя становится важным доказать любимой, *«как умеет любить хулиган, как умеет он быть покорным»*. Ради любви он не только отрекается от прошлого, он готов забыть «родимые дали» и отказаться от поэтического призвания. Герой чувствует возможность обновления под воздействием любви, и в стихотворении это выражено сослагательным наклонением «мне бы только смотреть на тебя», «я б навеки забыл кабаки», «я б навеки пошел за тобой»⁵⁵³.

Мотив «уходящего хулиганства» как уже свершающегося факта заявлен в стихотворении «Пускай ты выпита другим»:

Я сердцем никогда не лгу,
И потому на голос чванства
Бестрепетно сказать могу,
Что я *прощаюсь с хулиганством*.

⁵⁵³ Бельская Л.Л. Песенное слово. Поэтическое мастерство Сергея Есенина: Книга для учителя. – М., 1990. – С. 100–101.

Стихотворение пронизано «осенним» настроением («глаз осенняя усталость», «в окошко постучал сентябрь багряной веткой ивы») в соответствии с возрастом и душевным состоянием поэта. Но осенние мотивы в данном случае не только не приносят с собой печальных нот, они звучат необычайно свежо и молодо: *«О, возраст осени! Он мне Дороже юности и лета...»*. Герой находит в «возрасте осени» неповторимую прелесть, так что и возлюбленная «стала нравиться вдвойне воображению поэта». Он приходит к осознанию, что любимый человек *единственный*, кто необходим герою; по его мнению, только она одна «могла быть спутницей поэта», она одна способна повлиять на изменение уже устоявшегося образа жизни:

... Что я одной тебе бы мог,
Воспитываясь в постоянстве,
Пропеть о сумерках дорог
И уходящем хулиганстве.

Любовная линия продолжает свое развитие и в стихотворении «Ты такая ж простая, как все», где портрет любимой представляется лирическому герою строгим иконным ликом богоматери. Любовь заставляет его ощутить в груди «сумасшедшее сердце поэта», рождает творческое вдохновение: *«А теперь вдруг растут слова Самых нежных и кротких песен»*. Но кульминационной является центральная четвертая строфа, в которой имя **Августа** прекрасно обыгрывается в соотнесении с августовской прохладой:

Не хочу я лететь в зенит.
Слишком многое телу надо.
Что ж так имя твое звенит,
Словно августовская прохлада?

В следующем стихотворении («Дорогая, сядем рядом») лирический герой счастлив «слушать чувственную вьюгу» (прекрасная метафора любви!). Даже внешний облик любимой с ее «кротким взглядом» осознается им как «спасение»:

Это золото осеннее,
Эта прядь волос белесых —
Все явилось как спасение
Беспокойного повесы...

Из воспоминаний современников известно, что отношения Есенина и Миклашевской последовательно отражены в стихотворениях цикла: начиная с первого «Заметался пожар голубой» до заключительного «Вечер черные брови насопил», где герой в риторическом вопросе *«Разлюбил ли тебя не вчера?»* недвусмысленно дает понять, что любовь прошла. Характерно, что при этом текст стихотворения снова насыщается мрачными красками: насопивший черные брови вечер, пропитая молодость, храпящая запоздалая тройка, больничная койка, которая может «успокоить» героя навсегда, мрачные силы, что терзали его, губя... И на этом фоне сгущающегося мрака заклиниванием памяти звучат светлые строки, обращенные к разлюбленной: *«Облик ласковый! Облик милый! Лишь одну не забуду тебя!»*

«Прощаясь с молодостью и любовью, поэт сохраняет веру в жизнь и счастье. От надрывных вопросов и безысходных суждений (...) он приходит к

убеждению, что это не конец жизни, но завершение определенного жизненного этапа – «былой жизни»⁵⁵⁴.

После долгого перерыва в творчестве Есенина любовная тема снова зазвучала в цикле «Любовь хулигана» и по сравнению со стихами ранней молодости обрела зрелую силу. К этой теме поэт вернется еще в самый последний период жизни и пополнит ее новыми поэтическими шедеврами: «Я помню, любимая, помню», «Плачет метель, как цыганская скрипка», «Ах, метель такая, просто черт возьми!» и др.

Образ России

«Моя лирика жива одной большой любовью, любовью к родине, – признавался Есенин И. Розанову в 1921 г. – Чувство родины – основное в моем творчестве»⁵⁵⁵.

Образ России в стихах Есенина складывается из пейзажных зарисовок, отдельных сценок описаний национальных праздников и обычаев. В стихах спас-клепиковского периода родина виделась поэту «покойным уголком», где «все благостно и свято», она предстает беспечальной и светлой в стихотворении «О край дождей и непогоды», где *«Ковригой хлебною над сводом Надломлена твоя луна. За перепаханною нивой Малиновая лебеда. На ветке облака, как слива, Златится спелая звезда»*.

На спокойное и умиротворенное описание смиренной и благочестивой Руси накладывается нота молодого задора и веселья в стихотворении «Гой ты, Русь, моя родная». Здесь краски кажутся ярче, образы – конкретней и восходят к деревенским картинам: это и веселый пляс на лугах, и звонно чахнувшие тополя, и запах яблока и меда, и девичий смех, звенящий, как сережки... А конец стихотворения превращается в страстный гимн во славу отчизны:

Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою».

Итак, на первом этапе творчества тема Родины раскрывается как упоение ее красотой, благолепием. В то же время образ Родины обретает и социальные контуры. Вглядываясь в лицо родной земли, Есенин все острее осознает ее нищету и заброшенность. В стихи все чаще проникают угрюмые и серые тона, печальные пейзажные зарисовки: *«Приютились к вербам сиротливо Избы деревень»* или: *«Край ты мой заброшенный, Край ты мой, пустырь. Сенокос некошенный, Лес да монастырь...»*.

Несмотря на грустные картины жизни и природы, что *«обпечалили русскую ширь»*, поэт понимает: *«Это все, что зовем мы родиной»*, и потому любит его со всей сыновней жалостью и нежностью:

Нездоровое, хилое, низкое,
Водянистая, серая гладь.

⁵⁵⁴ Бельская Л.Л. Песенное слово. Поэтическое мастерство Сергея Есенина: Книга для учителя. – М., 1990. – С. 104.

⁵⁵⁵ Сергей Есенин в стихах и в жизни. Воспоминания современников. – М., 1995. – С. 301.

Это все мне родное и близкое,
От чего так легко зарыдать...

(«Этой грусти теперь не рассыпать...»)

При всей своей любви к родной земле, лирический герой Есенина не ощущал ответного чувства. В своей отчизне он сам себе казался «пасынком» и «бесприютным», а после революции 1917 г. поэт еще больше ощущает трагический разрыв между собой и родиной. Вернувшись в «ту сельщину», где жил мальчишкой, лирический герой замечает, насколько все вокруг переменялось; он не может «распознать» отцовский дом, не узнает своего деда. *«Ах, милый край! Не тот ты стал, не тот. Да уж и я, конечно, стал не прежний»*, – с горечью констатирует он и осознает себя лишним в этих местах: *«Здесь жизнь сестер, сестер, а не моя»*. Но тут же, преодолевая печальные мысли, лирический герой, увидев любимые края, готов упасть на колени («Возвращение на родину»).

Грустная тема разлада, ненужности своей земле сквозит и в стихотворении «Русь советская»:

Вот так страна!
Какого ж я рожна
Орал в стихах, что я с народом дружен?
*Моя поэзия здесь больше не нужна,
Да и, пожалуй, сам я тоже здесь не нужен.*

Мучительно переживая свой отрыв от земли и народа, лирический герой горько усмехается над своим положением: *«Ах, родина! Какой я стал смешной. На щеки впалые летит сухой румянец. Язык сограждан стал мне как чужой, В своей стране я словно иностранец»*.

Поэт пытается принять новую Россию («Принимаю все. Как есть, все принимаю») и даже, как бы благословляя, в публицистически окрашенных стихах обращается к молодому поколению: *«Цветите, юные! И здоровейте телом! У вас иная жизнь, у вас другой напев...»*, но и при этом он до конца осознает, что ему с ними не по пути: *«А я пойду один к неведомым пределам, Душой бунтующей навеки присмирив»*.

И, несмотря на состояние одиночества, ощущение ненужности и несоответствия новому времени, Есенин не изменяет себе и своему отношению к родине. Как и стихотворение «Гой ты, Русь...», «Русь советская» завершается страстным признанием искренней любви к родной земле:

Но и тогда,
Когда на всей планете
Пройдет вражда племен,
Исчезнет ложь и грусть, –
Я буду воспевать
Всем существом в поэте
Шестую часть земли
С названьем кратким «Русь».

В 1925 г. в стихотворении «Неуютная жидкая лунность» Есенин снова возвращается к теме России, но подходит к ней совершенно иначе, чем в рассмотренных выше произведениях. Здесь вдруг проявляются ноты, не свойственные Есенину до той поры: *«Равнодушен я стал к лачугам, И*

очажный огонь мне не мил, Даже яблонь весеннюю вьюгу Я за бедность полей разлюбил...».

«Равнодушен», «не мил», «разлюбил» – вот слова, которые теперь выражают отношение поэта к родной стороне. Столь же негативную окраску обретают и эпитеты: лунный свет оказывается неуютным и чахоточным, равнины – наводящими тоску, вербы – усохшими, поля – бедными... «Совсем иные краски на поэтической палитре Есенина!»⁵⁵⁶.

Откуда же появился этот неожиданный поворот?

В 1922–1923 гг. Есенин совершил большое путешествие по Европе и Америке. Достижения индустрии на Западе не могло не впечатлить поэта, и ему «показался смешным и нелепым» тот мир, в котором он жил раньше: «Вспомнил про «дым отечества», про нашу деревню, где чуть ли не у каждого мужика в избе спит телок на соломе или свинья с поросятами, вспомнил после германских и бельгийских шоссе наши непролазные дороги и стал ругать всех цепляющихся за «Русь», как за грязь и вшивость. С этого момента я разлюбил нищую Россию» («Железный Миргород»).

Вот откуда выросло новое отношение Есенина к России. Поэт хотел, чтобы его родина из нищей и убогой страны превратилась в сильную и мощную державу, которая могла бы состязаться уровнем развития с западными государствами. И как заклятие, звучит концовка стихотворения, в которой герой обращается к своей родине:

Полевая Россия! Довольно
Волочиться сохой по полям!
Нищету твою видеть больно
И березам, и тополям.
Я не знаю, что будет со мною...
Может, в новую жизнь не гожусь,
Но и все же *хочу я стальнойю*
Видеть бедную, нищую Русь.

(«Неуютная жидкая лунность»)

От воспевания патриархальной России Есенин в конце творческого пути приходит к осознанию: чтобы не отстать от времени, России необходимо стать «мощной» и «стальной». Возможно, здесь находит свое завершение спор Есенина с самим собой, с трагическим восприятием противоречий между городом и деревней, столь проникновенно воплощенном в образе красногривого жеребенка, проигравшего соревнование с паровозом:

Милый, милый, смешной дуралей,
Но куда он, куда он гонится?
Неужель он не знает, что живых коней
Победила стальная конница?

(«Сорокоуст»)

В 1920 г. маленький жеребенок являлся для него «наглядным дорогим вымирающим образом деревни», и говорил он об этом с щемящей грустью в письме к Евгении Лифшиц: «Трогает меня в этом только грусть за уходящее милое родное звериное»⁵⁵⁷. В этом же стихотворении поэт проклинал незыблемую силу мертвого, механического: «Черт бы взял тебя, сквер-

⁵⁵⁶ О, Русь, взмахни крылами. Есенинский сборник. – М., 1994. – С. 111.

⁵⁵⁷ Есенин С. Собр. соч. В 2 т. Т. 2. – Минск, 1992. – С. 338.

ный гость!» и утверждал: «Наша песня с тобой не сживется...». По прошествии же четырех лет он понял необходимость того, что «полевая Россия» должна превратиться в «стальную» державу. Еще в «Стансах» (1924) лирический герой, полный «дум об индустриальной мощи», готов был клясться «чистым сердцем», что «фонари прекрасней звезд в Баку», и, как бы отряхиваясь от патриархальщины, заявлял: *«Довольно с нас Небесных всех светил – Нам на земле Устроить это проще...»*.

Казалось бы, все однозначно и ясно. И тем не менее нельзя не признать наличие противоречия в поэтическом сознании Есенина этого периода.

В стихотворении «Спит ковыль. Равнина дорогая», созданном летом того же года, что и «Неуютная жидкая лунность» с его признанием: *«Даже яблонь весеннюю вьюгу Я за бедность полей разлюбил»*, уже звучит совершенно иная мысль: *«Но никто под окрик журавлиный Не разлюбит отчие поля»*. Поэтому думается, что желание и приветствие «каменного и стального» в родной стороне шло больше от головы, от сознания, душой же поэт оставался с милой сердцу старой живой деревней, о чем лишний раз свидетельствует то же стихотворение «Спит ковыль...», в котором Есенин как бы вопреки всему закликает: *«Все равно остался я поэтом Золотой бревенчатой избы...»*.

Еще одним доказательством тому является и верное наблюдение Куныевых над языком стихотворения «Неуютная жидкая лунность»: шум мотора, в любви к которому признается поэт, называется «лаем» («внимая моторному лаю»), а скрип колес, от которого он хочет отказаться, – «песней» (*«слушать песню тележных колес»*)⁵⁵⁸. В этом отношении характерным является и признание в одной из есенинских автобиографий: «Америка – это тот смрад, где пропадает не только искусство, но и вообще лучшие порывы человечества. Если сегодня держат курс на Америку, то я готов тогда предпochесть наше серое небо и наш пейзаж...»⁵⁵⁹.

Как видим, не только в политическом, но и в социально-нравственном плане оправдываются другие строки Есенина из «Руси уходящей»:

Остался в прошлом я одной ногою,
Стремясь догнать стальную рать,
Скольжу и падаю другою.

Таким образом, пройдя в течение десятилетия ряд этапов, тема родины в творчестве Есенина обретает неоднозначный, а порой и противоречивый характер.

«Пугачев»

Образ Родины воплотился не только в лирике С. Есенина, но и в его поэмах, посвященных истории России. «Увеличительное стекло истории помогало ему рассмотреть социально-психологический облик крестьянства

⁵⁵⁸ Куныев С., Куныев С. «Божья дудка». Жизнеописание Сергея Есенина // Наш современник. – 1995. – № 9. – С. 4.

⁵⁵⁹ Эвентов И.С. Сергей Есенин: Книга для учащихся. – М., 1987. – С. 83.

(...), разобраться, каким огнем горели революционные деятели прошлого, через какие трудности шла революция из глубины истории в XX век, каких жертв стоил исторический опыт..., какой вклад вносил в общее дело каждый человек и имела ли ценность человеческая личность сама по себе, вне общего дела»⁵⁶⁰. Обращаясь к истории, поэт особенно выделял фигуру Емельяна Пугачева. «Ведь он был почти гениальным человеком, да и многие из его сподвижников были людьми крупными, яркими фигурами», – говорил он И.Н. Розанову. Полемизируя с пушкинской «Историей пугачевского бунта», поэт сожалел, что эта «крупность» пропала, и с большим увлечением приступил к созданию драматической поэмы (или, согласно авторскому определению, «трагедии в стихах») «Пугачев» (1921). Он, по его собственным словам, «очень много прочел для своей трагедии», побывал в местах пугачевского восстания – в Самаре и Оренбурге, вносил в текст (даже в корректуре) много дополнений и уточнений. Тщетно надеясь увидеть «Пугачева» на сцене театра Мейерхольда, читал текст актерам так, что их «кидало в дрожь», заражало выразительностью его жестов (из воспоминаний И. Стерцева). До наших дней дошла запись чтения Есениным монолога уральского каторжника Хлопуши (5 глава), которым автор подчеркнул силу народных упований и надежд на новоявленного крестьянского царя:

Сумасшедшая, бешеная кровавая муть!
Что ты? Смерть? Иль исцеленье калекам?
Проведите, проведите меня к нему,
Я хочу видеть этого человека.
Я три дня и три ночи искал ваш умёт,
Тучи с севера сыпались каменной грудой.
Слава ему! Пусть он даже не Петр!
Чернь его любит за буйство и удаль.
Я три дня и три ночи блуждал по тропам,
В солонце рыл глазами удачу,
Ветер волосы мои, как соломѹ, трепал
И цепами дождя обмолачивал. (...)
Проведите, проведите меня к нему,
Я хочу видеть этого человека.

Троекратно повторенный рефрен, необычайная энергия стиха сделали монолог Хлопуши яркой страницей русской поэзии. Автор с удивительным мастерством передает тревогу своего героя и боязнь обмануться: *«Где он? Где? Неужель его нет? Тяжелее, чем камни, я нес мою душу»*. Хлопушу, у которого «жестокостью сердце устало хмуриться», который ежедневно молился на «зари желтый гроб», пытались подкупить, подослать его в лагерь Пугачева как наемного убийцу. Но «весь (...), до самого пупа – мстью вскормленный бунтовщик» сам становится пугачевцем, подсказывает, где взять артиллерию для осады Оренбурга. Монолог Хлопуши – кульминация всей поэмы, очевидно, поэтому его чаще всего читал С. Есенин. Приведем

⁵⁶⁰ Червяченко Г.А. Советская поэма 40–70-х годов: Учебное пособие к спецкурсу. – Ростов-на-Дону, 1979. – С. 39.

свидетельство об этом А.М. Горького, слышавшего С. Есенина в Берлине в 1922 г.:

«Есенина попросили читать. Он охотно согласился, встал и начал монолог Хлопуши. Вначале трагические выкрики каторжника показались театральными.

Сумасшедшая, бешеная кровавая муть!

Что ты? Смерть?..

Но вскоре я почувствовал, что Есенин читает потрясающе, и слушать его стало тяжело до слез. Я не могу назвать его чтение артистическим, искусным и так далее, все эти эпитеты ничего не говорят о характере чтения. Голос поэта звучал несколько хрипло, крикливо, надрывно, и это как нельзя более резко подчеркивало каменные слова Хлопуши. Изумительно искренне, с невероятной силою прозвучало неоднократно и в разных тонах повторенное требование каторжника:

Я хочу видеть этого человека!» («Сергей Есенин»).

Остановимся на своеобразии «Пугачева» как драматической поэмы. В ней нет авторских ремарок, последовательно развивающегося сюжета. Многие действующие лица появляются лишь в какой-то отдельной главе. Всего в поэме восемь глав, названия которых поясняют суть происходящего, в основном называется место действия или время. 1. Появление Пугачева в уральском городке. 2. Бегство калмыков (глава, где впервые показаны взбунтовавшиеся казаки и, кроме смелых выступлений Кирпичникова, звучат голоса безымянных героев казачьего бунта). 3. Осенней ночью. 4. Происшествие на таловом уме. 5. Уральский каторжник. 6. В стане Зарубина. 7. Ветер качает рожь. 8. Конец Пугачева. Монологи действующих лиц, прерываемые отдельными репликами или перерастающие в диалог, не могут быть рассмотрены как лирическая композиция (типа «Иорданской голубицы»), выражающая мирочувствование поэта; они – отображение различных характеров, столкновение которых придает драматизм стихотворному повествованию.

«Персонажи Есенина раскрываются в самодвижении, живут самостоятельно от автора жизнью». В поэме, «с одной стороны, происходит отчуждение автора от некоторых прежних мотивов своих стихов, более того – усиление их негативной сущности, а с другой – утверждение самоотдачи во имя общего дела, свойственной Пугачеву и его верным сподвижникам»⁵⁶¹. Среди персонажей – и верные соратники Пугачева, уже представленные нами Кирпичников, Зарубин, Хлопуша, для которого «*Даже рожи – И те повстанцами Подымают хоругви рябин*». Других – Буркова, Караваева, Творогова, спешащего предать императора, волнует лишь собственное благополучие. И в главе «Ветер качает рожь» подробно показано, как созрел предательский план Буркова и Творогова: «Нам башка Емельяна – как челн, потопающий в дикой реке». Но целостность произведению придают, говоря словами Червяченко, «лирические скрепы; ибо «Пугачев» – не история восстания, а его отражение в сознании и чувствах персонажей.

И здесь большую роль играют образы из мира природы. Но если в лирике поэтические символы замыкались в пределах одной человеческой жизни, то в «Пугачеве» историческая перспектива заставляет годовой цикл разо-

⁵⁶¹ Червяченко Г.А. Указ. соч. – С. 40.

мкнуть. Отметив это, Г. Червяченко подчеркнул: «Борьба идет за новую жизнь не только этого, но и будущих поколений, за новую зелень на дереве жизни. (...) В сражениях за свободу погибли и многие борцы из народа, не дождавшись обновления листвы». Это и пугает тех, кто ограничил борьбу личными интересами, таких, как Бурнов:

Я хочу снова отроком, отряхая с осинника медь,
Подставляя ладони, как белые скользкие блюда.
Как же смерть?

.....

Я хочу жить, жить, жить,
Жить до страха и боли!

И Караваев боится, что осень — последняя, и вербе, сронившей лист, «не вывести птенцов — зеленых вербенят». Наиболее откровенен в своем монологе Творогов:

Знаю, знаю, весной, когда тает вода,
Тополь снова покроется мягкой зеленой кожей.
Но уж старые листья на нем не взойдут никогда —
Их растащит зверье и потопчут прохожие.
Только раз ведь живем мы, только раз!

Сам автор драматической поэмы проявил себя поэтом, остро чувствующим неравенство, жестокость верховной власти: «Нашу рыбу, соль и рынок (...) отдала Екатерина под надзор своих дворян», — рассказывает сторож Пугачеву, подавая тем самым последнему мысль назваться именем покойного императора. Но и сам автор как бы воочию видит, как «под усмирителей меч прыгают кошками желтыми казацкие головы с плеч». Наряду с Хлопушей, ему, естественно, близок главный герой поэмы. С его образом в поэму входит лирическая нота: «*Яик, Яик, и ты меня звал стоном сразу придавленной черни*». Восстание под руководством Пугачева трактуется автором как очистительная гроза, от которой «дрожит вся империя».

В главе «Осенней ночью» читатель видит Пугачева уже разгадавшим свое значение: «*Да ведь это же позор, чтоб мы этим поганым харям не смогли отомстить до сих пор*». В следующей главе он уже объявляет себя императором: «*Этим кладбищенским саном мы поднимем монгольскую рожь*». Очень четок психологический рисунок реалистически достоверного образа Пугачева, раздумывающего о том, что «в мертвое имя влезть — то же, что в гроб смердящий».

Больно, больно мне быть Петром,
Когда кровь и душа Емельянова.
Человек в этом мире не бревенчатый дом,
Не всегда построишь заново...

Восьмая глава открывается пространным монологом главного героя, который даже Святополк-Мирский, считавший поэму «слабой вещью», оценил высоко: «Особенно последние слова Пугачева, когда изменившие ему товарищи бросаются его вязать, несравненный по своей хватающей заразительности:

Где ж ты? Где ж ты, бывшая мощь?
Хочешь встать и рукою не можешь двинуться.
Юность, юность! Как майская ночь,

Отцвела ты черемухой в степной провинции (...)

Нигде, может быть, тоска Есенина не звучит так ясно, как в «Пугачеве». (...) Надо все-таки быть человечески глухим, чтобы не расслышать подлинной, пожирающей и безысходной тоски писавшего ... человека»⁵⁶². Святополк-Мирский проводил прямую аналогию: Пугачев, предаваемый своими сообщниками, – Есенин.

Одновременно с критиком-эмигрантом (Мирский вернулся в Россию в 1932 г.) о том же писал Воронский: «Пугачев приближен к нашей эпохе; он говорит и думает как имажинист, он очень похож на поэта». По сути дела, об этом писал и Ю. Тынянов, считавший «Пугачева» «замечательным»: «...Эмоция новым светом заиграла на далекой теме, необычайно оживила и приблизила ее:

Дорогие мои, хорошие!»⁵⁶³.

Исторический опыт борьбы русского крестьянства вливался в художественную картину современности. «Пугачев» Есенина считается едва ли не первым произведением о вождях народных крестьянских восстаний в советской литературе.

«Анна Снегина»

Поэма «Анна Снегина» справедливо считается одним из наиболее крупных по значению и масштабу творений Есенина, произведением итоговым, в котором личная судьба поэта осмыслена в связи с народной судьбой.

Поэма писалась в Батуми осенью и зимой 1924–1925 гг., и Есенин в письмах к Г. Бениславской и П. Чагину отзывался о ней как о самой лучшей из всего, что он написал, и жанр ее определял как лироэпический.

В основу поэмы легли события пред- и послереволюционной России, что обусловило эпический размах произведения, а рассказ о взаимоотношениях лирического героя с «девушкой в белой накидке» придал поэме проникновенный лиризм. Эти два взаимопроникающих начала становятся определяющими в сюжете поэмы, соответственно сказываясь в стиле и интонации произведения:

«Передав чувство нежности, которое автор испытывал к некогда любимому человеку, рассказав обо всем, что пережил «под наплывом шестнадцати лет», он дал объективное и закономерное разрешение лирической теме. «Анна Снегина» – это одновременно и «объяснение с женщиной», и «объяснение с эпохой», причем первое явно подчинено второму, ибо в основе поэмы, вопреки ее локальному, именному названию, лежит рассказ о революционной ломке в деревне. При неослабном звучании лирической темы здесь достигнут широкий масштаб изображения народной борьбы и глубокое проникновение в человеческие характеры»⁵⁶⁴.

Но в сегодняшней полемике об «Анне Снегиной» на первый план выступают не теоретические проблемы, а вопросы современной интерпрета-

⁵⁶² Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия: Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи. – СПб., 2002. – С. 120.

⁵⁶³ Тынянов Ю. История литературы. Критика. – СПб., 2001. – С. 402–403. (Тынянов приводит повторяющуюся строчку из монолога Пугачева в заключительной части поэмы: «...Дорогие мои... Хор-рошие...».)

⁵⁶⁴ Эвентов И.С. Сергей Есенин: Книга для учащихся. – М., 1987. – С. 93.

ции героев. И здесь маятник оценок качнулся в другую крайность: из деревенского активиста Прон превращается в преступника и убийцу:

«... Прон – преступник и убийца в глазах не только мельничихи, а и, как мне кажется, любого нравственно здорового человека. Он лишен сострадания к старой Снегинной, потерявшей на войне зятя, неуважительно относится к односельчанам, считая «тараканьим отродьем». Но к своему ничтожному, утратившему элементарную гордость брату странно доброжелателен, допускает его в Совет. Это ли принципиальность «вожака масс», тем более в деревне, где каждый шаг на виду?»⁵⁶⁵.

С таким категорическим приговором вряд ли можно согласиться.

Отправной точкой для подобных трактовок образа Прона Оглоблина является нелицеприятный отзыв о нем мельничихи как о булдыжнике, драчуне, грубияне, а затем субъективное мнение старой женщины возводится в ранг объективной истины. Мельничиху нередко считают «воплощением крестьянского здравого смысла, с которым невозможно спорить»⁵⁶⁶. Однако это не совсем так. Ведь, если верить ее словам, то все криушане без исключения – «воровские души» и «их нужно б в тюрьму за тюрьмой». В ее оценках ощущается явное преувеличение, тем более что зачастую она судит не по тому, что видела собственными глазами, а по словам «прихожан». Что же касается убийства Проном старшины, видимо, здесь были свои веские основания. Автор не разворачивает эпизод в подробную сцену и не объясняет мотивов поступка Прона, но свидетель произошедшего – возница – отмечает: «*В скандале убийством пахнет И в нашу, и в их вину*». И, говоря о Проне как об убийце, наверное, нельзя забывать и о том, что его самого «в двадцатом годе» расстреляли денкиинцы, что придает его образу драматический оттенок. И утверждение о «странной доброжелательности» к брату Лабуте необходимо признать полным недоразумением, так как Прон испытывал по отношению к нему совершенно иные чувства, и об этом недвусмысленно сказано в поэме: «*Он Прону вытягивал нервы, И Прон материл не судом*». А о каком-либо «допущении» Лабути в Совет в поэме вообще не упоминается.

Нужно сказать, что новая интерпретация образа Прона независима от стереотипов, в ней присутствуют бесспорные и неопровержимые наблюдения, но излишняя полемическая резкость мешает судить о персонаже трезво и спокойно, как он этого заслуживает. Особенно это проявляется в обобщениях, которые тоже вряд ли можно признать оправданными: «... Победа революции привлекает Прона перспективой новых расправ, но уже не над одним старшиной, а над «всеми»⁵⁶⁷.

Более взвешенна и не входит в противоречие с текстом оценка А. Карпова: облик Прона в поэме «не то чтобы снижен, но, так сказать, несколько обытовлен. Старуха-мельничиха говорит о бедняцком вожаке: «*Булдыжник, драчун, грубиян. Он вечно на всех озлоблен, С утра по неделям пьян*». Но и поэт предпочитает иконописи ничем не прикрашенную правду: Прон «спяну в печенки и в душу костит обнищальный народ», говорит, не

⁵⁶⁵ Маклакова Г. Иное разрешение старых проблем // Русский язык в школе. – 1989. – № 11. – С. 32.

⁵⁶⁶ Куняев С., Куняев С. «Божья дудка». Жизнеописание Сергея Есенина // Наш современник. – 1995. – № 8. – С. 138.

⁵⁶⁷ Маклакова Г. Указ. соч. – С. 32.

скрывая «сварливой прыти», в его речи встречаются слова и выражения, которые способны покориблить слух, – он мастер «материть не судом...»⁵⁶⁸.

Дискуссионными стали и строки о Ленине в поэме. Со свойственной им безапелляционностью отец и сын Куняевы обвиняют литературную науку в непроницательности по поводу расшифровки смысла вопроса крестьян «кто такое Ленин?» и ответа лирического героя «Он – вы». Авторы жизнеописания С.Есенина переводят вопрос в иную плоскость: «Поэт признает, что Ленин – вождь народных масс, плоть от плоти их. Но каковы они, эти массы в поэме – это никому не приходило в голову: голытьба, пьяницы, люмпены, участники коллективного убийства старшины, «лихие злодеи», «воровские души». «Их нужно б в тюрьму за тюрьмой». Далее повторяется резко негативная характеристика Прона и Лабути и делается вывод: «Вот такая картина вырисовывается нам при внимательном чтении, и если вспомнить тихую фразу героя поэмы о Ленине: «Он – вы!», то становится ясно, что мы, как говорится, просто в упор не видели всей глубины и всего драматизма, заложенного в ней»⁵⁶⁹.

Нельзя сказать, чтобы подобное решение проблемы (буквальное прочтение метафоры) отличалось глубокомыслием, наоборот, оно слишком плоско и примитивно, чтобы походить на правду. Куняевы умышленно или неосознанно в ответе героя знак «минус» заменяют знаком равенства, и все получается очень просто: раз Ленин и крестьяне тождественны друг другу, значит, все отрицательные эпитеты, адресованные крестьянам, механически переносятся на образ вождя. Но это «простота», которая «хуже воровства». Напоминаем, что поэма писалась с ноября 1924 г. по январь 1925 г. Есенин, как известно, в «государственных» поэтах не числился, и, естественно, никто не мог заставить его, специально отлучившись из больницы, провести несколько часов у гроба Ленина, а затем в неоконченной поэме «Гуляй-поле» написать искренние строки:

И вот он умер...
Плач досажен.
Не славят музы голос бед.
Из меднолающих громадин
Салют последний даден, даден.
Того, кто спас нас, больше нет.

В том же отрывке из поэмы «Гуляй-поле» Есенин характеризует Ленина «суровым гением», что опять-таки не вписывается в предлагаемую Куняевыми трактовку образа вождя. Более того, 17 января 1925 г., то есть в момент завершения «Анны Снегиной», Есенин создает «Капитана земли», в котором описывает, «Как скромный мальчик Из Симбирска Стал рулевым Своей страны». Поэт со всей искренностью, не вызывающей сомнения, признается, что счастлив тем, что «одними чувствами» он с ним «дышал и жил».

И теперь, если допустить, что Куняевы правы в интерпретации образа Ленина в «Анне Снегиной», получается, что в «Гуляй-поле» Есенин чи-

⁵⁶⁸ Карпов А.С. Поэмы Сергея Есенина. – М., 1989. – С. 79.

⁵⁶⁹ Куняев С., Куняев С. «Божья дудка». Жизнеописание Сергея Есенина // Наш современник. – 1995. – № 8. – С. 137.

стосердечно лгал читателю, в «Анне Снегиной» сказал закамуфлированную правду (попросту говоря, показал фигу в кармане), а в «Капитане земли» снова печатно обманул. Кому же верить: Есенину или Куняевым? Признаемся, Есенин вызывает куда больше доверия и, думается, ни в одном из трех произведений о Ленине он не лукавил. И ответ героя крестьянам «Он – вы!» означает не что иное, как *Ленин – олицетворение ваших надежд и чаяний*. Именно такое прочтение диктует, на наш взгляд, и поэтика: подробное изложение обстоятельств беседы («отягченный думой», «под звон головы», «тихо ответил») указывает на *искренний и доброжелательный* ответ. И вообще, невозможно представить, чтобы герой поэмы мог бы глядящим ему в лицо крестьянам («*И каждый с улыбкой угрюмой Смотрел мне в лицо и в глаза*») сказать, что Ленин такой же негодяй, как они сами, как это получается у Куняевых. Нельзя в угоду политической злободневности исказить облик автора и его персонажа.

Никакой критики не выдерживают и некоторые современные трактовки образа Анны Снегиной: «Девушка в белой накидке» (...) изменяется в худшую сторону, явственно кокетничает с ним»; «Женщина, не принимая его чувств, как бы оправдывается, что не зашла так далеко, как хотелось бы...»; «Как бы окончательно поняв, что они говорят на разных языках, живут в разных временах и разными чувствами, героиня поступает так, как положено разочаровавшейся в своих ожиданиях женщине...»⁵⁷⁰.

Мы присоединяемся к позиции тех, кто считает, что образ Анны написан Есениным в лучших традициях русской классики: он глубок, лишен схематизма и однозначности.

«Героиня предстает перед нами земной женщиной, прекрасной, по-своему противоречивой, беззлобной даже в момент потери своих земель. (...)»

Овдовевшая, лишенная состояния, вынужденная покинуть родину, Анна не испытывает к крестьянам, разорившим ее, ни злобы, ни ненависти. Эмиграция тоже не озлобляет ее: она способна радоваться успехам своей далекой родины и с чувством светлой грусти вспоминать поэта, все невозвратимое прошлое. «Беспричинное» письмо Анны полно тоски одинокого человека по утраченной родине. Оно «надклассово», и за взволнованными словами грешно пытаться рассмотреть всего лишь «дочь помещицы»⁵⁷¹.

Нельзя не согласиться и с теми литературоведами, которые считают «Анну Снегину» одним из задушевнейших созданий Есенина. Оно отмечено монументальностью, эпической величавостью и лирической проникновенностью. Лейтмотивом через всю поэму проходят лирические строки о юности, весеннем рассвете, навсегда остающемся в памяти человека; роман с Анной описан по-есенински тонко и нежно, а рассказ льется с той свободой, которая свойственна эпике, воспроизводящей ничем не стесняемое течение жизни⁵⁷².

⁵⁷⁰ Куняев С., Куняев С. «Божья дудка». Жизнеописание Сергея Есенина // Наш современник. – 1995. – № 8. – С. 139.

⁵⁷¹ Маклакова Г. Указ. соч. – С. 33.

⁵⁷² Карпов А.С. Поэмы Сергея Есенина. – М., 1989. – С. 76–90.

«Персидские мотивы»^{*}

С. Есенин хорошо осознавал большие творческие возможности русского поэта, приобщившегося к богатствам национальных культур. Трогательны и искренни его обращения к Кавказу: *«Ты научи мой русский стих Кизиловым струиться соком»*; к русским поэтам, оставившим славные традиции художественного решения кавказской темы: *«...Я полон дум О них, ушедших и великих. Их исцелял гортанный шум Твоих долин и речек диких»*. Однако реалистический характер лирики Есенина предполагал весьма умеренное использование красок Востока, в отличие от романтиков, стремившихся к максимальной передаче инонационального колорита адекватными художественными образами. Истоки такого ракурса изображения инонационального мира – в особенностях мировосприятия самого поэта. В 1921 г. в Ташкенте поэт, увлеченный красочным национальным праздником, «под конец заговорил все-таки о березках, о своей рязанской глуши...», и именно оттуда он пишет обстоятельное письмо Иванову-Разумнику о национальных истоках русской поэзии. «Двоемирие Есенина наблюдается не только в стихах, где чередуются картины Закавказья и родной поэту Руси: как бы ни был красив Шираз, он не лучше рязанских раздолий, а персиянке поэт предлагает богатства «далекого синего края». Такую же «двуплановость» сохраняют и есенинские образы, раскрывающие своеобразие кавказской природы. «Ситец неба такой голубой», – так сказать о небесах Закавказья мог только поэт истинно русский, воспитанный на неярких красках его родины. Отзвук параллелизмов русских народных песен ощутим в образах «Баллады о двадцати шести»: *«То не ветер шумит, не туман. Слышишь, как говорит Шаумян»*. При максимальной точности в передаче инонационального колорита Есенин в гораздо большей, чем поэты-романтики, мере сохраняет особенности русского восприятия и передает последнее национально-русской образностью и складом речи. Как заметил еще Воронский, его персидские стихи пахнут больше васильками, рожью и полем, чем востоком.

В цикле «Персидские мотивы» (1924–1925), действительно, нет характерного для классического романтизма противопоставления идеала и действительности. Для поэта Восток – не романтический идеал (чудесного, священного и т.д.), противопоставленный прозе российской жизни, и не источник глобальных раздумий о будущем. Персия Есенина – орнамент, в котором раскрывается внутренний мир самого поэта, его поиски смысла жизни. Былому смятению чувств (*«Улеглась моя былая рана...»*) противостоит *«удел желанный тех, кто в пути устал»*. Эта «голубая и веселая страна», где *«тихо розы бегут по полям»*, вовсе не противопоставлена Руси, что хорошо показано в работах А. Марченко, Л. Бельской, В. Холшевникова. Общеизвестные примеры можно дополнить стихотворением, не включенным в цикл:

Тихий вечер. Вечер сине-хмурый.
Я смотрю широкими глазами.

^{*} Изложено по книге Л.П. Егоровой «Интернациональные мотивы в русской советской поэзии». – Ставрополь, 1987.

В Персии такие ж точно куры,
Как у нас в соломенной Рязани.
Тот же месяц, только чуть пошире,
Чуть желтее и с другого края.
Мы с тобою любим в этом мире
Одинаково со всеми, дорогая.

Согласимся с Бельской, писавшей: «И Персия перестает противостоять России... и на одной плоскости оказываются сады Хороссана с шелестящими розами и русская равнина под шуршащим пологом тумана...»⁵⁷³.

Вместе с тем в поэтической форме «Персидских мотивов» романтические черты, несомненно, присутствуют. Налицо традиция общевосточного стиля, далекого от попыток воссоздать исторически достоверную жизнь Ирана (что было бы возможно в жанре лироэпической поэмы). Персия предстает как идеальная страна с мудрым восприятием жизни, гармонией любви и счастья (за исключением отдельных деталей: положения женщины Востока; любви как купли-продажи; кинжальные хитрости). Но в этом не слабость, а, напротив, сила есенинской лирики, угадавшей, что нужно русскому читателю. Сердцем откликается он на светлую грусть о недостижимом:

В Хороссане есть такие двери,
Где обсыпан розами порог.
Там живет задумчивая пери.
В Хороссане есть такие двери,
Но открыть те двери я не смог... —

и читатель вторит поэту, покидающему свою Персию: *«Но и все ж вовек благословенны На земле сиреневые ночи»*.

Раскрытию внутреннего мира человека, жизни сердца способствовал чуть загадочный и необычный предметный колорит, цветовой колорит восточных эмалей:

Никогда я не был на Босфоре,
Ты меня не спрашивай о нем.
Я в твоих глазах увидел море,
Полыхающее голубым огнем.

Так словесная палитра Есенина в «Персидских мотивах» обогатилась яркими красками и образами Востока, хотя персидский колорит самой стихотворной композиции является таким же иллюзорным, как и колорит женских имен (Шаганэ — имя армянское). В значительной мере причина «ощущения Востока» коренится в совершенно неповторимой музыке и форме стиха. Как отмечает В. Холшевников, в лирике Есенина, тяготеющего к напевному стиху, все виды повторов встречаются не раз, — но нигде в таком количестве и в такой концентрации, как в «Персидских мотивах». Эти повторы слабо меняют или совсем не меняют логическое содержание слова, но значительно усиливают его экспрессию, эмоциональное напряжение. Исследователь отмечает обилие рифм, выражающих сопоставление «Персия — Россия», зарифмованность, то есть выделение экзотических слов. В каждом из пятнадцати стихотворений встречаются рефрены, кольцо строфы или сти-

⁵⁷³ Бельская Л.Л. Песенное слово. Поэтическое мастерство Сергея Есенина: Книга для учителя. — М., 1990. — С. 108.

хотворения, либо их сочетание. «Венком строф» называют знаменитое стихотворение «Шаганэ ты моя, Шаганэ», где каждое из пяти пятистиший – кольцевое; пятый стих точно повторяет первый. Второе пятистишие обрамлено вторым стихом первого и т.д. Заключительное, пятое обрамлено тем же стихом, что и первое. Так образуется кольцевая композиция всего стихотворения, представляющая собой веночек строф. Вот почему есенинские фразы льются свободно и естественно. «Музыкальная» композиция придает циклу «особое очарование и делает еще более выразительной сложную игру чувств и мыслей»⁵⁷⁴.

У истоков «восточного стиля» Есенина – традиции восточной поэзии Хайяма, Фирдоуси, Саади. Есенин хорошо знал книгу «Персидские лирики X-XV веков» (М., 1916) в переводе акад. Ф. Кроша, переданную ему Н. Вержбицким, и, по словам последнего, «что-то глубоко очаровало Сергея в этих стихах». У автора «Персидских мотивов» была сознательная установка «на эффект заимствования». По справедливому замечанию П. Тартаковского, с восточными поэтами Есенина сближает не характерный для Востока аллегорический дидактизм, а «мудрость опыта», ощущение радости бытия. Однако сравнительный анализ, проделанный литературоведами, хотя и обнаруживает отдельные аналогии в изображении любовного томления (Саади), разговора с цветами (Руни), поэта-гуляки (Хафиз), образов соловья и розы (Хафиз, Саади), но убеждает в том, что эти аналогии не выходят за пределы общеупотребительных в ориентальной поэзии традиционных образов.

Отмечая неповторимую талантливость стилизации Есенина под традиционно-восточный стиль, надо подчеркнуть и роль живых наблюдений. Хотя Есенин никогда не был в Персии, но он хорошо знал Восток российский. «Самый русский», по выражению Евгения Евтушенко, поэт за свою короткую жизнь проложил немало маршрутов: на Северный Кавказ, в Баку (1920), в Среднюю Азию через Казахстан (1921), что отразилось в живых деталях поэмы «Пугачев». В 1921 г. он побывал не только в Ташкенте, но и в Самарканде, в Бухаре, давших будущему автору «Персидских мотивов» живое ощущение Востока. Исследователи уже обращали внимание на то, что многие слова в цикле не из фарси, а тюркские, как, например, *чайхана*. Внимание поэта-реалиста к реалиям быта и природы ощутимо во многих образах есенинской кавказской лирики. Например, складывая поэтические строки: «*Ты научи мой русский стих Кизилowym струиться соком*», Есенин знал, что этот сок в старину на Кавказе пили перед сражением, веря, что он, горя в крови, возбуждает ненависть к врагу и крепит братство.

Авторы воспоминаний о Есенине находят и другие возможные источники, из которых поэт черпал свое знание Востока: его восхищали узкие улочки бакинской крепости, ханский дворец, он поднимался на легендарную Девичью башню. Он расспрашивал своего спутника – В.А. Мануйлова – о канонах мусульманства, слушал на языке фарси стихи Фирдоуси и Саади.

⁵⁷⁴ Холщевников В. «Шаганэ, ты моя, Шаганэ!...» Стилистико-стихovedческий этюд // В мире Есенина. – М., 1986. – С. 359–360.

Аналогичные факты вспоминают и свидетели встреч С. Есенина с народным певцом Шуши Джабаром Карягды, знавшим сотни песен, мугамов: пальцы певца ударяют в бубен, звенит до скрипа натянутая кожа. Застывают пальцы, и в тишину вдруг вторгается высокий и чистый голос... Взмолвленный поэт назовет его «пророком» музыки Востока» и позже напишет в Москву: «И недаром мусульмане говорят: если он не поет, значит, он не из Шуши...».

Столь же плодотворными были для Есенина грузинские встречи. Читатель, тем более будущий педагог, найдет много интересного в книге «Сергей Есенин в Грузии» (Тбилиси, 1986), любовно составленной Г. Бебутовым. Батумская учительница Шаганэ Нерсесовна Тальян вдохновила поэта на создание образа «милрой Шаги». И хотя свойственную реализму правдивость деталей в «Персидских мотивах» отыскать трудно, личные впечатления поэта, безусловно, сказались на общей романтико-реалистической тональности этого цикла.

Разумеется, в таком жанре, как лирическое стихотворение, возможности объективного изображения значительно сужены. Тем не менее уже кавказская лирика С. Есенина, называющего себя «настоящим, а не сводным сыном – в великих штатах СССР», являла собой пример вдохновенного лирического отклика на животрепещущие проблемы Советского Востока, понимания сути революционных перемен: «Самодержавный русский гнет Сжимал все лучшее за горло, Его мы кончили – и вот Свобода крылья распростерла». Даже персидская лирика Сергея Есенина считалась его протестом против рецидивов старины, против рабского положения женщины Востока. Несмотря на ярко выраженный традиционный колорит в духе Хайяма, пафос «Персидских мотивов» в том, «что с роду не пел Хайям». «Половодье чувств» сопряжено с чувством тревоги за судьбу женщины Востока (едва ли не самая актуальная проблема на Кавказе и в Средней Азии 1920-х гг.): «Мне не нравится, что персияне держат женщин и дев под чадрой...».

Реалистичны написанные в те же годы стихи С. Есенина «На Кавказе», «Поэтам Грузии», «Баллада о двадцати шести». Индустриальный Баку убеждал в необходимости научно-технического прогресса. Так, на Кавказе формировалось понимание потребностей времени: «Через каменное и стальное вижу мощь я родной стороны»; и рождались такие, казалось бы, непохожие на есенинские, строки: «*Но я готов поклясться чистым сердцем, что фонари прекрасней звезд в Баку*» («Стансы»).

Главное же в «Персидских мотивах» – лирическая рефлексия героя, встретившегося с инонациональным миром. «Синими цветами Тегерана», «светом вечерним» шафранного края расцвечена лирика большого русского поэта, которая и через восемь десятилетий волнует нас так, как будто она только что родилась в сердце нашего современника.

В чем же секрет такой воздейственности «Персидских мотивов», философской лирики Есенина 1924–1925 гг. – таких пронзительно-щемящих душу стихотворений, как «Мы теперь уходим понемногу...», «Отговорила роща золотая...», «Клен ты мой опавший...» (которых мы не приводим здесь по причине их широкой известности), творчества поэта в целом? Думается,

что ближе других к разгадке Есенина подошел Юрий Тынянов в статье «Промежуток»:

«Силен он [Есенин] был эмоциональным тоном своей лирики. (...) Искусство, опирающееся на эту сильную исконную эмоцию, всегда тесно связано с личностью. Читатель за словом видит человека, за стиховой интонацией угадывает личную»⁵⁷⁵.

Анализируя образ лирического героя Есенина, Тынянов отмечал, что для многих читателей личность Есенина заслоняет его стихи: «Читатель относится к его стихам... как к письму, полученному по почте от Есенина. Это, конечно, сильно и нужно. Но это и опасно»⁵⁷⁶. Опасно превращением поэтического преобразования действительности во «внесловесный литературный факт». Искусство есенинского слова из-за иллюзорности восприятия его как «простого» и «обычного» поддается литературоведческой интерпретации куда труднее, чем многие «сложные» стихи его современников. Не боясь тавтологии, Ю. Тынянов подчеркивает: «Литературная личность Есенина – от «светлого инок» в клюевской скуфейке до «похабника и скандалиста» «Кабачкой Москвы» – глубоко литературны... Почти незатейливой непосредственностью своей литературной личности Есенин затушевывал литературность своих стихов»⁵⁷⁷. Критик обращал внимание читателя на художественное решение тех или иных поэтических тем в стихах Есенина: «Бранные слова из практики имажинистов... были таким же, в сущности, украшением для есенинской эмоции, как и церковнославянизмы».

Талант Есенина действительно был укоренен в культуре русского поэтического слова, начиная с Пушкина и кончая его современниками, прежде всего Блоком, но традиция была им переломлена по-своему: поэт обратил свое слово к широким читательским кругам, и они восприняли его как свое, личное и сокровенное.

«Черный человек»

Светлый мир «персидских мотивов» оказался побежденным зловещим образом Черного человека. Эта поэма, написанная в 1924–1925 гг., стала символом последних дней поэта. И неслучайно в этот период в стихах Есенина неожиданно появляется множество вопросов, обращенных в первую очередь к самому себе: *«Где ты, радость? Темь и жуть, грустно и обидно. В поле, что ли? В кабаке?..»*, *«Кто я? Что я?»*, *«Что случилось? Что со мною сталось?»*, *«Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам?»*. Эти вопросы, так и оставшиеся без ответа, на наш взгляд, свидетельствуют о душевном кризисе поэта, отражают смятение его и потерянность, мысли о близком конце. И. Эвентов снятые в последней редакции стихотворения «Возвращение на родину» две строки: *«Россия! Кто ты? Марево иль путь? Куда же мне, куда теперь идти?»*, считает «чужеродными» для поэта, так как они могли быть истолкованы «как признак растерянности, как непонимание по-

⁵⁷⁵ Тынянов Ю. Литературный факт. – М., 1993. – С. 267.

⁵⁷⁶ Там же.

⁵⁷⁷ Там же.

этом исторических судеб страны»⁵⁷⁸. Неизвестно, по какой причине Есенин снял эти строки и заменил их другими, но, думается, «чужеродными» они не прозвучали бы, хотя бы потому, что они вполне согласуются с мотивами других стихотворений этого периода. Тяжелым душевным состоянием были оплачены последние шедевры его философской лирики: «Мы теперь уходим понемногу...», «Отговорила роща золотая...», «Клен ты мой опавший...», где поэт поднялся над своей личной трагедией к высотам общечеловеческого, где его грусть и ожидание конца по-пушкински просветлены; достигло своей вершины мастерство. У Есенина «слово звучит, как туго натянутая струна, негромко, но высоко и чисто» (А.Воронский). И тем не менее в лирике последних лет возобладали надрывные интонации.

В 1924 г. Есенин создает стихотворение «Годы молодые с забубенной славой», в котором очень ярко выразилось трагическое состояние души поэта, чувствующего близость конца. Здесь проявился мотив угнетающей душевной болезни, драматического раздвоения личности, которое найдет свое законченное воплощение в поэме «Черный человек». В самом начале стихотворения лирический герой, признаваясь, что погубил свои молодые годы «горькою отравой», выхватив у ямщика кнут и стегая лошадей, проезжает зимнюю рощу по ухабам... Только во второй части стихотворения мы догадываемся, что все происходит не в яви, а в бреду больного, прикованного к постели человека:

Встал и вижу: что за черт – вместо бойкой тройки...
Забинтованный лежу на больничной койке.
И вместо лошадей по дороге тряской
Бью я жесткую кровать мокрою повязкой.
На лице часов в усы закрутились стрелки.
Наклонились надо мной сонные сиделки.
Наклонились и хрипят: «Эх ты, златоглавый,
Отравил ты сам себя горькою отравой.
Мы не знаем, твой конец близок ли, далек ли,
Синие твои глаза в кабаках промокли».

Повторяясь в конце стихотворения, начальный мотив усиливает трагическую безысходность лирического героя. Смысловое усиление в данном случае зависит не только от того, что мысли героя о самом себе повторяются больничными сиделками (тем самым как бы подчеркивается объективность и верность «диагноза»), но и от смены рифмы в варьирующихся строках: «Были синие глаза, да теперь *поблекли*» – «Синие твои глаза в кабаках *промокли*». Метафорический глагол «промокли» намекает на болезненное пристрастие героя к спиртному и тем самым нагнетает ощущение неоспоримости близкого конца. Это стихотворение в творчестве Есенина кажется не случайным. Если исходить из того, что поэт никогда не лукавил перед читателем («Я... всегда говорю, что чувствую»⁵⁷⁹), не выдумывал небывалых ощущений, то это стихотворение может служить свидетельством того, что

⁵⁷⁸ Эвентов И.С. Сергей Есенин: Книга для учащихся. – М., 1987. – С. 129.

⁵⁷⁹ Есенин С. Собр. соч. В 2 т. Т.2. – Минск, 1992. – С. 297.

испытывал и переживал поэт в последний период жизни. Правдивость содержания произведения подтверждают факты биографии.

В. Чернявский вспоминал:

«Еще раньше заметил я черную повязку на его левой руке, но только теперь он показал мне скрытый под нею шрам и объяснил мне подробно, как он порезался, пробив рукою подвальное окно, как истекал кровью на незнакомой лестнице в чужой квартире, как долго лежал он, прикованный к постели с рукою под прессом... Но на вопрос, почему именно он, пьяный, соскочил с извозчика и ринулся в окошко, он ответил мельком, глядя в сторону: «Так, испугался... пьян был». Я не понял тогда, что в этом сказалась его начавшаяся болезнь»⁵⁸⁰.

В. Кириллов в 1924 г. запомнил поэта таким:

«Есенин был печален. Говорил о своей болезни, о том, что он устал жить и что, вероятно, он уже ничего не создаст значительного.

– Чувство смерти преследует меня. Часто ночью во время бессонницы я ощущаю ее близость... Это очень страшно. Тогда я встаю с кровати, открываю свет и начинаю быстро ходить по комнате, читая книгу. Таким образом, рассеиваешься»⁵⁸¹.

Видимо, пребывая в таком душевном состоянии, Есенин написал последнюю и в какой-то степени роковую поэму «Черный человек». Она трактуется как «кульминация мотивов личной трагедии поэта» (К. Зелинский) и как «предвестие конца» (Е. Наумов).

Традиционному восприятию поэмы «Черный человек» как исповеди и диалога лирического героя (автора) с двойником, которому отдана вся мрачная «негативная» сторона его души, противопоставляется концепция Черного человека как объективированного чужого, чуждого сознания, «внешнего» двойника поэта. Черный человек – это «символ давления на Сергея Есенина враждебного ему губительного сознания», что аргументируется новыми фактами биографии поэта и широким литературным контекстом⁵⁸². Обращаем также внимание на интересную статью прибалтийского литературоведа Э. Мекша «Мифологическая основа поэмы С. Есенина “Черный человек”», где со ссылкой на трактат «Ключи Марии» подчеркнуто, что поэма восходит не к опыту литературы XIX – начала XX века, а к мифологическому архетипу⁵⁸³.

Наиболее интересна, на наш взгляд, интерпретация поэмы О. Вороновой, раскрывающая ее экзистенциальные основы. «Лирический герой одержим кризисным состоянием духа, истоки которого не ясны ему самому, и это усиливает его бессознательную тревогу»⁵⁸⁴. Персонифицируя темные, болезненные стихии души лирического героя, поэт, как подчеркнула критик, определяет ему и роль духовного палача, изощренно терзающего свою жертву. Призрачность, неистинность «наличного бытия», экзистенциальные тоска и страх человека, ощутившего свое трагическое одиночество в мире, критик

⁵⁸⁰ Сергей Есенин в стихах и в жизни. Воспоминания современников. – М., 1995. – С. 132.

⁵⁸¹ Перцов В. Маяковский. Жизнь и творчество. 1925 – 1930. – М., 1972. – С. 132.

⁵⁸² Нерезенко Н.А. С. Есенин и русская литература XX века // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 1996. – № 2. – С. 182.

⁵⁸³ Мекш Э.Б. Мифопоэтическая основа поэмы С. Есенина «Черный человек» // Вечные темы и образы в советской литературе. – Грозный, 1989. – С. 51–62.

⁵⁸⁴ Воронова О. Философский смысл поэмы Есенина «Черный человек» // Вопросы литературы. – 1997. – № 6. – С. 346.

определяет по-бердяевски: «Метафизический ужас – потрясающее человека прозрение»⁵⁸⁵.

Я в цилиндре стою.
Никого со мной нет.
Я один...
И разбитое зеркало...

Но в отличие от авторов абсолютно пессимистических толкований финала поэмы, Воронова видит в нем попытку духовного «собираания своей личности, преодоления трагического раздвоения и обретения новой человеческой цельности». Критику вторит и другой современный исследователь, считающий, что автор поэмы «не снял с себя ответственности за смысл существования»⁵⁸⁶.

Смерть поэта

В последние годы жизни у Есенина развивалась болезнь на нервной почве, и 26 ноября 1925 г. он лег в клинику для нервнобольных. Ему отвели отдельную, светлую комнату на втором этаже, под окном рос клен. Глядя на него, он и написал одно из последних и ставших широко известным стихотворение «Клен ты мой опавший».

Лечение в клинике было рассчитано на два месяца, но Есенин не пробыл там и одного: 21 декабря он ушел из больницы и больше туда не вернулся. Два дня ходил по редакциям и издательствам, прощался и завершал дела. В эти дни навестил он и А.Р. Изряднову, первую жену: «Сказал, что пришел проститься. На мой вопрос: «Что? Почему?» – говорит: «Смываюсь, уезжаю, чувствую себя плохо, наверное, умру». Просил не баловать, беречь сына»⁵⁸⁷. Навестил и простился с детьми от Зинаиды Райх. Вероятно, в эти же дни столкнулся он и с В. Маяковским, запечатлевшим эту тяжелую встречу⁵⁸⁸.

24 декабря Есенин уже был в Ленинграде и поселился в гостинице «Англетер». Через четыре дня, 28 декабря утром, труп Есенина был обнаружен на трубе парового отопления... В. Эрлих, поэт и ленинградский знакомый Есенина, вспомнил о стихотворении, которое накануне Есенин положил ему в карман пиджака. Развернул лист. Там оказались написанные кровью предсмертные стихи:

До свиданья, друг мой, до свиданья.
Милый мой, ты у меня в груди.
Предназначенное расставанье
Обещает встречу впереди.
До свиданья, друг мой, без руки, без слова,
Не грусти и не печаль бровей, –
В этой жизни умерать не ново,

⁵⁸⁵ Бердяев Н. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого // Бердяев Н. О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. – М., 1993. – С. 256.

⁵⁸⁶ Андреева А.А. Мифология личности Сергея Есенина. (Миф поэта и миф о поэте). АКД. – Тюмень, 2000. – С. 17.

⁵⁸⁷ С.А.Есенин в воспоминаниях современников. В 2 т. Т.1 – М., 1986. – С. 146.

⁵⁸⁸ Маяковский В.В. Сочинения. В 2 т. Т. 2. – М., 1988. – С. 267.

Но и жить, конечно, не новей.

(«До свиданья, друг мой, до свиданья...»)

В перестроечные годы возникла острая дискуссия о гибели Есенина. Выдвинута и настойчиво пропагандируется мысль о насильственной смерти поэта, хотя, если она и была таковой, до сих пор остаются не проясненными ее мотивы и причины.

Взглянем на проблему иначе.

3 июля 1916 г. Есенин в гостях у М.П. Мурашова под впечатлением картины Я. Стыки «Пожар Рима» и музыкальных произведений Глинки «Не искушай...» и «Сомнение» экспромтом записал в альбом хозяина:

Слушай, поганое сердце,
Сердце собачье мое.
Я на тебя, как на вора,
Спрятал в рукав лезвие.
Рано ли, поздно всажу я
В ребра холодную сталь.
Нет, не могу я стремиться
В вечную сгнившую даль.
Пусть поглупее болтают,
Что их загрызла мечта;
Если и есть что на свете —
Это одна пустота.

На вопрос хозяина: что это значит, Есенин с лукавой улыбкой ответил:

«— То, что я чувствую.

Через 10 дней в этом же доме А. Блок, прочитав стихи Есенина, обратился к нему:

— Сергей Александрович, вы серьезно написали или под впечатлением музыки?
— Серьезно, — тихо сказал Есенин»⁵⁸⁹.

Нам неизвестно, знал ли об этом факте М. Осоргин, но интересно, что после смерти Есенина он лаконично сформулировал ее мотивы: «**Пусто** стало — и он ушел»⁵⁹⁰.

По-своему объяснил причины «ухода» поэта В. Ходасевич:

«Чуть ли не каждое его стихотворение с некоторых пор стало кончаться предсказанием близкой смерти.

Друг мой, друг мой! Прозревшие вежды
Закрывает одна лишь смерть.

Есенин прозрел окончательно, но видеть того, что творится вокруг, не хотел. Ему оставалось одно — умереть»⁵⁹¹.

Тут, конечно, явное преувеличение, и потому заключение кажется слишком простым и легковесным. Но читатель, вдумчиво перечитавший один за другим хотя бы «Годы молодые...», «Черного человека», «До свиданья, друг мой...», не может не почувствовать естественности и, главное, основательности такого вывода.

В унисон мысли Ходасевича звучит фраза Н. Гариной, достаточно хорошо знавшей Есенина: «Его последние произведения были уже, несомненно, тем тревожным сигналом в его жизни, над которым следовало серь-

⁵⁸⁹ Енишерлов В. Три года // Огонек. — 1985. — № 40. — С. 20.

⁵⁹⁰ Васильева М. Кривая истины // Литературное обозрение. — 1996. — № 1. — С. 24.

⁵⁹¹ Ходасевич В. Есенин // Русский рубеж. Спец. выпуск газеты «Литературная Россия». — 1990. — С. 6.

езно призадуматься и поддержать вовремя этого талантливейшего самородка»⁵⁹². И потому не случайно, что многим современникам «самый конец» не показался неожиданным⁵⁹³, что официальная версия самоубийства Есенина воспринималась «логическим выводом из его упаднической поэзии»⁵⁹⁴.

Стихи поэта, действительно, многое объясняют. Примечательно в этом плане суждение В.И. Хазана, исследовавшего тему смерти в лирических циклах русских поэтов XX в.: «Не стихи, понятное дело, вели Есенина к гибели, но выразившееся через них мироотношение поэта. (...) Есенинская поэзия не менее «повинна» в трагическом исходе, нежели роковые обстоятельства. (...) Такова цена суверенного бытия созданного и тем самым выпущенного на волю из темноты немоты художественного образа»⁵⁹⁵. Очевидно, истинные причины трагедии поэта следует искать не столько во внешних обстоятельствах, сколько в трагическом характере его художественного мировосприятия (М. Пьяных).

«Стихи сбываются», – утверждала еще М. Цветаева. Осознавая всю условность афоризма, тем не менее воспринимаешь его с каким-то суеверием, особенно, когда узнаешь некоторые подробности гибели поэта. После смерти Есенина в его номере был обнаружен невероятный беспорядок, разбитое зеркало... Эта деталь не может не напомнить другое зеркало, разбитое лирическим героем в финале известной поэмы. Нельзя ли предположить, что в последнюю роковую ночь к поэту снова явился преследовавший его последние годы Черный человек, и не с ним ли связана трагическая развязка?

Такое предположение не столь безосновательно, как это может показаться на первый взгляд. По воспоминаниям В. Наседкина, он дважды заставлял Есенина «пьяным в цилиндре и с тростью перед большим зеркалом, с непередаваемой нечеловеческой усмешкой разговаривавшим со своим двойником-отражением или молча наблюдавшим за собой и как бы прислушивающимся к самому себе»⁵⁹⁶. В свете сказанного буквальным, а не метафорическим смыслом наполняется фраза А.М. Микешина: «Ему так и не удалось побороть своего двойника. Есенин надорвался в схватке с ним»⁵⁹⁷. М.Ф. Пьяных тоже считает, что физически Есенин все острее ощущал опасность, исходящую от его «черного двойника». Развязка, наступившая в гостинице «Англетер», по его же мнению, является едва ли не естественным финалом этой трагической борьбы⁵⁹⁸.

В том, что приведенные суждения являются не домыслом литературоведов, а имеют под собой веские основания, убеждают и публикации последних лет. Еще в марте 1924 г. известный русский психиатр профессор Ганнушкин определил, что Есенин «страдает тяжелым нервно-психическим

⁵⁹² Гарина Н. Воспоминания о С.А. Есенине и Г.Ф. Устинове // Звезда. – 1995. – № 9. – С. 140.

⁵⁹³ Зайцев П.Н. Из воспоминаний о встречах с поэтом // Литературное обозрение. – 1996. – № 1 – С. 22.

⁵⁹⁴ Раскольников С. Сергей Есенин // Поиск. – 1990. – 14–20 декабря. – С. 6.

⁵⁹⁵ Хазан В.И. Тема смерти в лирических циклах русских поэтов XX века. – Грозный, 1990. – С. 24–25.

⁵⁹⁶ Карпов А.С. Поэмы Сергея Есенина. – М., 1989. – С. 100.

⁵⁹⁷ Микешин А. Об эстетическом идеале поэзии Есенина // Из истории советской литературы 20-х годов. – Иваново, 1963. – С. 108.

⁵⁹⁸ Пьяных М. Трагический Есенин // Нева. – 1995. – № 10. – С. 181.

заболеванием, выражающимся в тяжелых приступах расстройства настроения и навязчивых мыслях и влечениях...» и что «означенное заболевание делает гр. Есенина не отдающим себе отчета в совершаемых им поступках»⁵⁹⁹. Известно также, что Есенин не раз лежал в психиатрических отделениях во Франции, в Шереметьево, в Кремлевке, на Девичьем поле... Попытки уйти из жизни он предпринимал неоднократно даже в юности⁶⁰⁰. Поэтому кажется не случайным, а логичным мнение, сложившееся у М. Васильевой после знакомства с книгой «С.А. Есенин. Материалы к биографии»: «...Складывается удивительно ровная картина, временами напоминающая чуть ли не историю болезни. День за днем, постепенный путь к гибели»⁶⁰¹.

Не пытаясь восстановить истинный ход реальных событий, определивших трагический конец Есенина, еще раз подчеркнем, что поэзия последних лет свидетельствует о том, что внутренне, психологически поэт вплотную подошел к финальной роковой черте.

К сказанному остается лишь добавить, что с 1991 г. работала специальная комиссия по выяснению обстоятельств смерти Есенина в авторитетном составе. 7 мая 1993 г. состоялось расширенное заседание этой комиссии, на котором присутствовали эксперты, авторы различных версий убийства, поэты, исследователи творчества Есенина – всего более 70 человек. В результате проделанной работы комиссия пришла к выводу, что каких-либо оснований для подтверждения версий об убийстве С.А. Есенина нет.

Судьба наследия Сергея Есенина

Когда гроб с телом Есенина был перевезен в Москву и установлен в Доме печати, на решетке ограды появилось белое полотно с надписью: «Тело великого русского национального поэта Сергея Есенина покоится здесь».

31 декабря состоялись похороны, но прежде, чем отнести Есенина на Ваганьковское кладбище, гроб с его телом был трижды обнесен вокруг памятника Пушкина на Страстной площади, символизируя связь его поэзии с пушкинской традицией: «Мы знали, что делали, – вспоминал об этом Ю. Либединский, – это был достойный преемник пушкинской славы».

В 1926 г. М. Горький в письме к А.П. Чапыгину делился впечатлениями о прочитанном первом томе стихотворений Есенина: «Какой чистый и какой русский поэт»⁶⁰². А. Серафимович тогда же сделал запись о Есенине: «Это был великий художник. С огромной интуицией, с огромным творчеством, единственный в наше время поэт. Такой чудовищной способности изображения тончайших переживаний, самых нежнейших, самых интимнейших, – ни у кого из современников... Чудесное наследство»⁶⁰³. В этом же году Всероссийским союзом поэтов была выпущена книжка «Памяти Есенина». Сборник открывался статьей Л.Д. Троцкого, в которой автор неодно-

⁵⁹⁹ Корнилов В. Победа над мифом // Литературное обозрение. – 1996. – № 1. – С. 26.

⁶⁰⁰ Там же. – С. 26–27.

⁶⁰¹ Васильева М. Кривая истины // Литературное обозрение. – 1996. – № 1. – С. 25.

⁶⁰² Цит по: Прокушев Ю. Даль памяти народной. – М., 1978. – С. 61.

⁶⁰³ Там же. – С. 62.

кратно отмечал несоответствие, «несродность» поэта революционной эпохе. Но были в ней и лирически окрашенные строки:

«Мы потеряли Есенина – такого прекрасного поэта, такого свежего, такого настоящего. И как трагически потеряли! Он ушел сам, кровью попрощавшись с необо-значенным другом, – может, со всеми нами. Поразительны по нежности и мягкости эти его последние строки. Он ушел из жизни без крикливой обиды, без позы протеста, – не хлопнув дверью, а тихо прикрыв ее рукою, из которой сочилась кровь. В этом жесте поэтический и человеческий образ Есенина вспыхнул незабываемым прощальным светом».

Искренняя боль утраты звучала в статье-некрологе А. Воронского «Об ушедшем», опубликованной в первой книге «Красной нови» за 1926 г.: «...Мы осиротели, мы потеряли поэта великой мощи и таланта».

Но очень скоро зазвучали и негативные оценки творчества поэта⁶⁰⁴. В сентябре того же 1926 г. «Комсомольская правда» напечатала статью Л. Сосновского под названием «Развенчайте хулиганство», в которой Есенина представили идеологом и выразителем хулиганства. Там же утверждалось, что стихи поэта, особенно «Москва кабацкая» – это «лирика взбесившихся кобелей», что «уже прошел первый угар, вознесший этого свихнувшегося талантливое неудачника чуть ли не в великие национальные поэты». А. Крученых выпустил три книжки, в которых развивал мысль о том, что Есенин – поэт самоубийства, что внутренняя жизнь Есенина в последние годы была только дорогой к смерти. Волна суицида (через год на могиле поэта застрелилась Галина Бениславская, его друг, были и другие драматические случаи) усугубила напряженность вокруг имени поэта.

Начало 1927 г. (12 января) было ознаменовано на страницах «Правды» появлением в печати «Злых заметок» Н.И. Бухарина – апофеоза политической критики Есенина в 1920-е г. Главный редактор партийной газеты и член Политбюро так отзывался о поэте:

«Идейно Есенин представляет самые отрицательные черты русской деревни и так называемого «национального характера»: мордобой, внутреннюю величайшую не-дисциплинированность, обожествление самых отсталых форм общественной жизни вообще... В целом есенинщина – это отвратительная напудренная и нагло раскрашенная российская матерщина, обильно смоченная пьяными слезами и оттого еще более гнусная»⁶⁰⁵.

Через два месяца после опубликования заметок Бухарина Горький, как бы торопясь нейтрализовать их действие, напечатал в ленинградской «Вечерней красной газете» известный очерк «Сергей Есенин», в котором подчеркивал: «Сергей Есенин не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии, для выражения неисчерпаемой «печали полей», любви ко всему живому в мире и милосердия, которое более всего иного заслужено человеком». В 1929 г., когда наследие Есенина отрицалось наиболее усиленно, в очерке «По Союзу Советов» Горький снова возвращается к имени поэта: «Сергея Есенина не спрячешь, не вычеркнешь из

⁶⁰⁴ О драматизме посмертной судьбы Есенина в России и за рубежом см.: Кондаков И. Адова пасть (Русская литература XX века как единый текст). 2. «Обрыв» // Вопросы литературы. – 2002. – № 1. – С. 25–50.

⁶⁰⁵ Бухарин Н. Злые заметки // Революция и культура. Статьи и выступления 1923 – 1936 годов. – М., 1993. – С. 106.

нашей действительности, он выражает стон и вопль многих сотен тысяч, он яркий и драматический символ непримиримого раскола старого с новым».

В начале 1932 г. молодой критик Б.А. Бялик «обнаружил» «кулацкие корни» поэзии Есенина. В этом же году Бухарин издает книгу «Этюды», куда включает и «Злые заметки». Как бы в ответ в следующем 1933 г. Горький выпускает том литературных статей с очерком «Сергей Есенин». В августе 1934 г. в заключительном слове на Первом Всесоюзном съезде советских писателей Бухарин снова подчеркнул, что Есенин – «идеолог кулачества».

В отношении посмертной судьбы Есенина примечательным является и такой факт. В 1934 г., еще до открытия съезда писателей, в Гослитиздате готовился к выпуску сборник стихотворений Есенина. Предисловием к сборнику служила статья Д.А. Горбова «Поэзия Есенина», в которой утверждалось, что есенинская поэзия – это «уже лирика в собственном и высшем смысле слова», сказавшаяся от сердца, как бы бессознательно; что творчество поэта в лучших своих проявлениях «представляет собою образец песенного мастерства, чутко откликающегося на социальные перемены и сдвиги (...) революционной страны, дающего интимную лирическую интерпретацию этих перемен и сдвигов»⁶⁰⁶.

Книга со статьей Горбова была сдана в набор 19 августа 1934 г., 21 декабря была подписана в печать и часть тиража даже издана. Затем же распечатка была приостановлена, статья Горбова изъята и заменена в большей части тиража благонадежной, вульгарно-социологической статьей А.П. Селивановского.

Статья Горбова вероятно, была последней попыткой объективного подхода к поэзии Есенина. Затем, если случалось говорить о нем, то имя его звучало, как правило, с эпитетом «кулацкий поэт». Официально Есенин запрещен не был, но негласный запрет на его творчество все-таки существовал. За ним был закреплен статус «не рекомендовано», что всеми понималось как «нельзя». С этого времени книги Есенина издавались очень редко, лишь четырежды за четверть века: в 1934, 1940, 1946, 1953 годах. Среди авторов, пытавшихся отказаться от вульгарно-социологических оценок творчества Есенина и выявить объективное содержание его поэзии, можно назвать А. Дымшица, Б. Бурсова, С. Павлова, В. Перцова, К. Зелинского, но число их было ничтожно мало для огромного периода с 1930 по 1954 гг. Не только о глубоком, но даже о поверхностном изучении творчества Есенина в школе и вузе в эти годы не могло быть и речи. Лишь 46 строк отводилось Есенину в школьном учебнике по русской советской литературе в первой половине 1950-х гг., и то основное место в них занимали «ошибки» и «заблуждения» поэта. В таком же духе был представлен Есенин 12 строками и в «Краткой советской энциклопедии» (1943). Отсутствовало какое-либо системное научное исследование творчества Есенина. Известны случаи, когда за научную работу в области есениноведения исключали из партии. Надо отдать долж-

⁶⁰⁶ Перхин В.В. Поэзия С.А. Есенина в оценке Д.А. Горбова (По страницам забытой статьи 1934 года) // Филологические науки. – 1996. – № 5. – С. 108–109.

ное заведующему кафедрой литературы Ставропольского педагогического института проф. А.В. Попову, который и в начале 1950-х гг. блестяще читал лекции по Есенину, тогда как, например, в МГУ эта тема еще числилась среди запрещенных.

Лишь после смерти Сталина произведения Есенина стали возвращаться к читателю в полном объеме. Из воспоминаний Н. Петровой мы узнаем, как в 1954 г. в Москве артистом Н.Л. Барминым впервые была исполнена программа «Сергей Есенин»:

«Первое исполнение этой программы было и первым разрешенным открытым сольным концертом, где исполнялись только стихи Есенина. По городу висели афиши. Премьера состоялась в Бетховенском зале Большого театра. Говорили: для того, чтобы попасть в небольшой Бетховенский зал, покупали билеты на оперу. Люди толпились в проходах, жались у стен, двери были открыты, и в них стояли те, кто не поместился в зале. (...) Времена были еще строгие. Чинность «правительственных» (...) залов блюлась, и надзор был серьезный. (...) Но ни на одной программе не было такой единой – взволнованной, напряженной и в то же время свободной атмосферы»⁶⁰⁷.

В 1955 г. в Рязани состоялась и первая публичная лекция «Творчество Есенина», прочитанная Ю. Прокушевым, после которой артист Н. Першин читал стихи... Зал был переполнен еще до начала лекции, люди стояли вдоль стен, в проходах, в дверях, и тем не менее стояла особенно памятная тишина:

«Я никогда не забуду этого притихшего зала. Не забуду, как по окончании вечера тишина буквально раскололась от грома аплодисментов и радостных приветствий», – признавался впоследствии Ю. Прокушев⁶⁰⁸.

С середины 1950-х гг. пробудился и все более активизировался научный интерес к поэзии Есенина, началось ее планомерное изучение и исследование. Одними из первых, обратившихся к творчеству поэта после его «реабилитации», были критики и литературоведы Ю. Прокушев, К. Зелинский, Е. Наумов, А. Кулинич, И. Эвентов, А. Жаворонков. Но только в 1959 г. С. Кошечкиным была защищена первая кандидатская диссертация по творчеству С.А. Есенина. Поэта стали вводить в школьную и вузовскую программы, разрабатывались первые спецкурсы и спецсеминары, проводились первые научные конференции... На сегодняшний день есениноведение – одна из самых разрабатываемых ветвей истории русской литературы, написаны и изданы десятки книг и монографий, исследующие различные аспекты творческого наследия великого русского поэта.

В 1950 г. в Париже Г. Иванов составил и выпустил книгу стихов С. Есенина. В статье, предпосланной сборнику, составитель писал о поэте:

«Он мертв уже четверть века, но все связанное с ним, как будто выключенное из общего закона умирания, умиротворения, забвения, продолжает жить. Живут не только его стихи, а все «есенинское», Есенин «вообще». (...) И это же необычайное свойство придает всем, даже неудачным, даже совсем слабым, стихам Есенина особые силу и значение. И заодно заранее лишает объективности наши суждения о них. Беспристрастно оценят творчество Есенина те, на кого это очарование перестанет действовать. Возможно, даже вероятно, что их оценка будет много более сдержанной, чем наша. Только произой-

⁶⁰⁷ Петрова Н. «Сам-третей». Есенин – Миклашевская – Бармин // Литературное обозрение. – 1996. – № 1. – С. 36.

⁶⁰⁸ Прокушев Ю. Даль памяти народной. – М., 1978. – С. 83.

дет это очень не скоро. Произойдет не раньше, чем освободится, исцелится физически и духовно Россия. В этом исключительность, я бы сказал, «гениальность» есенинской судьбы. Пока Родине, которую он так любил, суждено страдать, ему обеспечено не пресловутое «бессмертие», – а временная, как русская мука, и такая же долгая, как она, жизнь»⁶⁰⁹.

Спустя более полувека мы вновь убеждаемся в правдивости этих слов.

Литература

1. Бельская Л.Л. Песенное слово. Поэтическое мастерство Сергея Есенина: Книга для учителя. – М., 1990.
2. Бениславская Г.А. Дневник. Воспоминания. Письма к Есенину. – СПб., 2001.
3. Карпов А.С. Поэмы Сергея Есенина. – М., 1989.
4. Куняевы Станислав и Сергей. Жизнь Есенина. Снова выплыли годы из мрака... – М., 2001.
5. Марченко А.М. Поэтический мир Есенина. – М., 1989.
6. Прокушев Ю. Сергей Есенин. Образ. Стихи. Эпоха. – М., 1989.
7. С.А. Есенин в воспоминаниях современников. В 2 т. – М., 1986.
8. С.А. Есенин: Материалы к биографии. – М., 1992.
9. Сергей Есенин в стихах и в жизни. Письма. Документы. – М., 1995.
10. Солнцева Н.М. Сергей Есенин. 2-ое изд. – М., 1998.
11. Хазан В.И. Проблемы поэтики С.А. Есенина. – М.; Грозный, 1988.
12. Харчевников В.И. Поэтический стиль Сергея Есенина (1910 – 1916 гг.). – Ставрополь, 1975.

⁶⁰⁹ Иванов Г. Сын «страшных лет России». Русский рубеж. Спец. выпуск газеты «Литературная Россия». – 1990. – С. 8.

Глава 8. МАРИНА ЦВЕТАЕВА (1892–1941)

Марина Цветаева принадлежит к поэтам, личная и творческая биография которых органично вписана в художественные, философские, идейные искания одной из самых ярких в сфере творческого самовыражения и кризисных в своей катастрофичности эпох. Русская литература, столь стремительно пережившая взлет русского «культурного ренессанса», была столь же стремительно ввергнута в постреволюционное культурное пространство. К Цветаевой, ставшей символом переходной литературной эпохи, нельзя подходить с традиционными мерками идейно-тематического своеобразия ее произведений или только анализировать захлебывающуюся от эмоций авторефлексию ее стихотворений. Цветаева не вписалась в художественно-эстетические каноны ни одного из литературных течений своего времени, хотя органично вбирала их художественные открытия в бесконечный космос своего творческого дарования и предвосхищала новые пути, по которым развивалась русская поэзия XX в. Яркая романтическая устремленность, дерзкая, вызывающая эпатажность, философская глубина, ирония тонкой и гротесково-карнавальной игры, изощренная утонченность модерна, бесконечная нежность, ранимость и беспощадность к себе, страсть, «не знающая меры» в «этом мире мер», – все это – цветаевское – есть отражение и продолжение тех исканий духа, которыми была исполнена великая русская литература.

По сути, подлинное изучение творческого наследия М. Цветаевой начинается только сейчас, когда становятся доступными читателю новые факты ее биографии, огромное эпистолярное наследие, когда вышло более или менее полное собрание сочинений, записные книжки, когда, наконец, начали серьезно и вдумчиво «перечитывать» М. Цветаеву, за каждой знакомой строчкой открывая новый, неведомый дотоле истинный масштаб ее творческого дарования.

Путь поэта

Родилась Марина Ивановна Цветаева в Москве. Отец ее – И.В. Цветаев, профессор Московского университета, основатель и первый директор Музея изящных искусств (ныне Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), мать – М.А. Мейн, из обрусевшей польско-немецкой семьи, – необычайно одаренная женщина, талантливая пианистка, тонкая ценительница поэзии, «самалирическая стихия»; впоследствии воспоминания о матери составят основу автобиографического эссе «Мать и музыка». Атмосфера искусства, высокой культуры, поездки за границу, учеба в частных пансионах и гимназиях, слушание лекций в западноевропейских институтах (Лозанне, Фрейбурге, Сорбонне и др.) – все это отразилось на формировании личности и раннего художественного дарования Цветаевой. Детские воспоминания воплотились в самых ярких страницах автобиографической прозы, где, помимо впечатлений от детства, «лучше сказки», живо и эмоционально воспроизведены московский быт, культурная атмосфера тех лет, черты литературной

жизни, портреты родных и современников («Дом у старого Пимена», «Отец и его музей», «Хлыстовки», «Черт» и др.).

Ранняя смерть матери определила дальнейшее формирование жизненных устремлений и эстетических вкусов девочки, ускорила ее духовное «взросление». Она очень рано стала писать стихи. Ее литературные пристрастия разнообразны: культ романтических героев Байрона и Лермонтова, увлечение немецкой и французской литературой (прекрасное знание языков помогло приобщиться к сокровищам мировой культуры). Рождались и умирали идеалы, а резкий юношеский максимализм с его тоской по красоте, независимость и стихийность натуры одухотворялись проникновенным лиризмом, глубокой, затаенной страстью. До конца жизни будут уживаться в творческом мире Цветаевой эти крайности, формируя «разорванность», парадоксальность ее поэтического мышления. В 1910 г. вышел первый сборник ее стихов «Вечерний альбом», сразу же получивший отклики известных поэтов (среди которых – В. Брюсов, М. Волошин, Н. Гумилев), а в 1912 г. – «Волшебный фонарь». Последний был встречен критикой недоброжелательно, но сам факт отклика на него многих известных поэтов (Н. Гумилева, В. Брюсова, С. Городецкого) говорит о многом. Первые, во многом подражательные и наивные, стихи Цветаевой были не просто пробой пера (и это сразу почувствовала критика) – сквозь известную подражательность, стремление к созданию романтических эффектов можно было разглядеть и сформировавшуюся поэтическую культуру, и свежесть мысли, и твердый поэтический почерк. «Это самая настоящая поэзия», – писала о «Вечернем альбоме» Мариэтта Шагинян⁶¹⁰.

Книга «Юношеские стихи» (при жизни не была издана) – это произведение уже зрелого поэта, формирующего свое поэтическое «я», которое в полной мере выразится в лирике 1916–1921 гг. В книгу включены стихи 1913–1915 гг., отразившие всю полноту жизненных впечатлений поэта: любовь к мужу (в январе 1912 г. Цветаева обвенчалась с С.Я. Эфроном), коктейльские впечатления, радость материнства, драматичные личные отношения с С.Я. Парнок (стихи, которые составят цикл «Подруга»). Этой лирикой Цветаева буквально ворвалась в стихию литературной борьбы, полный дерзких творческих экспериментов художественный мир Москвы и Петербурга. Ширится круг ее знакомств – А. Белый, М. Волошин, О. Мандельштам, М. Кузмин, В. Розанов. Вдохновляют незабываемые поездки в Италию, Крым, Петербург, который навсегда будет связан для нее с именем А. Блока. В 1916 г. рождаются первые стихи из будущего цикла, посвященного Блоку, оказавшиеся столь трагически пророческими (последние выйдут из-под ее пера уже после смерти Блока).

С середины 1914 г. начинается так называемый «борисоглебский» период в жизни Цветаевой, завершившийся 1922 г. (название свое он получил по наименованию переулочка, где находилась последняя квартира, откуда она

⁶¹⁰ Публикацию статьи М. Шагинян см.: Вопросы литературы. – 1983. – № 12. – С. 203–209. Обращает на себя внимание, говоря современным языком, гендерный подход Шагинян к стихам юной Цветаевой.

уезжала в эмиграцию к мужу и где был написан последний поэтический цикл – «Сугробы», ставший прощанием ее с Россией). Этот отрезок времени знаменателен для Цветаевой не только в личном, творческом, но и в историческом плане: началась и кончилась Первая мировая война, разъединившая ее с мужем, Февральская и Октябрьская революции, «пронеслась» дикая по своей природе Гражданская война, результатом которой явился раскол нации... Цветаева-поэт в эти годы уже довольно известна в поэтических кругах: она участвует в литературных вечерах, посещает кружки и семинары, публикуется в «Северных записках». Ей становится тесно в собственном замкнутом поэтическом мире («в теле – как в трюме»), она «жаждет сразу всех дорог!». В то же время во многих стихах этих лет ощущается нарастание внутреннего напряжения и дисгармонии душевной жизни лирической героини Цветаевой, ее волнуют проблемы жизни и смерти, формируется представление о пророческой миссии поэта (эти мотивы в дальнейшем разовьются в многочисленных стихах, посвященных великим современникам – А. Блоку, А. Ахматовой, О. Мандельштаму). Божественное вдохновение, поэтический дар как полная самоотдача («сгореть на своем костре») сопряжены для Цветаевой с образами любимых поэтов, особенно Пушкина. Уже позже, в эмиграции, в прозаическом эссе «Мой Пушкин» и в цикле стихотворений, посвященном поэту, она, со свойственными ей страстью и максимализмом, выразит свое отношение к нему. Кроме того, Пушкин для нее – символ поэта, принадлежащего одновременно двум культурам – московской и петербургской, он – воплощение синтеза этих культур в самых высоких их традициях. Именно поэтому, подхватывая эти традиции, Цветаева щедро дарит в 1915 г. молодому О. Мандельштаму *свою* Москву (цикл «Стихи о Москве», опубликованный в 1917 г., сохранит память об этой встрече), колокольную, святую, разбойничью, ощущая себя в этом московском пространстве и смиренной странницей, и чернокнижницей, и древней девой-воительницей, и поэтом, который в своем ощущении истории («За Софью – на Петра!») до конца дней своих сохранит в памяти завораживающий звук колоколов и в мыслях будет всегда возвращаться в знакомые московские места. В поисках адекватного выражения своих чувств Цветаева неожиданно открывает в себе мощную народно-поэтическую стихию – стихию русского фольклора (поэма-сказка «Царь-девица» вышла отдельным изданием в 1922 г.). Цветаева творчески использует поэтику причета, заклинания, частушки, русской песни, это приведет к новым интонационным, ритмическим, фоническим, синтаксическим находкам в области поэтической речи, придаст ей свободу и раскованность, обусловит жанровое богатство ее прозы и поэзии, стилистику монтажных «сцеплений».

В 1922 г. выходит книга стихов Цветаевой «Версты», вып. I, составленная из стихотворений 1916 г., который назовут «годом рождения *настоящей* Цветаевой». Контраст быта и Бытия – вот тот основной нерв, который будет составлять сущность ее лирики. За бытом – лирическая героиня, жаждущая любви до самоотдачи, мятежная, ревнивая, разбуженная архетипиче-

скими глубинами стихийной памяти народа, как в хрестоматийно известном стихотворении «Красною кистью рябина зажглась»:

Красною кистью
Рябина зажглась.
Падали листья.
Я родилась.

Спорили сотни
Колоколов.
День был субботний:
Иоанн Богослов.

Мне и доньше
Хочется грызть
Жаркой рябины
Горькую кисть.

В лирику входит одна из главных тем ее будущего творчества – тема высокого предназначения поэта, обреченного на жертву.

«Борисоглебский» период отмечен в эволюции Цветаевой огромной творческой энергией: именно в этот период она работает над стихотворениями сборников «Версты-II» и «Лебединый стан», знакомится со множеством интересных людей, среди которых – актеры-вахтанговцы (Ю. Завадский, тогда еще начинающий поэт П. Антокольский, А. Стахович, С. Голлидэй, В. Алексеев), художники Н. Вышеславцев и С. Милиотти, поэт Е. Ланн, вдова А. Скрябина Т. Шлецер и многие другие, которые встретились ей на трудных дорогах российского постреволюционного пространства. К этому периоду относится и ее «роман с театром» – цикл пьес «Романтика», персонажи которого – блестящие авантюристы, маркизы и королевы, карточные фигуры и дамы в плащах – стали не только своеобразной данью памяти целому пласту европейской культуры, который так увлекал Цветаеву, но и романтической утопией, иллюзорной мечтой, уходом от собственной «бездомной», нищей, безнадежной жизни в литературу. Лишь она была спасением от быта, от постоянной борьбы за выживание, от потрясения после смерти младшей дочери. Именно в это время на одном дыхании создаются самые сильные лирические строки Цветаевой (циклы «Ученик», «Марина», «Разлука», «Хвала Афродите»), рождается блистательная поэма «Царь-Девница» с ее философскими аллегориями, колоритной стихотворной речью, эпическим размахом. В 1920–1921 гг. она работает над поэмами «Егорушка» (не закончена), «На Красном коне», «Переулочки», у нее возникают замысел и первоначальный план «Молодца», которого завершит за границей.

Стихи 1917–1921 гг., которые должны были составить вторую книгу «Верст», так и не были опубликованы в том виде, как это было задумано Цветаевой. А ее творческая мысль уже бежала дальше, она как будто торопилась сказать стихами обо всем, боялась не успеть, спасалась в этой безудержной лавине рифм, звуков, интонаций, сюжетов, чувств («чердачной певицей» иронично назовет она себя в самом страшном и голодном 1919 г.). Но одна тема оставалась в эти годы для нее самой главной – одновременно и гражданской,

Божье да белое твое дело:
Белое тело твое – в песок.

Не лебедей это в небе стая:
Белогвардейская рать святая
Белым видением тает, тает...

(«Дон»)

Достаточно выразителен и динамичен образ лирической героини, которая являет себя в разных планах – конкретно-бытовом (жена и мать), историческом и фольклорном (воительница, лебедь, Ярославна), религиозно-философском и психологическом. Эти пласты настолько связаны друг с другом, что в своей «мерцающей» глубине создают целостный образ мира, святого и грешного в своей историческом прошлом и грядущих катастрофах, поэтическим пророчеством которых она предсказала и гибель всей Добровольческой армии, и гибель царской семьи, и свою собственную смерть.

Одним из центральных символов книги, придающим ей художественную целостность, является символ лебедя – этой лучезарной птицы русского фольклора. Примечательно, что он обозначен лишь в заглавии, а потом только в 17-ом стихотворении («Белая гвардия, путь твой высок...») и, на новой волне развития мифологического образа, – в 33-ем стихотворении:

– Где лебеди? – А лебеди ушли.
– А вороны? – А вороны – остались.
– Куда ушли? – Куда и журавли.
– Зачем ушли? – Чтоб крылья не достались...
(«Где лебеди? – А лебеди ушли...»)

Менее всего «Лебединый стан» – поэзия идеологического толка, как и стихотворение 1920-го года «Ох, грибок ты мой, грибочек, белый груздь!..» Лирическая героиня – это мать, жена, для которой все равны и все одинаково беспомощны перед братоубийственной бойней: *«Все рядом лежат – Не развестъ межой. Поглядеть: солдат. Где свой, где чужой?»* Хрестоматийным стало образное воплощение амбивалентности полярных цветов «белый» и «красный», несущее глубокое общечеловеческое содержание: смерть побелила красного бойца, но и «белый красным стал: кровь обагрила».

Оценивая в свое время «Лебединый стан» как апологетику белого движения, как книгу «безусловно вредную», критика не поняла самого главного: «...Цветаевой нет дела до ужасов белого террора, ничуть не более культурного и гуманного, чем красный террор; ее как поэта пресловутый «лес виселиц» и вереницы расстрелов, сопровождавшие «добровольцев в их освободительном походе на родину. Цветаева воспекает «лебединое» благородство самой «белой» идеи, саму святость белого цвета, символизирующего чистоту помыслов и императивы совести, поэтизирует сам замысел освобождения России от чумы большевизма, особенно высокий и самоотверженный, если знать наверняка, что он обречен на поражение, на гибель»⁶¹³.

⁶¹³ Кондаков И. Адова пасть (Русская литература XX века как единый текст) // Вопросы литературы. – 2002. – Вып. 1. – С. 63

Поиски внутренних, скрытых смыслов книги «Лебединый стан» приводят нас и к «Белой стае» А. Ахматовой, опубликованной в 1917 г., в основу которой также положена семантика плача. Кроме того, исследователи отметили роль цветообозначений в «Лебедином стане» (Л. Зубова, О. Клинг), что позволяет проследить движение цикла от восторженно-героического пафоса – к плачу и причету. Таким образом, миф о Белой гвардии в «Лебедином стане» проходит сложную эволюцию, превращаясь в мифологический символ истории русской культуры в ее нравственно-этическом преломлении.

После получения в 1921 г. вести от С.Я. Эфрона Цветаева готовится к отъезду и в мае 1922 г. с дочерью Алей выезжает в Берлин, где знакомится с новыми и встречается со старыми друзьями. Здесь, в том же году, увидели свет ее поэтические книжки «Разлука» и «Стихи к Блоку». На них откликнулся письмом-рецензией Илья Эренбург (за двенадцать лет до этого одновременно вышли их первые книжки, и теперь Эренбурга поразила зрелость поэта: «Не поздравляю, тихо скажу: «Вы – Марина Цветаева»), но путь поэтессы лежал в Прагу, где жили С. Эфрон, В. Зеньковский, известные филологи Р. Якобсон и Н. Трубецкой. Пражский период своего творчества (до ноября 1925 г.) Цветаева назовет одним из ярких в творческом отношении, а Прагу, «летейский город», полюбила сразу и бесповоротно. Здесь она вновь обретет радость материнства (рождается долгожданный сын – Георгий, Мур, как его звали в семье). Может быть, поэтому, спустя годы, она выразит эту любовь в знаменитом цикле «Стихи к Чехии» (1938–1939). Именно в Чехии Цветаева стала той Цветаевой, которую мы называем великим поэтом XX в. Она активно печатается в эмигрантских журналах и газетах, публикуя и те произведения, которые были созданы в России. Большой успех имели цикл «Разлука» и поэма «Молодец», которую она позже переведет на французский язык. Именно в Праге в 1923 г. выходит сборник стихов «Ремесло», ознаменовавший переломный этап в творчестве Цветаевой. Здесь впервые появляется представление о поэзии, как о высочайшем творческом «действе», где грубый труд мастера сливается с духовным просветлением и восхождением. Отсюда – стремление к синтезу поэтики диссонансов и гармонии, звучание темы ученичества (цикл «Ученик»), тяготение к загадке, магии, архаической стихии творчества (поэма «Переулочки»). Позже в Праге будут написаны еще два шедевра – «Поэма Горы» и «Поэма Конца», вызвавшие восторженный отклик Б. Пастернака, переписка с которым представляет одну из ярких страниц цветаевского наследия. Это не просто переписка двух сердец, двух поэтов, равных по силе таланта и близких по духу, – это еще и лирическая исповедь, поэтический дневник, блестящая философская эссеистика... Вот почему рядом с ее письмами, обращенными к близким людям, всегда стоят стихи – поэтическое воплощение того, о чем невозможно сказать в эпистолярной форме.

В 1925 г. семья переезжает в Париж, и первый год парижской жизни был отмечен для Цветаевой творческим подъемом: в этот год, по меткому выражению А. Саакянц, «можно было бы уместить несколько творческих жизней». А далее, друг за другом – «Крысолов» (1925), «Поэма лестницы»

(1926), «Новогоднее» (1927), еще позже – трагедии античного цикла и три поэмы: «Автобус», «Перекоп», «Поэма о царской семье»... Возобновляется переписка с Пастернаком, в которую «вплетается» еще один голос – поэта Р.М. Рильке. Большие поэты, влюбленные в искусство слова, в Россию, мечтающие о встрече, так никогда и не состоявшейся... Остались письма, которые можно читать и как роман, и как мысли о творчестве, и как глубокую душевную драму.

Со временем парижская жизнь становилась все напряженнее: переезды, которые не позволяли наладить быт, люди, которые, мелькнув на мгновение, исчезали, так и не успев стать «своими». Париж и его окрестности (Ванв, Кламар, Медон), опять Париж... Острое чувство одиночества и ощущение заката жизни. По сравнению с Прагой Париж никогда не стал городом Цветаевой, за границами славянской культурной сферы она воспринимала атмосферу французской столицы как чужое, враждебное пространство. Боль от несбывшихся надежд на дружбу, любовь – все отзывается в творчестве состоянием душевной усталости, одиночества, «излета» жизни: мир утрачивает краски, радость бытия уступает место напряженному диалогу с жизнью. В творчестве парижского периода лирика обнажена до предела в своих сокровенных глубинах, ориентирована на различные культурно-исторические пласты – от античного и библейского до метафорического видения современности. Контраст быта и Бытия, тела и духа остается центральным стержнем цветаевской лирики. «Душа, не знающая меры», будто обрушивается на читателя, личное она переживает как вселенское, а мировые проблемы концентрирует в глубине своего лирического «я». Творчество Цветаевой конца 1920 – начала 1930-х гг. отмечено смелым экспериментаторством, поисками новых возможностей стиха как на уровне ритмической выразительности, так и в сфере поэтической семантики.

Лучшее из написанного Цветаевой в эмиграции вошло в книгу «После России» (1928), которая стала последним прижизненным изданием ее стихотворений. Отклик В. Ходасевича на эту книгу напечатан в парижской газете «Возрождение» 19 июня 1928 г. Критик-поэт особенно выделял такие стихи рецензируемого сборника: «Сивилла младенцу», «Педадь», «Попытка ревности», «Так вслушиваются», «Ночь», «Занавес», «Наклон», «Расстояние», но упрекал поэтессу за «непомерную перегруженность стиха», за требующие расшифровки «невнятицы» (которых не могло быть и не было в классической по стилю поэзии самого Ходасевича, поэзии «золотого века»). Ходасевич признавался: «Сквозь все несогласия с ее поэтикой и сквозь все досады – люблю Цветаеву»⁶¹⁴.

Цветаева предпринимает попытку осмысления итогов собственного труда на фоне размышлений о природе искусства («Искусство при свете совести»). В этом теоретическом эссе, опубликованном в 1932–1933 гг. в «Современных записках», она обобщила свои мысли об искусстве, природе поэ-

⁶¹⁴ Ходасевич В. После России (рецензия на: Марина Цветаева. После России. Стихи 1922–1925. – Париж, 1928) // Литературная газета. – 1992. – 1 января. – С. 6.

тического творчества, которые были разбросаны в дневниках, письмах, записных книжках. Поражают глубина афористических высказываний, которые могли бы быть развернуты в самостоятельные статьи, попытка проникнуть в святая святых поэтического искусства – царство стихии, наития, экзистенциального переживания самого состояния творчества как наваждения, «одержимости искусством». Как бы в продолжение этих мыслей – другая статья – «Поэты с историей и поэты без истории» (1933), где размышления о сущности лирической поэзии сопрягаются с проницательным анализом основных свойств лирики Пастернака на фоне многочисленных высказываний о Блоке, Ахматовой, Гете, и, конечно же, Пушкине... Эстетика Цветаевой ныне становится предметом специальных исследований⁶¹⁵.

На фоне этого мучительного выбора некоего универсального комплекса нравственно-этических основ творчества в 1930-е гг. создается знаменитая «пушкиниана» Цветаевой: цикл «Стихи к Пушкину» (1931) и целый ряд очерков и эссе («Мой Пушкин» (1931), «Пушкин и Пугачев» (1937), отдельные главы в теоретических статьях). В определенном смысле эти произведения были своеобразной реакцией на атмосферу, формирующуюся в среде эмиграции, готовящейся широко отметить столетие со дня смерти поэта. В этом стихотворном цикле, в сравнении с блоковским, например, больше резких, эпатажных интонаций, больше дионисийского, чем аполлонического, больше поэтического самораскрытия. Это, по сути, стихи о самой себе, может, даже больше о себе, потому что в «негрской» природе «самовола» Пушкина по родству поэтической природы она услышала этот «взрыв», преодолевающий косность русскую», а в пушкинской судьбе прозрела свою...

Вторая половина 1920-х и 1930-е гг. прошли у Цветаевой под знаком прозы: автобиографические очерки, мемуарная проза, среди которой поистине жемчужины – «Пленный дух», «Повесть о Сонечке», «Живое о живом», повесть-эссе «Кедр». Так она прощалась со своими современниками – воспоминаниями, дневниковыми записями, и, конечно же, стихами-посвящениями, что воспринимается как потребность существовать одновременно в прошлом и в настоящем, попытка открыть в этом поэтическом полете через время и пространство новые импульсы творчества. Эти импульсы она пытается найти, как когда-то в «Лебедином стане», в стремлении уравновесить, примирить разные культуры – дооктябрьскую и советскую. Отсюда – ее желание встретиться с Маяковским, открытое письмо к нему, цикл стихов его памяти, такие произведения, как «Стихи к сыну», «Челюскинцы». Но эти попытки лишь вызвали глухое раздражение эмиграции, еще более осложнившее жизнь Цветаевой. Ведь, как она пророчески высказалась в эссе «Поэт и время», «всякий поэт по существу эмигрант, даже в России». О Франции, куда Цветаева переехала в 1925 г., она писала: «Здесь чувствую себя не только инородным телом – инородным духом» (письмо 1933 г.). «Эмигрант Царства Небесного и земного рая природы», она ощущает себя «у жизни на краю»:

⁶¹⁵ См., например: Геворкян Т. «Дарующий отлив» весны 1926 года. (Истоки и подтексты статей Цветаевой об искусстве) // Вопросы литературы. – 2002. – № 5.

«Все меня выталкивает в Россию, в которую я ехать не могу. Здесь я не нужна. Там я невозможна». Может быть, отсюда эта щемящая боль, которой проникнуты образы России в ее лирике 1932–1934 гг. («Тоска по родине...», «Родина», «Стихи к сыну»). В последнем поэтическом триптихе утверждается мысль о необходимости единения молодого поколения русского зарубежья и Советской России: *«Перестаньте справлять поминки По Эдему, в котором вас **Не** было (...) Наша ссора – не ваша ссора! Дети, сами творите брань Дней своих»*. Боль и надежда звучат в строках, обращенных непосредственно к сыну:

...Езжай мой сын, домой – вперед –
В свой край, в свой век, в свой час, –
от нас –
В Россию – вас, в Россию – масс,
В *наш*-час – страну! в *сей*-час – страну!
В на-Маре – страну! в без-нас – страну!
(«Стихи к сыну»)

Характеризуя эмигрантский период творчества Цветаевой, следует упомянуть и о ее творческих связях с журналом «Версты» – главным печатным органом русского евразийского движения (о евразийстве см. в первой главе настоящего издания).

Довольно активную роль в евразийстве, в том числе его издательской деятельности, играл и С.Я. Эфрон, увлекшийся политикой и считавший евразийство самым демократическим направлением. Первые номера «Верст» выходили при участии М. Цветаевой (именно там был опубликован целый ряд ее стихотворений, поэма «Крысолов», части «Тезея»). Хотя, как известно, она не разделяла политических пристрастий мужа, но, возможно, какое-то время верила, что яркая вспышка художественной жизни России 1920-х гг. могла знаменовать начало обновления искусства, условия для которого, как полагали создатели журнала (в частности П. Сувчинский), были созданы революцией, ставшей своеобразным «катализатором» нового творческого подъема, тем кризисом, без которого невозможно «выздоровление». Вот почему «Версты» достаточно много места отводили произведениям советских писателей – Пастернаку, Бабелю, Белому, Веселому, Сельвинскому и др., что вызывало закономерное недовольство в среде эмигрантов, обвинявших «Версты» в повороте к советской России. Но уже к 1930 гг. в евразийстве произошел раскол на «правых» и «левых». К числу последних примкнул и С. Эфрон, искренне веривший в возможность рождения новой России и видевший в деятельности лучших представителей русской эмиграции высокую миссию (Цветаева вспоминала, что Л. Карсавин, восхищаясь чистотой убеждений С. Эфрона, говорил про него: «Золотое дитя евразийства»). Отсюда – связь его с «Союзом возвращения на родину», активное сотрудничество с советскими властями, впоследствии приведшее его и к работе в ГПУ, и к участию в ряде разведывательных операций, и к печально известному «делу Рейсса». Как полагает А. Саакянц, истоки пути, избранного С. Эфроном, заключались «не

столько в искуплении вины, сколько в полном крахе всех его надежд в эмиграции, а также в страстном желании самоутвердиться...»⁶¹⁶.

По-видимому, и в связи с отношением к «Верстам» (помимо и других причин) Цветаева очень скоро перестала, повторяем, быть «своей» в рядах эмигрантов.

Последний всплеск поэтического вдохновения Цветаева пережила с осени 1938 г. по май 1939 г., когда вначале – в сентябре – от Чехословакии по Мюнхенскому соглашению была отторгнута Судетская область, а в марте 1939 г. немецкий фашизм оккупировал страну, ставшую ей родной, родину ее сына. Ею был написан цикл «Стихи к Чехии». И это был не просто эмоциональный отклик, ему сопутствовала большая работа по изучению истории, экономики, искусства, современного состояния в стране, которая могла пригодиться поэту и в дальнейшей работе над темой. Голос поэта, исполненный боли, гнева, страстного отрицания фашистской диктатуры (Цветаева не случайно ощущала свою близость к Маяковскому), к сожалению, не был услышан.

...Германия!
Германия!
Германия!
Позор!

Полкарты прикарманила,
Астральная душа!
Встарь – сказками туманила,
Днесь – танками пошла (...)

О мания! О мумия
Величия!
Сгоришь,
Германия!
Безумие,
Безумие
Творишь!

(«Германии»)

Для Цветаевой переживаемое было трагично и потому, что она была по линии матери связана с немецкой культурой, высоко ценила ее музыку, атмосферу сказочности, мифологию⁶¹⁷.

Переходя к обстоятельному освещению творческого наследия Цветаевой, начнем с лирики, которую целесообразно рассмотреть в контексте мифопоэтической парадигмы ее творчества.

Лирика. Основные мифологемы

М. Цветаева – поэт, у которого мифопоэтическое начало творчества определяется не только общекультурными (в том числе и романтическими)

⁶¹⁶ Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. – М., 1997. – С. 585.

⁶¹⁷ Дубровская О., Мних Р. Лирическая сатира М. Цветаевой «Крысолов» в контексте немецкого романтизма // Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich. II. – Białystok, 1998. – Р. 111–120.

традициями, не только близостью к философско-эстетическим исканиям начала XX в., но и личностным мироощущением, видением себя сквозь мировые стихии, а мировых стихий – через себя. Поэтому ее поэзия становится «проницаемой» для мифопоэтической образности и культуры, для нее миф – не тема и даже не культурный символ, а свойство самого творчества, его порождающее начало.

Вместе с духом античной Эллады поэтическое мировидение М. Цветаевой впитывало и средневековую легенду, и поэтический мир немецкого (Новалис, Гельдерлин, Гейне), французского (Гюго, Санд), русского (Жуковский, Лермонтов) романтизма, и дальний зов древнеславянской культуры, и дух современных (Эйнштейн) научных теорий. Мифопоэтическая стихия создавала «поэтический космос» М. Цветаевой, где человек – это частица мироздания, связанный с ним невидимыми нитями: он вмещает в себя всю Вселенную. Уже в юношеских стихах М. Цветаева стремится постигнуть этот закон бытия («Уж сколько их упало в эту бездну...», «Молитва морю», «Эпитафия», «Оба луча», «Дикая воля» и др.). Доминантой жизни и творчества М. Цветаевой станет антиномия «Я и мир»: *«Чтобы в мире было двое: Я и мир!»*. С годами она усложнится и приобретет трагический смысл: от «Я с миром», до «Я – вне мира» и «Я – против мира». Мир у М. Цветаевой то страшен и безумен, то светел и гармоничен:

От высокаторжественных немот
До полного попрапия души:
Всю лестницу божественную – от:
Дыхание мое – до: не дыши!
(«Ищи себе доверчивых подруг...»)

М. Цветаева возвращает в поэзию исходное, архаическое мифомышление, саму стихию творения. В ее творчестве Гармония, не успев родиться из Хаоса, вновь ввергается в него – процесс творения оказывается бесконечным. Красота оборачивается уродством, так и не дойдя до совершенства, тишина и покой – скрытой стихией. Бог – демоном и чертом, воздух – камнем, гора – пропастью...

Змея оправдана звездой,
Застенчивая низость – небом.
Топь – водопадом, камень – хлебом,
Чернь – Марсельезой, царь – бедой.
Стан негнбавшийся – горбом
Могильным, – Горб могильный – розой (...)
(«Змея оправдана звездой...»)

Лирическое и человеческое «Я» М. Цветаевой ищет свое место в этом хаотическом, постоянно становящемся мире – и не находит. Знаменитое тютчевское «Все во мне, и я во всем» определению творческой индивидуальности М. Цветаевой не подойдет. Ее позиция близка позднему немецкому романтизму с его пониманием Хаоса: «У ранних романтиков все можно получить из рук Хаоса – и свет, и красоту, и счастье, для поздних Хаос все отнимает и ничего не возвращает» (Н. Берковский). И в лирике Цветаевой гармоничность мироощущения стихов «Вечернего альбома» и «Волшебного фона-

ря» постепенно сменяется чувством отторгнутости от мира. Пространство ее поэзии сгущается: основным мифопоэтическим символом становится вертикаль **небо–земля** и ее бинарные оппозиции: *высшее/низшее, духовное/греховное, бытие/быт* («Не ветром ветреным...», «Чужому», «Закинув голову и опустив глаза...», «Стихи к Блоку» и др.).

Оппозиции мифологем *день/ночь, жизнь/смерть, душа/плоть, дом/бездомье* и др. могут выступать и как поэтическое выражение стихий (Земля, Вода, Огонь, Воздух), и как архетипы, и как символы. В своей совокупности эти элементы создают мифопоэтический строй лирики, ориентируя ее на стремление к вечности и всемирности. Это для М. Цветаевой высшая форма реальности.

Вертикаль **земля–небо** в мифопоэтике М. Цветаевой может быть рассмотрена на традиционных примерах мифологии. Крайние полюса мироздания – земля и небо⁶¹⁸. В цветаевском поэтическом мире земля скорее враждебна, чем близка лирической героине. В письме к А. Берг она признавалась, что истинное ее состояние – *«между небом и землей»*. Отсюда – характерное для М. Цветаевой состояние разорванности, раздираемости, *«притяжения к земле и тяготения ОТ земли»*. Скорее всего, ей ближе земля как стихия, земля, принявшая в свое лоно изгнанных из Рая Адама и Еву, то есть земля «после грехопадения», земля – непроезжая дороженька, снимающая и прощающая грех: *«А придешь на распутье, К земле припади»*.

Рожденная вне земли (*«Я – брeнная пена морская!»*) и мечтающая о погребении в небе (*«И мережится мне – в самом Небе я погребена»*) лирическая героиня М. Цветаевой свободно «играет» земными пространствами: «калужской дорогой», городскими (чуждыми и враждебными) улицами, лужами и канавами (образами, восходящими к символике «топи», «болота» как входа в иной, потусторонний мир). Она и живет не на земле, а «под небом» (*«И будет все – как будто бы под небом И не было меня»*). В юношеском восприятии земля у Цветаевой может быть и ласковой, и нежной... И лишь в одном стихотворении земля, в понимании лирической героини, – начало порождающее, созидающее, но данное в типично цветаевском контексте:

Я – страница твоему перу.
Все приму. Я белая страница.
Я – хранитель твоему добру:
Возращу и возвращу сторицей.

Я – деревня, черная земля.
Ты мне – луч и дождевая влага.
Ты – Господь и Господин, а я –
Чернозем – и белая бумага!

(*«Я – страница твоему перу...»*)

⁶¹⁸ Мифы народов мира. В 2 т. Изд. 2-ое. – М., 1987. – Т. 1. – С. 466–467; Т. 2. – С. 206–208. В архаической традиции мифопоэтический пространственный символ вертикали *земля/небо* восходит к мифологеме Мирового древа (варианты – Мировой столб, Мировая гора) – этой извечной модели Вселенной, Мировой оси, соединяющей верхний, средний и нижний миры и три сферы обитания: верхний мир (светила, божества, ангелы, птицы и т.д.), средний мир (люди, животные), нижний мир (первопредки-покойники, хтонические божества и подземные животные).

Здесь мифологема земли входит в контекст мифологемы творчества как Слова Божьего, что, в конечном счете, восходит к древнему представлению о поэте, прикоснувшемся к божественному огню. Земля и дождь, «белая бумага» и перо слиты в единый символ животворящего, плодоносящего начала, олицетворяющего вечный союз Земли и Неба.

И все-таки, в мифопоэтической системе *земля–небо* для лирической героини М. Цветаевой главное – Небо, от земли она лишь отталкивается: «*А мне земля нужна, чтоб оттолкнуться...*». В письме к Р. Гулю в 1923 г. признается: «Гуль, я не люблю земной жизни, никогда ее не любила, в особенности людей. Я люблю небо и ангелов: там и с ними бы я умела»⁶¹⁹. Именно с небом связывается рождение, гибель, творчество, суд, любовь. Образная оппозиция космос–небо–земля–преисподняя – вот сферы преломления лирического сознания. Но в отличие от натурфилософских концепций романтиков, к которым Цветаева была, в общем, близка, сферы эти неотделимы, как бы «вложены» друг в друга, «взаимоперетекают», повторяя в целом мифологическую модель мира, воплощенную в Мировом древе, а позже и в кресте – символе распятия.

На контрасте земного и небесного построено множество стихотворений поэта. Одно из самых замечательных в этом плане – «Чердачный дворец мой, дворцовый чердак...» (1919), интересное не только ощущением лирической героиней своей «внепространственности», «срединности», не только соотношением земного и небесного, но и интонацией романтической иронии, редко встречающейся в лирике М. Цветаевой этих лет.

Характерно, что для лирической героини Марины Цветаевой «чердак» ближе к небу, чем к земле или к дому как культурному символу. Дом, являясь в мифопоэтике центром сакрального пространства (подобно храму, горе, алтарю), в поэтическом мире М. Цветаевой утрачивает свою традиционную функцию, становясь своего рода «нулевым» пространством («ничто», «пустота»). В этом значении дом восходит к иному мифологическому истоку. Являясь для древних моделью мира (крыша – небо, пол – земля), дом служил в то же время местом притяжения потусторонних сил, средоточием некоего «демонического» начала (в особенности пустой дом, в многочисленных историях и быличках связанный с чертями, привидениями и прочей нечистой силой). Не останавливаясь подробно на различном звучании темы дома в ее поэзии⁶²⁰, отметим лишь один момент: там, где она говорит о доме волшебном и уютном – это, как правило, не «дом-жиле», а «дом-сад», «дом-рай», «дом-сон» – то есть, в конечном итоге, – нечто выдуманное, результат поэтического мифотворчества. Чаще всего же в традиционном понимании дом для лирической героини – «пустота»: «дом – чужд», «дом – пуст», «дом мой сломен...», «еще не выстроен мой дом».

И дело здесь не только в отрицании быта и неумении жить в быту (жалобы на это мы постоянно встречаем в переписке поэта и воспоминаниях

⁶¹⁹ Здесь и теперь. – 1992. – № 2. – С. 192.

⁶²⁰ См.: Дацкевич Н., Гаспаров М. Тема дома в поэзии Марины Цветаевой // Здесь и теперь. – 1992. – № 2.

друзей и родных), но и в очень близком значении понятий «дом» и «смерть». Дом – «домовина» – гроб – могила... Эти ассоциации прочитываются во многих стихотворениях, что, естественно, вызывает в памяти множество ритуалов и поверий, связывающих данные понятия: *«Поставят нам – единый дом. / Прикроют нас – одним холмом...»* («Гению»).

Лирическая героиня Цветаевой стремится туда, где нет дома, – в небо. Боги не знают дома, и потому небесный «дом» – это не столько мир одиночества, сколько мир **свободы**. Земной же дом – это дом несвободы, связанности, отсюда – мотив «выхода» вон – из дома, из окна, с балкона: в бродяжничество, в природу, в сон, в смерть, в «бездомье».

Мой путь не лежит мимо дому – твоего.

Мой путь не лежит мимо дому – ничьего.

(«Мой путь лежит мимо дому – твоего»)

Понятый в таком контексте образ дома переходит и на образ мира, так как земной мир (земной дом) тоже чужд поэту, как чужда любая оболочка (даже собственное тело), как, например, в стихотворении «Жив, а не умер...»: *«В теле, как в трюме, В себе, как в тюрьме...»*. Появляющийся далее в этом же стихотворении рефрен создает дальнейшие образы-реализации дома: *«В теле – как в славе. В теле – как в тоге»; «В теле – как в стойле. В себе – как в котле»; «В теле – как в топях, В теле – как в склепе...»* и т.д. Тем поразительнее, что в одном из стихотворений, написанном в страшном 1918 г. и входящем в книгу «Лебединый стан», М. Цветаева как оппозицию хаосу противопоставляет мифопоэтическое понимание дома как родового истока (слово *Дом* она пишет с большой буквы). Мифопоэтическая символика довольно отчетливо выстраивает противопоставление Хаоса (мракобесие, гибель) и Космоса (честь, гнездо, Дом).

Мракобесие. – Смерч. – Содом.

Берегите Гнездо и Дом.

Долг и верность спустив с цепи,

Человек молодой – не спи!

В воротах, как Благая Весть,

Белым стражем да встанет – Честь.

Обведите свой дом – межой,

Да не внидет в него – Чужой.

Берегите от злобы волн

Садик сына и дедов холм.

Под ударами злой судьбы –

Выше – прадедовы дубы!

(«Мракобесие. – Смерч. – Содом.»)

Отвлекаясь сейчас от мотивов, связанных с книгой «Лебединый стан», отметим только восходящую к мифопоэтической традиции символику круга («Обведите свой дом – межой»), сада, холма. Поэтическими реалиями лирики М. Цветаевой становятся «Дедов холм» и «прадедовы дубы» – центры мирового пространства. Они являются и центрами творения, начала, первоистока, священного острова. Понятия эти «нагружаются» смыслом, приобретают характер мифологем, соотносясь с архетипической моделью мира. Поэтическое

мышление поэта разворачивается здесь через отрицание, образную оппозицию *свой/чужой*. В «чужом» пространстве – «мракобесие», «смерч», «Содом», «злоба волн» – стихия хаоса; в «своем» – природный, «родовой» космос. Здесь дом – не жилище, а «утроба», убежище, большая колыбель, сфера культуры и высокой нравственности, а «сад» – открытость, незащищенность, естественность, сопряженная с образом матери, детства. В дальнейшем, когда мракобесие восторжествует, когда исчезают все нравственные ориентиры, разрушая и родовой, «природный» комплекс, приводя к отчужденности человека и мира, – тогда дом для лирической героини М. Цветаевой станет «адам», «пленом», «склепом»... Цветаевские образы земли и неба можно, конечно, трактовать в контексте борьбы двух начал в душе лирической героини (земного и небесного, греховного и божественного), но включение их в контекст более поздних стихотворений позволяет сделать вывод о том, что, по сравнению с гармонизацией противоположных начал в раннем творчестве, в лирике 1920-х гг. усиливаются трагические мотивы разорванности-распятия, насильственного разъединения (*расставание, расстояние, раздорожие* – вот далеко не полный перечень этой семантической цепи). Мотив распятия переходит в мотив «разорванности» как выражения крайнего трагизма. В мифопоэтике древних этот символ «разорванного божества» встречается у многих народов (в мифологии древних греков – разорванный герой Дионис, Орфей, растерзанный вакханками). Разорванность-распятие – один из сквозных символов М. Цветаевой.

Распятие в ее поэтическом мире – это не только символ «высших сакральных ценностей», идущий от христианской традиции (распятие Христа), но, главным образом, символ *медиума* между небом и землей (вариант Мирового древа) и символ человека вообще (вспомним антропоморфоцентричность креста и «крестообразность» человека с распростертыми руками). Поэтому и сама система креста оказывается бинарной: *верх/низ, правое/левое, мужское/женское* и т.д. Поэтическое «Я» М. Цветаевой – в центре сакрального пространства креста, «между»:

Между воскресеньем и субботой
Я повисла, птица вербная.
На одно крыло – серебряная,
На другое – золотая.

Меж Забавой и Заботой
Пополам расколота, –
Серебро мое – суббота!
Воскресенье – золото!

(«Между воскресеньем и субботой...»)

Этот мотив постоянно варьируется, причем всегда – в мифопоэтическом ключе, например в символике *правого/левого*, как в стихотворении: «*На плече моем на правом Примостился голубь-утро, На плече моем на левом Примостился филин-ночь*». Или:

Как правая и левая рука –
Твоя душа моей душе близка.

Мы смежены, блаженно и тепло,
Как правое и левое крыло.

Но вихрь встает – и бездна пролегла
От правого – до левого крыла!
(«Как правая и левая рука...»)

Своеобразие предметного мира

В русском поэтическом сознании начала XX в. в связи с переосмыслением традиций мировой культуры, процессом мифологизации бытия, эстетизмом художественного мышления намечается своеобразный «всплеск» мифопоэтического начала, выразившийся, в ряду прочих особенностей, и в так называемой «мифологии предметного мира» (реалий быта, вещей, элементов технической культуры и т.п.). И. Смирнов обозначил этот процесс как «вторичную семиотизацию действительности», то есть «возникновение таких представлений о предметно-фактическом мире, согласно которым всякая вещь есть знак...»⁶²¹.

Интерес к культурам прошлого, с новой силой обозначившийся в этот период, выражался не только в подчеркнутой стилизации (в духе античности, XVIII в.), хлынувшей в литературу и искусство (ее очагами были журналы «Мир искусства» и позже «Аполлон»), но и в культурной трансформации и философской наполненности образов, нагруженности их смыслом, особом полисемантизме, способном передать «космос вещей» в разных типах образно-знаковых систем, характерных для того или иного направления и художественного течения.

В конце 1920–1930-х гг. в творчестве М. Цветаевой усиливается свойство, которое обычно называют «мифологией вещей». Поэт проникается близостью к первичным ценностям бытия, связанным с природой, землей, предметным миром. «Живые вещи мифичны». Это утверждение А. Ф. Лосева характеризует закономерность цветаевского поэтического мышления, втягивающего в индивидуальное сознание весь «вещный» мир. В числе множества символов подобного плана следует назвать *раковину* – один из наиболее характерных образов широкого спектра звучания в русской поэзии Серебряного века, восходящий к традициям разных культур, в том числе и к древнейшим ритуально-магическим сферам сознания. Смысловая наполненность образа раковины определялась тем, что он оказался под влиянием сразу нескольких контекстов: контекста реальных вещей – украшений, естественно-научного, связанного с открытиями в области науки о море и археологии, общекультурного, обусловленного сферой изобразительных искусств, и, наконец, мифологического. В древней культуре *раковина* воплощала символику водного начала как источника плодородия и всепорождающей стихии. Она могла быть выражением женской (эротической) стихии, жизни, любви (вспомним «Раковины» Поля Верлена), брака, но и атрибутом погребальной обрядовости, что

⁶²¹ Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М., 1977. – С. 24.

делало раковину объектом сакрализации⁶²². Уже в древности символика раковины характеризовалась амбивалентностью, отражая мотивы жизни и смерти (раковинные амулеты надевались при рождении, инициациях, раковины помещались в погребальные сосуды).

Новую волну, возрождающую глубинные смыслы темы, мы наблюдаем в искусстве конца XIX – начала XX в. Этому во многом способствовало возвращение в культурное сознание голландских мастеров, «прочитанных» уже в контексте рубежа веков. А начало серьезного исследования морских глубин, предпринятое в эти же годы, открывало все новые тайны водной стихии, поражаало необыкновенными находками, будило воображение современников. В Европе раковины стали широко входить в обиход, их было принято дарить, на них гадали, их сопровождали мистические тайны и легенды, в них слышалось дыхание океана. Среди множества ритуальных и магических предметов, перечисленных на страницах столь же многочисленных журналов, освещающих темы магии, оккультизма (таких журналов только в России выходило до 30), можно встретить и раковины. Это был универсальный образ, обладающий огромным спектром звучания. На одном полюсе этого спектра – символизм К. Бальмонта с его сферой «инобытийной» подводности, с одной стороны, и восточной экзотики – с другой («С морского дна», «Жемчужная раковина», «Раковинки», «Индийский мотив» и др.), на ином полюсе – литературная группа «Звучащая раковина», которая выделилась из семинара Н.С. Гумилева и в 1922 г. выпустила сборник с таким же названием (в составе – Ф. и И. Наппельбаум, В. Лурье, Н. Радищев, К. Вагинов, Н. Дмитриев и др.). Кроме того, «раковинный» стиль в сочетании со спиральными композициями культивируется в творчестве художников-мирискусников, в натюрмортах которых воспроизводятся изысканные детали безделушек, украшений, фарфора («Натюрморт с фарфоровой корзиночкой» и «Фарфор и цветы» А. Головина).

Главной сферой воплощения «раковинной» символики стала поэзия, вобравшая в себя все «пласты» культурного осмысления этого образа. Естественно, что по аналогии с символикой *раковины* как первоосновы бытия и рождения, семантическое поле этого образа вобрало в себя и метафору «океан творчества» (параллель «поэзия – жемчужина», «слова – перлы» к началу XX в. стала уже довольно расхожей). Вместе с тем, в творчестве таких поэтов, как О. Мандельштам, Н. Гумилев, А. Ахматова, М. Цветаева, подобные ассоциации обретают особую выразительность и многозначность, вписываясь не только в различные культурные контексты (Н. Гумилев, О. Мандельштам), в том числе и через стилизацию, но и в сферу современного осмысления мифопоэтической образности. Все названные аспекты составляют, например, основу книги О. Мандельштама *«Камень»* (1913 и последующие издания), которая, как явствует из сведений по поводу первой публикации, первоначально называлась *«Раковина»*. Как полагает Р. Тименчик⁶²³, окончательное название было предложено Н. Гумилевым; тем не менее, авторский вариант

⁶²² См. об этом: Богаевский Б. Л. Раковины в расписной керамике Китая, Крита и Триполья // Известия ГАИМК. – Т. VI. – Вып. 8–9. – Л., 1931.

⁶²³ Тименчик Р.Д. «Камень» О. Мандельштама // Памятные книжные даты. – М., 1988. – С. 185–187.

заголовок для нас тоже очень важен, так как выявляет значимые для поэта мотивы: «В предметном инвентаре этой книжки очень много сосудов, шкатулок и иных вместилищ, объемлющих летучие и почти неопределимые субстанции...»⁶²⁴. *Раковина* у О. Мандельштама – не только элемент «морского» кода, который является одним из основных в «Камне»: «раковинное» начало воплощает модель пространства «первомира-первослова», слитого с первоосновой жизни («*Silentium*»), а также пространства тела поэта как дома «нежилого сердца» («*Раковина*»):

Быть может, я тебе не нужен,
Ночь; из пучины мировой,
Как раковина без жемчужин,
Я выброшен на берег твой.

(О. Мандельштам «*Раковина*»)

В другом стихотворении этот мотив откликнется образом Европы, «выброшенного на берег последнего материка». С этой же темой связан акцент на «охранительной» функции раковины как хрупкого сосуда души (умирающий жемчуг – умирающая душа). В аналогичном семантическом ключе образ ассоциативно высвечивается и в «маленьком царстве комнаты», и в «огромном омуте», где «прозрачно и темно, и томное окно белеет», и в «лазоре-рых гротах». Кроме того, в общей концепции книги мифопоэтическое начало образа (участие в процессе творения) проявляется в его ритуализированном значении (по сходству с демиургической функцией руки (ладони)), в основе которого зрительное и метафорическое сходство: ладони – створки раковины, «ладони моря» и т.д.

Приливы и отливы рук,
Однообразные движенья,
Ты заклинаешь, без сомненья,
Какой-то солнечный испуг –

Когда широкая ладонь,
Как раковина, пламенея,
То гаснет, к теням тяготея,
То в розовый уйдет огонь.

(О. Мандельштам «*На перламутровый челнок...*»)

В позднем творчестве О. Мандельштама («Стихи о неизвестном солдате») космическая раковина звездной ночи выступает как «воздушная могила», а створки ее – «оба неба с их тусклым огнем»⁶²⁵. Образ наполняется глубинными ассоциативными связями, включенными в контекст современности и определяющими ключевые понятия семантической поэтики позднего О. Мандельштама (в «Ламарке», например).

Наиболее яркое и сильное выражение мифопоэтическая традиция, связанная с семантикой раковины, нашла в лирике М. Цветаевой. Раковина как символ макро- и микрокосма в их единстве – таков основной принцип символизации образа, включающего все сферы – от сущности космического

⁶²⁴ Там же. – С. 186.

⁶²⁵ Касательно этой параллели, отмеченной О. Роненом, см.: Ронен О. К сюжету «Стихов о неизвестном солдате» // Слово и судьба. Осип Мандельштам. – М., 1994. – С. 428–436.

бытия, до самого утонченного эротизма. Раковина – это не только локус пространства души лирической героини Цветаевой (я – «раковина, где еще не умолк океан»), это и природный космос, частица мироздания, в котором разносятся ликующие звуки тритонов и ощущается отзвук античного гекзаметра в обращении к ночи:

Голосу дай мне воспеть тебя, о праматерь
Песен, в чьей длани узда четырех ветров.
Клича тебя, славословя тебя, я только
Раковина, где еще не умолк океан.

(«Черная, как зрачок, сосущая...»)

В самом широком контексте темы творчества как природной стихии образ *раковины* у М. Цветаевой обретает «дионисийское» значение поэзии в ее ночном, незримом, «слуховом» варианте, когда мир оборачивается «сплошной ушной раковиною» (семантика «вслушивания» – непереносимое условие творчества).

Особую выразительность образная символика *раковины* приобретает в одном из стихотворений 1923 г., имеющем сложный «раковинный» код, включающий и ритуально-магическую, и охранительную, и «смертную», и эротическую окраску. По свидетельству комментаторов, стихотворение «Раковина», о котором идет речь, обращено к А. Бахраху, молодому критику, откликнувшемуся на книгу М. Цветаевой «Ремесло». Молодость адресата, сложное чувство любви-дружбы, возведенное в ранг мифа, обусловили присутствие мифопоэтического образного начала как в письмах М. Цветаевой, так и в стихах, обращенных к А. Бахраху. Раковина – центральный символ стихотворения, воплощающий материнское лоно, дающее жизнь жемчужине, «*раковинный колыбельный дом*». «Раковинное» пространство становится подвижным – от раковин-ладоней-объятий до безмерности раковины-души, оберегающей другую душу от «мертвого сна надгробий», дней и мук («*Спи! Застылая моря и земли, Раковиною тебя объемлю...*»), и раковины-матери, причастной к рождению юного бога (своеобразная мифологема смерти и нового воскресенья):

– Выйдешь! – По первому слову: будь!
Выстрадавшая раздастся грудь
Раковинная. – О, настезь створы! –
Матери каждая пытка в пору,
В меру... Лишь ты бы, расторгнув плен,
Целое море хлебнул взамен!

(«Раковина»)

Обозначенные мотивы и образы варьируются в поэмах и драматургии поэта (особенно в «античном» цикле), в ее прозе и эпистолярном наследии. Во многом «раковинная» символика обусловлена мифологией имени поэта (как известно, М. Цветаева придавала своему имени особый, сакрализированный и судьбоносный смысл). Кроме того, в поэтических системах первой трети XX в. выстраивается своеобразная цепь символов, в которых реализуется мифологема раковины (жемчуг, сосуд, ларец, сердце) и которые могли быть поданы как в духе чистого эстетизма, так и в пародийном варианте.

В числе вещей, основных метафор архаического мира исследователи называют *стол* как локус *смерти/воскресения* и духовного перерождения. Образ *стола* (и, в частности, накрытого стола) становится важной смысловой доминантной целого ряда произведений поэтов начала XX в., а просвечиваемый евангельский текст придает лирическому образу скрытый драматизм и напряженность («Новогодняя баллада» А. Ахматовой). Кроме того, соотносясь с символикой «*пира во время чумы*», он становится выразительной метафорой времени. Метафоризируя *высоту–небо–царство* (престол), он одновременно есть связующее звено мира жизни и мира смерти (как место для возлежания умершего). Характерным выражением поэтического содержания метафоры *стола* в лирике М. Цветаевой является стихотворный цикл «Стол» (1933–1935)⁶²⁶. Мифологема *стола* осмысливается поэтом сквозь призму архаического мышления – стол как алтарь, жертвенник. Символизируя возвышение, на котором происходил ритуал жертвоприношения, стол отчасти сохранил мифологическую функцию медиатора-посредника между небом и землей. Отделяя и соединяя эти миры, метафоризируя высоту, он сохранил и свое сакральное значение некоего центра дома, подобно храму за пределами дома. Это нашло отражение и в ряде памятников мирового искусства («Троица», «Тайная вечеря» и др.). Множественность символики, окружающей мифопоэтический смысл образа, свидетельствует об его амбивалентности в мифопоэтическом сознании.

В цикле М. Цветаевой «Стол» идея *смерти/воскресения* воплощается как бы в двух планах: во-первых, через символику дерева – животворящего начала, умершего в вещи и воскресшего вновь через сопричастность творчеству, акту творения в широком смысле; во-вторых, через идею слиянности, нерасторжимости дерева и духа, когда вещь (стол) перестает быть предметом и становится «стихийей». «Стихийная» образная символика цикла передается традиционной для поэтики М. Цветаевой системой мифопоэтических знаков. Стол – «письменный выючный мул» (вспомним аналогичный образ в стихотворении «*Когда, навьючив на верблюжий горб...*»), «заживо смертный тес», «штрэнд», «шах», «маг», «столп столпника», «строжайшее из зеркал», «престол», «горящие столбцы», срывающийся поток – образы, наполненные ассоциациями, словно перешедшими из цикла «Деревья». Исходя из глубинной сути образа, *стол* здесь – своеобразный аналог «горы». Все явления окружающего мира вовлекаются в семантическое поле мифопоэтических смыслов, создавая «миф о столе» с его этноцентричным пространством: символикой «верха» (неба), среднего мира (лирическая героиня) и нижнего (хтонического, приземленно-бытового). Граница миров («*соблазнам мирским порог*»), стол будто срастается с поэтом (своеобразный вариант цветаевского «*всадника*»):

А прочный, во весь мой *вес*,
Просторный, – во весь мой *бег*,
Стол – вечный – на весь мой *век*!
(«Обидел и обошел? . . »)

⁶²⁶ Обстоятельный анализ этого цикла приводится в кн.: Серова М.В. Поэтика лирических циклов в творчестве Марины Цветаевой. – Ижевск, 1997.

Два образа – *дерево* и *стол* – объединяются как две стихии в один символ мирового древа жизни и творчества:

...Спасибо за то, что ствол
Отдав мне, чтоб стать – столом,
Остался – живым стволом!

С листвы молодой игрой
Над бровью, с живой корой,
С слезами *живой* смолы,
С корнями до дна земли!

(«Мой письменный верный стол...»)

В стихотворениях цикла *стол* представлен как жертвенный алтарь, символ смертной ритуальной обрядовости, в которой цветаевский контраст приземленности и бытия достигает апогея не только в антиномичных рядах, символизирующих обывательское и духовное начала – плоти (обеда) и души (стиха), – но и в появлении в финале мотива «обнаженной», крылатой души («А меня *положат* – голую: Два крыла *прикрытием*»). В «Поэме Воздуха» встречается такой же образ души, «голой, как *феллах*», – символ «чистой духовности». Здесь же «чистая духовность» – голубь (верх) – контрастна «яме, *месту низкому*», а обеденная скатерть уподобляется савану, тогда как письменный стол – «голый», символ все той же «чистой духовности», приюта творчества, возрождения: «Да, был человек возлюблен! И сей человек был – *стол...*» («Тридцатая годовщина...»).

Своеобразное звучание мифологема *стола* получает в одном из последних стихотворений М. Цветаевой «Все повторяю первый стих...», относящемся уже к 1941 г. Здесь связь мифологемы с образными рядами символов жизни и смерти, бытия и небытия приобретает трагический смысл. Стол, являясь символом жизни и смерти, занимает в стихотворении доминантную позицию. Это своеобразный центр бытия, в то же время расширяющий мифопоэтику смыслов. Прежде всего – это накрытый стол. Накрытый стол – это символ жертвоприношения, факт которого уже связан с мифопоэтикой жизни и смерти. Общее движение лирического сюжета формируется именно из традиционных бинарных оппозиций: мертвого, неподвижного (сидящие за столом) и живого (лирическая героиня), *своего* (родственники) и *чужого* (незванная гостья). Все, что олицетворяет мир мертвого (спящего), – неподвижно, оно отрицает любое движение: «забыл», «невесело вам *внестером*», «ах, не едите вы, не пьете», «не понял», «непоставленный прибор», «не посадивший с краю» и т.д. Создается некая неподвижная, застывшая картина (вариант мифологического окаменелого царства), оживляемая лишь одним движением; «на лицах *дождевые струи*». Сидящие за столом – члены одного рода. Подчеркивание родства – это подчеркивание господства мира предписаний и запретов, законов и правил. А она (незванная, недопущенная) – вне правил (вспомним: «Чернокнижницей *слыву, беззаконницей!*»). Она – не бесплотная душа, а «жизнь, *пришедшая на ужин*», призванная, по закону мифа, «расколдовать» стол и всех, за ним сидящих. И как по мановению волшебной палочки:

Раз! – опрокинула стакан!
И все, что жаждало пролиться,
Вся соль из глаз, вся кровь из ран –
Со скатерти – на половицы.
И – гроба нет! Разлуки – нет!
Стол расколдован, дом разбужен.
Как смерть – на свадебный обед,
Я – жизнь, пришедшая на ужин.
(«Все повторяю первый стих...»)

Ровная интонация первой части стихотворения сменяется резкими, динамичными конструкциями второй. Здесь господствует динамика действия: опрокинутый стакан, расколдованность-разбуженность... Традиционные для Цветаевой образы «переливающегося» пространства, мифологически переходя друг в друга (слезы из глаз, «кровь из ран», жидкость из стакана), создают стихию ливня жизни, обрушившегося на мертвый «застольный» мир. И, в определенном смысле, эти образы контрастны уже упомянутому «дождевым струям» на лицах сидящих. Дождевые струи здесь – не только символ печали. Для нее, как уже упоминалось, стихия дождя часто связывалась с влагой (материей), тогда как сухость, жар, огонь – со стихией души, освобожденной от телесной оболочки. Мифопоэтика водной символики в таком контексте рассматривалась зачастую и в мировоззрении древних (у орфиков вода – смерть души, а души мертвых превращаются в воду). «Дождевым струям» на лицах сидящих противопоставлены иные средства описания внутреннего мира лирической героини, которые как бы объединяют образы «ливня» и огня-тепла: «соль из глаз», «кровь из ран». «Соль из глаз» связана с символикой плача, слез, знаменующих в мифопоэтике переход от смерти к жизни. Воскрешающее действие слез обнаруживается в обрядовой символике и фольклоре многих народов, свидетельствуя об амбивалентности мифологемы слез («горючие слезы» – пробуждающие слезы). Пролитая кровь, восходя к символике жертвоприношения, воплощает одновременно «ток» жизни и убегание жизни.

В анализируемом стихотворении материальное, как и в мифомышлении, не расчленено с идеальным. Дионисийская стихия становится внутренним свойством лирической героини, бросающей вызов миру. И здесь самое время сказать о «стихии числа» в стихотворении. Г. Горчаков, автор одной из последних монографий о творчестве М. Цветаевой⁶²⁷, вполне определенно заявляет, что никакого смысла, кроме буквального, в числах этого стихотворения нет. Поэту просто понадобилось какое-то число, а шесть человек за столом – это оптимальное количество, которое само по себе для поэта безразлично. С этим утверждением можно было бы согласиться, если бы речь шла о другом поэте, но не о М. Цветаевой, для которой магическая сила числа всегда была велика, кроме того, она подчеркнута в данном стихотворении эпиграфом: «Я стол накрыл на шестерых...». Число *семь* в ряду других чисел для М. Цветаевой имело особую магию – это можно увидеть во многих стихотворениях, а в «Поэме Воздуха» оно становится числом творчества: «*Семь в ос-*

⁶²⁷ Горчаков Г.Н. О Марине Цветаевой глазами современника. – Orange. Connect., 1993.

нове лиры, Семь в основе мира». Более того, в определенной степени магическая сила числа стала одним из толчков к написанию произведения. Не углубляясь в проблему, связанную с мифопоэтикой чисел, отметим только, что числа отражают некую ступень познания мира в космологических учениях, будучи «элементами особого числового кода, с помощью которого описываются мир, человек и сама система метаописания» (В. Топоров). В фольклорных источниках, как известно, сакральность чисел проявляется более отчетливо, но и в новом искусстве происходит процесс так называемой «вторичной семиотизации» числового ряда, то есть попытка вернуть числу ту роль, которую оно играло в мифологическую эпоху. Одним из наиболее сакрализованных и знаково отмеченных чисел является *семерка* как наиболее универсальное число, характеризующее все, что исчисляется в мифопоэтическом космосе и Вселенной: дни недели, спектр, музыкальный ряд и т.д. Кроме того, семерка может являться символом некоего совершенного порядка: *семь* Гесперид, *семь* братьев, *семь* сыновей и дочерей Ниобы, *семь* основных добродетелей и *семь* смертных грехов, *семь* небесных сфер (в «Поэме Воздуха» М. Цветаевой последнее включается в мифопоэтический спектр числа). Видимо, в связи с этим *семь* наиболее часто упоминается в заговорах и заклинаниях. Если число *шесть* есть число равновесия, соразмерности (ничего лишнего!) в рамках цветаевского стихотворения, то за столом, накрытым «на шесть душ», она *седьмая* – лишняя. Но как раз к слову «седьмая» стягиваются глубинные смыслы стихотворения. Эта, «седьмая», оказывается главной, ибо она вдохнула жизнь в мертвый мир стола («Число *семь*, благодаря его таинственным качествам, стремится во все вдохнуть жизнь...»⁶²⁸). Число *семь* также соответствует кресту, являясь одновременно и символом страдания. Становится понятным теперь, почему она так упорно подчеркивает наличие «седьмой», которая призвана творить, гармонизировать, одушевлять. Но при этом она, «седьмая», невидима, выпадает» из «стольного» равновесия: подобно одной из семи дочерей Атласа (Плеяды), оказавшейся в небе невидимой, тогда как шестеро ее сестер радовали взор своим блеском, она тоже лишь призрак, тень, такая необходимая, но отторгнутая... Стол для лирической героини становится порогом инобытия, за который не переступить, потому что там – иная жизнь. «*На краю стола*» – это, по сути, вариант цветаевского «*жизни с краю*» – метафора, довольно частая в лирике последних лет: «*Жизни с краю, Середкой брезгуя...*»; «*Есть счастливицы и счастливицы...*» и другие. На краю стола, «на пороге» бытия лирическая героиня осознает непроходимую пропасть между духом и материей: концовка стихотворения возвращает нас к ее началу – круг замкнулся, поэт остановился «пред бездной пустоты». Предложенный аспект размышлений о мифопоэтической природе одного из глубоких в философском плане стихотворений М. Цветаевой позволяет типологически осмыслить ее позднюю лирику, насыщенную сложными мифопоэтическими рядами символов.

⁶²⁸ Кэрлот Х. Словарь символов. – М., 1994. – С. 458.

На материале лирики разных лет были рассмотрены различные проявления мифопоэтической образности, составляющей «поэтический космос» М. Цветаевой: от пространственно-временных до природных и социокультурных. Своеобразно, в русле собственного мировидения поэт осмысляет традиционные мифопоэтические символы, приобретающие в ее творчестве новое звучание (дом, сад, вода и др.), в то же время характер новых мифологем получают понятия, связанные с элементами урбанистической цивилизации (мифологема *вокзала*, например) или с миром вещей и деталей быта, или с текстом культуры (театр). При этом созданные «мифопоэтические модели» могут вступить в конфликт с традицией, отражая конфликт мироощущения века двадцатого.

Особенности художественного мифологизма М. Цветаевой, как представляется, были обусловлены тремя основными факторами ее творчества, определившими как закономерность ее поэтической системы в лирике XX в., так и ее обособленность, «одинокость» в современном ей литературном движении. Во-первых, принадлежность поэта к культуре русского народа, который, по мысли П. Бердяева, «из всех народов мира наиболее всечеловеческий, вселенский по своему духу». Во-вторых, ее творчество явилось своеобразной «квинтэссенцией» поэтических исканий первой трети XX в., что, с одной стороны, определило ее принадлежность к единой русской культурной парадигме, с другой – она (единственная, пожалуй, из крупных поэтов своего времени) стала поэтом – выразителем экзистенциальной философии, причем не только русской, но и западноевропейской ее ветви. Этим обусловлена такая особенность ее лирического сознания, как тотальное миронеприятие, доходящее до полной отверженности, что отличало ее от миронеприятия романтиков, которые через отрицание-отверженность приходили к свободе, поискам истины и вечных ценностей. Для лирической героини М. Цветаевой характерно сомнение в реальности этих ценностей и этой свободы. Для нее свобода, как и в экзистенциальном мышлении, заключается в свободе выбора жизни или смерти, в свободе утверждения или отрицания. Вечные ценности бытия – любовь, природа, дом – в зрелом творчестве поэта оборачиваются антиценностями, а поэтому и свобода тождественна Судьбе, Року... Учение о непроходимой пропасти между духом и материей (душой и плотью), восходящее к гностикам и воспринятое экзистенциализмом, в мировидении М. Цветаевой предстает как постоянная мысль о высвобождении духа из материальной оболочки, полной отдаче стихийным силам, как безудержный и бессмысленный прорыв за «границы бытия», как воплощение жизни, приводящей к «трагедии без катарсиса». Особое художественное выражение мифопоэтическое видение мира получает в поэмах и драматургии М. Цветаевой, относящихся к периоду эмиграции и связанных с жанровыми исканиями поэта.

«Огненная» символика

В мифопоэтическую систему координат вписывается у М. Цветаевой и мифологема огня, воплощенная в устойчивых образах низвергающегося или устремляющегося ввысь пламени, огненного столпа, костра. В литературе ру-

бежа XIX–XX вв. чаще встречаются образы, связанные с «солнечным» происхождением символики огня. Поэт, как представляется, усваивает более архаическую природу огненной стихии. Поэтому при кажущейся общности «огненных», «солнечных», «световых» образов в ее поэтике они приобретают иное осмысление и поэтическую обработку, образуя очень широкий спектр звучаний.

Мифопоэтическая традиция не видит разницы между огнем-пожаром и внутренним (духовным) пламенем. Вселенское пламя – аналог очистительного огня христианской эсхатологии. Даже сами образы «столпа огненного», «крыльев огненных», «ангела огненного», укрепившиеся в христианской традиции, в основе своей имеют мифологическое представление о священном браке между Небом и Землей. В осмыслении мифопоэтической символики огня М. Цветаева отталкивается от этой традиции. Все ее «огненные» образы связаны с мотивом самопожертвования (при этом неважно, кем является ее лирическая героиня – женщиной, поэтом, античной героиней...). В этой образности – ее близость той линии поэзии, которая идет от Вяч. Иванова. Мощное воздействие эстетической концепции этого поэта периода «Кормчих звезд», «Прозрачности», сборника «Cor ardens» ощущали многие его современники. Мысль о поэте, принесшем себя в жертву и сгоревшем на костре своего творчества, была особенно близка Цветаевой, считавшей себя ученицей Вяч. Иванова (см. стихотворный цикл «Ученик»).

Наиболее полное воплощение огненная символика получила в цветаевской трактовке творчества как самопожертвования (здесь закономерно усматривается русская поэтическая традиция и – в эстетическом смысле – романтическая). Уже в одном из ранних программных для М. Цветаевой стихотворений появляется образ «искры», которой уподобляются стихи, возникшие, «как брызги из фонтана, Как искры из ракет...». Поэт – это иступление, неистовство, страсть, поэтому у цветаевского Байрона – «факелы глаз» и «лава древней крови». Позже – в 1916 – образ подвижного, летящего, легкого пламени усиливается и становится неотъемлемым элементом ее поэтического космоса:

Так от сердца к сердцу, от дома к дому
Вздымаю пожар.
Разметались кудри, разорван ворот...
Пустота! Полет!
Облака плывут, и горящий город
Подо мной плывет.

(«Не моя печаль, не моя забота...»)

Поэт – «огнепоклонник», «крещенный в огне и дыме», с «раскаленной душой». Он не мыслит поэзию как тихое горение – это всегда взрыв, пожар, комета, «огненный конь». Поэтическим воплощением огненной стихии стали у М. Цветаевой образы птицы Феникс и Жанны Д'Арк в стихотворении «Свинцовый полдень деревенский...». Программным в этом плане является и стихотворение «Что другим не нужно – несите мне...» (1918):

Что другим не нужно – несите мне!
Все должно сгореть на моем огне!

Я и жизнь маню, я и смерть маню
В легкий дар моему огню.

Лирическая героиня-поэт раскрывается в контексте солнечной символики: «Солнце Вечера – дорожке Песнопевцу!». Но не только.

Птица-Феникс – я, только в огне пою!

Поддержите высокую жизнь мою!

Высоко горю – и горю дотла!

И да будет вам ночь – светла!

(«Что другим не нужно – несите мне...»)

Мифологический символ птицы Феникс, сгорающей в огне и возрождающейся из пепла, вызывает ассоциативную цепь образов-символов: пепла, праха, углей, сияния («осиянный лоб», «осиянный взгляд»), крови-огня, сердца-огня. «Сгореть на своем огне» – высшее назначение поэта во все времена. Отсюда и знаменитый цветаевский афоризм: «Герострат, чтобы прославить свое имя, сжигает храм. Поэт, чтобы прославить храм, сжигает себя». Поэтому столь часты огненные символы в циклах и стихах, посвященных поэтам (А. Блоку, Вяч. Иванову, А. Ахматовой). Свой очерк о Б. Пастернаке М. Цветаева так и назовет – «Световой ливень». А в воспоминаниях о М. Волошине она вновь возвращается к этому образу в характеристике поэта: «...огонь в нем был... Это был огромный очаг тепла, физического тепла, такой же достоверный тепловой очаг, как печь, костер, солнце». Огонь для М. Цветаевой – аналог Души, а не плоти, бытия, а не быта, он сохраняет свою сакральную чистоту, так как душа человека – изначально огонь, состоящий, по представлениям древних, из воздуха и пара, а следовательно, она легка и крылата, как огонь. Таким образом, для поэта огонь вечен, «космичен», «духовен». Вместе с тем, духовность эта не христианская, а, скорее, языческая – плотная, «густая», «душа, не знающая меры... душа, достойная костра!».

Амбивалентное звучание огненной символики проявляется в поэтике М. Цветаевой и в образе «стынувшего» солнца (пламени, костра) как высшего выражения трагизма («*Два солнца стынут – о Господи, пощади!..*») или в образе пламенной, огненной Ночи, смерти («*Два зарева! – нет, зеркала!..*», 1921; «*Черная, как зрачок, как зрачок, сосущая смерть...*», 1916), или в образах обуглившейся души («*А глаза, глаза на лице твоём – Два обугленных прошептанных круга!*»).

Отмеченное значение мифологемы огня как воплощения любовной страсти, любовной магии в лирике М. Цветаевой проявляется в синтезе чувственного и духовного начал. Общее ощущение – это пламя, сжигающее тело и душу, физическое чувство захлебывания в костре любви («*Любовь! Любовь!...*» 1920; «*Федра*» (послание) и др.). В этом контексте огонь утрачивает фольклорно-мифологическое свойство легкости, сакральной чистоты, духовности, в которой возможно очищение и воскресение. Это огонь «липкий», «тяжелый» (в других стихотворениях мы встречаем – «восковой»), иссушающий душу и плоть, воспламеняющий «ум пылкий» (двойная метафора), причиняющий физическую боль. Такова «*Жалоба*» из цикла «*Федра*» – яркий пример предельной гиперболизированности чувств, нагнетаемой движением смыслообразующих сравнений и метафор, взаимоисключающих друг друга:

«Точно длительная волна О гранитное побережье. Ипполитом опалена!» По сути, «Федра» – это своеобразное развитие «сивиллианской» темы в творчестве Цветаевой. Мотив Сивиллы взят ею из «Метаморфоз» Овидия. Мотив бесконечного земного пути, иссушающего и сжигающего плоть, превращающего ее в камень, пещеру, где живет дивный пророческий голос – голос от Бога, – все это развитие цветаевского образа птицы Феникс.

Таким образом, наряду с деталями мифологического плана, идущими от первоисточника, сивиллианская тема вводится в «поэтический космос» Цветаевой, становясь своеобразным центром стихий, включается в поэтическую антиномию небо/земля, падение/вознесение. «Сухими реками взметнувшийся бог», «выжженный ствол», «звездный вихрь» – традиционные для цветаевской поэтики образы – создают семантику раскаленного пространства. Символ раскаленной скалы в третьем стихотворении цикла «Сивилла» переходит в «заоблачные нигдешние скалы», а мифологема праха, характерная для мифопоэтики М. Цветаевой, из традиционного литературно-романтического значения «плоть–прах» переводится в совершенно иной план – «дух–прах»: *«Ты духом был, ты прахом стал...»* («Сивилла – младенцу»).

В русле мифопоэтической традиции в цикле звучит и символика пещеры – жилища Сивиллы, по Овидию (у Цветаевой: *«Тело твое – пещера Голоса твоего»*). Образ пещеры и у М. Цветаевой приобретает поэтическую амбивалентность: исчезает плоть Сивиллы – и рождается дивный голос. Поэтому мотив воскресения, составляющий основу стихотворения «Сивилла – младенцу», дополняется характерной для поэта метафорой «рожденья в гибель», «падения в дни» как вечного закона жизни.

Помимо обозначенного аспекта, мифологема огня в поэтическом мире Цветаевой реализуется через символику светил, в частности, Солнца. Но и Солнце, и Луна, и астральная символика – это элементы общей образной оппозиции *свет/мрак*, то есть понятий, довольно устойчивых в космогонических мифах; поэтическая оппозиция *свет/мрак* находила различное воплощение и в мировой поэзии, став у романтиков едва ли не главным эстетическим символом, от них она была воспринята и поэтическими течениями начала XX столетия. Не останавливаясь подробно на всех поэтических вариантах бинарной оппозиции *свет/мрак* в творчестве Цветаевой, отметим лишь те особенности, которые, во-первых, вписываются в систему основной мифопоэтической модели «вертикаль *небо–земля*» и, во-вторых, помогут понять специфику именно цветаевского поэтического космоса. Но и здесь следует отметить, что образная оппозиция *день/ночь*, занимая все большее место в ее лирике, в сравнении с оппозицией *день/вечер*, в общем пространстве поэтического космоса М. Цветаевой вовлекается в неизменный вихрь вечной устремленности вверх, к небесной гармонии, чтобы вновь обрушиться в стихию хаоса. Свет и мрак смешиваются, создавая картины апокалипсиса, а то вдруг резко разрываются, вызывая типично цветаевский световой образ – слепоту, соседствующий с образом «черного солнца» (*«Испепели меня черное солнце – Ночь!»*).

Кроме того, в лирике М. Цветаевой встречается образ луча света, пронизывающего темноту: темноту глаз, ночи, души, земли. Свет в ее поэтике – это не только свет огня-пожара, но и «сияние» (глаз, рук, лба), то есть «небесное» сияние (семантически «сиять» – непрерывно распространять свет во все стороны), одухотворяющее материю. В этом плане она близка символистам (в особенности А. Блоку), которые восприняли концепцию эстетической природы света у Вл. Соловьева. Характерно, что в цикле стихов, посвященных А. Блоку, необычайно важным является световое решение художественного пространства. Цикл словно пронизан сиянием снега, света, риз, зарей, крестов. Высокая судьба поэта, его небесное предназначение – и земные похороны, ненужные почести, земная слава. Поэтический приют Музы А. Блока противопоставлен миру порочному, мрачному, «хтоническому», с метущими метелями, равнодушными клячами, восковыми панихидными свечами:

Шли от него лучи –
Жаркие струны по́ снегу.
Три восковых свечи –
Солнцу-то! Светоносному!

(Цикл «Стихи к Блоку»)

«Свете тихий моей души...» – эти слова из поминальной молитвы приобретают и новое (авторское) звучание – духовной близости и сопричастности судьбе Музы поэта. В последнем, восьмом, стихотворении первой части блоковского цикла (1916), написанной еще при жизни поэта, Цветаева завершает световое решение поэтического образа: «...И сладкий жар, и такое на всем сиянье, И имя твое, звучащее словно: Ангел».

В общей концепции бинарной оппозиции *свет/мрак* решающее значение приобретает мифологема *ночи*, в которую как бы вписывается и другой контрастный символ – *сон/бессонница*. Символика ночи в лирике Цветаевой амбивалентна: это смерть и жизнь одновременно. Для ее лирической героини ночь – это символ инобытия, реализация двойного сознания, время творения мифа. Ночь уводит человека из кажимости бытия в прекрасную сущность, из сферы внешнего в сферу внутреннего. Контраст дня и ночи – своеобразная реализация мифологемы распятия, трагической разорванности между хаосом и гармонией. «Ночной комплекс» – еще и возврат к хаосу, растворение всего во всем, с точки зрения ранних романтиков, он кроется «в каждом организованном творении, в его недрах» (А. Шлегель).

Ночь для М. Цветаевой – не только царство поэтов и Бога, но и *сатанинское* царство, торжество дьяволиады. Ночь становится не элементом реального времени, а выражением времени условного, в котором разворачиваются лирические события столь же условного пространства – сон, мечта, бессонница, миф, легенда, история. На протяжении всего цветаевского творчества ночь остается для лирической героини устойчивым элементом бытия, причем, с постоянной амбивалентностью смыслов: «Ночь – преступница и монашка», «Мое солнце горит – в полночь!», *полночь* – «час монахов и зорких птиц», «ночь, когда во мне рокочит кровь и дух», «День – плащ широкошум-

ный, *Ночь – бархатная шуба...*». В хаосе ночи лирическая героиня ощущает скрытую гармонию: пространство души и пространство времени сливаются.

Во всех стихотворениях такого плана обнаруживается ярко выраженная интонация гимна, что позволяет говорить об определенном влиянии на Цветаеву романтической поэтики, в частности Новалиса, особенно его «Гимнов к ночи». В конечном итоге, ночь для нее – это элемент мифотворчества, она есть миф, противопоставленный «не-мифу» – жизни реальной. Как и у Новалиса, ночь у Цветаевой – и покой, и бессонница, и эрос, и инобытие, и религия. И когда миф разрушается, приземляется, опрокидывается в быт – ночная символика либо вообще исчезает (как в 1930-е гг.), либо наполняется исключительно трагическим смыслом. Таковы все «ночные» циклы поэта: «Подруга», «Бессонница» и др.

К 1917 г. относится цикл стихов «Князь Тьмы», в котором в аллегорической форме воспроизведен спор света и тьмы за главенство в мире. И хотя *«по сию пору он не кончен, княжий спор»*, в цикле есть еще один голос – самой лирической героини (в третьем стихотворении цикла, завершающемся опять же нотой гимна): *«Тебя пою, родоначальник ночи, Моим ночам и мне сказавший: будь»*.

Архетип ночи, понимаемой как мифотворчество, связывается Цветаевой с мотивами превращения. Многие исследователи в связи с этим говорят о множественности души лирической героини, о ее двойниках (литературных, исторических, мифологических: Кармен, Офелия, Ариадна, чернокнижница, цыганка, Марина Мнишек, Федра и др.). Все это верно. Но предложим в связи с этим еще одну трактовку «двойничества» в лирике Цветаевой 1910-х гг. Появление «двойника» – это своего рода лирическое «самоубийство» героини. Роль «двойников» в «ночных» стихах отводится образам «тени», «вечного сна», «лунатика»: (*«Я тень от чьей-то тени. Я – лунатик Двух темных лун»*, *«После бессонной ночи слабеет тело, Милым становится и не своим – ничьим»*, *«Есть черный тополь, и в окне – свет, И звон на башне, и в руке – цвет, И шаг вот этот – никому вслед, И Тень вот эта, а меня – нет»*). Уничтожение своего «я» в «ночных» стихах происходит на фоне дикого разгула стихийных сил: разбойного костра, московского хлыстовства, безудержных танцев Испании, любовной страсти, цыганской свадьбы...

В лирике 1920-х гг. символика ночи постепенно утрачивает свою романтическую окраску, усиливается философское звучание этой мифологемы, почти полностью снимаются оппозиции *ночь/день*, *свет/мрак*, *земная жизнь/ночь*. Ночь становится метафорическим эквивалентом судьбы, бытия, а позже и смерти как физической, так и духовной. В философском смысле звучание мифологемы ночи, восходящей к тютчевскому космизму, в свою очередь должно быть рассмотрено в контексте других стихотворений этого времени, включенных М. Цветаевой в сборник «После России». В этот период усиливается философское звучание лирики поэта, крепнет мастерство, вновь ощущается тяга к поэтическому «космизму», к первоистокам бытия, расширению пространственно-временных границ поэзии:

Час обнажающихся верховий,

Час, когда в души глядишь — как в очи.
Это — разверстые шлюзы крови!
Это — разверстые шлюзы ночи!

Хлынула кровь, наподобье ночи
Хлынула кровь, — наподобье крови
Хлынула ночь! (Слуховых верховий
Час: когда в уши нам мир — как в очи!)
(«Ночь»)

Чтобы прояснить для себя смысл этого стихотворения, необходимо рассмотреть его в контексте лирики М. Цветаевой и сквозь призму ее мифопоэтической природы. Основу образной «палитры» здесь составляют понятия: *ночь, кровь, душа, раковина*. Образ льющейся, текущей крови занимает особое место в лирике М. Цветаевой. По сути своей, это реализация метафоры «излить душу», и кровь, будучи древним мифологическим архетипом «с-творения», проникает в общекультурный контекст в качестве символа рождения (из капель крови, по одному из вариантов греческого мифа, родилась Афродита, из крови Диониса, разорванного титанами, вырос гранат, который в общекультурном ареале был символом смерти и новой жизни). Богатейшая «кровная» символика характерна и для древнеславянской образности. Пролившая кровь есть также традиционный символ жертвоприношения.

Возвращаясь к анализируемому стихотворению, отметим, что аналогичные ассоциативные ряды «образной цепочки» мы находим, например, в стихотворении «Занавес» (1923). Мотив крови-творчества доминирует и в известном стихотворении «Так плыли: голова и лира...» (1921), где ассоциативные связи прослеживаются еще заметнее на фоне воссоздания античного мифа о судьбе Орфея, растерзанного вакханками):

Крово-серебряный, серебро-
Кровавый след двойной лия,
Вдоль обмирающего Гебра —
Брат нежный мой! сестра моя! (...)

В даль — зыблущимся изголовьем
Сдвигаемые, как венцом, —
Не лира ль истекает кровью?
Не волосы ли — серебром?
(«Так плыли: голова и лира...»)

Дальнейшее развитие цепи символов — в программном стихотворении:
Вскрыла жилы: неостановимо,
Невосстановимо хлещет жизнь.
Подставляйте миски и тарелки!
Всякая тарелка будет — мелкой,
Миска — плоской. Через край — и мимо —
В землю черную, питать тростник.
Невозвратно, неостановимо,
Невосстановимо хлещет стих.
(«Вскрыла жилы: неостановимо...»)

В контексте анализируемого стихотворения ночь — это время открытий, время поэтов, слияние, хаос ночи, души, слов, рифм, где главное — не ви-

деть (во мраке), а слышать, внутренним слухом воспринимать и слагать стихи. Безудержный «потоп», когда «больше не весим, не дышим: слышим», рождает в финале образ *раковины* как символа «хранительной» функции, символа зарождения (образ, достаточно емкий в лирике М. Цветаевой). Таким образом, «Ночь» – это стихотворение о творчестве, о муках творчества, о богоизбранности, «небесной» сущности поэта. Трагическое звучание мифологии ночи, отмеченное в лирике 1920-х гг. обнаруживается и в цикле «Час души», развивающем образы «ночи», но вносящем в них мотив трагической безысходности, который прозвучал еще в третьем стихотворении цикла «Поэты»: «*Что же мне делать, слепцу и пасынку...*». В цикле «Овраг» (1923) образ ночи разрастается в объемную философскую метафору. Овраг – гора, опрокинутая вершиной вниз, пустая ночная могила-пропасть («*Говорят, что на дне оврага, Может – неба на дне!*»).

Дендро- и орнитосимволика в цикле «Деревья»

Хрестоматийным стало суждение о том, что пространство поэзии М. Цветаевой «космично», но в противоположность «пустоте» земного бытия космос этот заполнен. Более того, и в него переносятся вполне «земные» ориентиры: деревья. В контексте природного комплекса отечественной поэзии первой трети XX в. одно из главных мест принадлежит растительной символике. Несомненный интерес представляет тот поэтический пласт, где пейзаж не занимает центрального места, а отдельные его образы прочитываются в общей системе мировидения поэта, подчиняясь внутренним законам его творчества, как у А. Блока, О. Мандельштама, А. Ахматовой.

Образная семантика *деревя* вводится в логический контекст именно как мифопоэтическая стихия, имеющая особый функциональный смысл. Наряду с горой, храмом, столбом, лестницей, огнем и др., символика дерева, связанная с Мировым деревом, органично вписывалась в поэтический космос Цветаевой, в ее систему пространственных и духовных координат. Здесь господствует пространство вертикали, сакрального центра, перекрестка, грани миров, времен, грани между жизнью и смертью. Дерево для нее было своего рода стихией (наряду с огнем, воздухом, водой), а значит, «древесная» суть во многом воспринималась как человеческая, она являла собой взаимопроникновение стихий (на этом и построен цикл «Деревья» (1922)).

В природе деревьев М. Цветаева всегда чувствовала стихию обновления, перерождения, близости к духовному состоянию человека. В ее письмах мы повсеместно встречаемся с признанием нелюбви к морю и восхищением лесом, садом: «*Деревья люблю больше всего на свете...*», «*На вашей открытке деревья явственно протягивают мне руки...*»; «*В море я купаюсь, в листе я тону*»; «*Дерево выше самого себя, дерево перерастает себя, – потому такое высокое*»; и уже совсем цветаевское о лесе: «*И зеленый лиственный костер над всем*». В критике уже подчеркивалась амбивалентность связи лирической героини с миром деревьев: ощущение братства и одиночества, рождения и смерти; был дан анализ средств поэтической образности (О.Г. Ревзина).

Здесь мы коснемся лишь тех особенностей цикла «Деревья», которые связаны с мифопоэтическим пластом и мифопоэтической образностью. Девять стихотворений этого цикла практически невозможно отнести к пейзажной лирике. Деревья здесь воплощают царство всех стихий одновременно – света, огня, воды; символика всех стихий буквально пронизывает образную ткань стихотворений, вызывая ассоциации с циклом Вяч. Иванова «Деревья». Являясь символом высвобождения человеческого духа из-под земной оболочки («земных низостей дней», «людских козностей», «рабств», «уродств», «рева рыночного», «удушья уродств») и находясь в пространстве между небом и землей (вбирая в себя земное и небесное), они символизируют начало перерождающее, в мифопоэтическом контексте понятое как умирание-воскресение, «воскресение ввысь». Поэтому весь цикл наполнен реминисценциями языческого отношения к деревьям, следы которого обнаруживаются в календарных праздниках разных народов. Различные историко-культурные пласты, преломляясь через различные типы поэтического сознания, обнаруживают в искусстве художников слова новые грани традиционного образа. У О. Мандельштама, например, дерево противопоставляется камню («И ныне я не камень, А дерево пою»). Лес для Мандельштама становится развернутой метафорой творчества («Темное дерево слова, Ослепшее дерево дум»), лес, шумящий «бумажною листвою», – поэзия, его «древесная молва» сродни тайному языку творчества («Tristia»).

В цветаевском цикле в деревья вселяется душа лирической героини; душа вселяется, а плоть остается на земле (характерный для поэта мотив трагической разорванности). Деревья, принимая человеческую душу, как бы вбирают в свою стихию весь стихотворный «код» цветаевской лирики, а поэтому радостное, сродни гимну, отношение к лесу (романтический принцип природности) неотделимо от трагической дисгармонии лесного мира. Здесь уместно вспомнить наблюдения, связанные с переносом человеческих свойств на мир деревьев («седина» деревьев, вереск, «горечь рябиновая», «сивилла», «последняя судорога древес» т.д.). В этом плане отмечается близость Цветаевой к поэтическому миру С. Есенина.

Мир людей подан как официально отвергаемый, и древесная стихия оказывается своеобразной границей между миром видимым и миром невидимым (трансцендентным), а потому, совмещая свойства этих миров, она тоже становится амбивалентной (как в цикле Вяч. Иванова «Деревья», который во многом определил и цветаевское мировидение). В этом плане характерно четвертое стихотворение цикла, в котором двойственность выражена довольно отчетливо в мысли о неотделимости воскресения и гибели; понимание братства как природной сращенности с миром деревьев, которые сопровождают рождение человека («Красною кистью рябина зажглась») и его уход («Бузина»):

Лес! – Элизиум мой! (...)

Ах, с топчущих стогн
В легкий жертвенный огонь

Рощ! В великий покой
Мхов! В струение хвой...
(«Други! Братственный сонм!..»)

Мотив «потусторонности» дней является одним из ключевых в цикле и, представляя вариант мифологемы смерти, перекликается с мотивами заочности, того света, сада, покоя, падения в дни и т.д. Образы смерти как приюта, ночлега и дальше развиваются в цикле:

Что в вашем веянье?
Но знаю – лечите
Обиду Времени
Прохладой Вечности.
(«Каким наитием...»)

«Лес – моя колыбель, и могила – лес» – читаем у М. Цветаевой в одном из ранних стихотворений. Именно через эту метафору раскрывается содержание цикла «Деревья», в котором сквозь кажущуюся легкость понимания высвечивается глубинная философия бытия. Включенные в текст библейские и античные реминисценции расширяют эту философию во времени и пространстве:

Нет, иное: не хлопья –
В сухолистом потоке!
Вижу: опрометь копий!
Слышу: рокот кровей!

И в разверстой хламиде
Пролетая – кто видел?! –
То Саул за Давидом:
Смуглой смертью своей!
(«Беглецы? Вестовые?...»)

Поэтическая амбивалентность мифологемы дерева (леса), выраженная в цикле, наталкивает еще на одну область размышлений. Дерево в мифопоэтической традиции является еще и символом жертвенности, потому что леса в первую очередь были местом культа богов и принесения в жертву через сожжение и повешение. (Следы такого соединения мира архаики и мира современной цивилизации прослеживаются не только в цикле «Деревья», но и в других произведениях М. Цветаевой: в цикле «Стол», в «Поэме Лестницы», поэме «Автобус», трагедии «Федра»). В таком контексте мифологема дерева окружена как символикой «оберега» от злых демонов (в некоторых стихотворениях цикла встречается интонация ритуально-магического песнопения), так и «восторгом гибельности» в дионисийском его понимании:

Вяз – яростный Авессалом,
На пытке вздыбленная
Сосна – ты, уст моих псалом:
Горечь рябиновая...
(«Когда обидой – отилась...»)

Единство стихий в цикле воплощается в динамике, стремительности образной природы стиха, поэтического синтаксиса, обилии «акватической» символики. Метафорический строй цикла, насыщенность его аллегориями, олицетворениями, оксюморонами, синтезом образов пространства и света со-

здают стихию «целостного космоса всех стихий» (Г. Гачев): «В последние двери – Простертым свечением рук...»; «У деревьев – жесты торжеств»; «Лавины лиственные, Руины лиственные...», «ввысь сорвавшийся лес», «вереск – сухие моря» и т.д. Стихи будто обрушиваются на читателя вселенским потоком ветвей, листвы. Среди природных мифологем, близких М. Цветаевой, отметим мифологему «воды» (потопа, дождя, ливня). В строгом смысле слова пространство ее поэзии безводно; традиционно «водные» символы с водой, как правило, не связаны, реки – в основном, только сакрально обозначенные – Лета (река забвения), черная или «огненная» река Стикс. В ее художественном пространстве господствует только трагическое ощущение сухости, опаленности, выжженности. Гораздо активнее представлена символика переливающегося пространства: читателя буквально захлестывает стихия «акватических» образов: листва – живая, льющаяся («животрепецущая ртуть»); «Зеленых отсветов рои... Как руки плещущие...». «Хаос листвы», «закинутость» ветвей, «живые ручьи берез», «струение хвои», «разливы лиственные», «сквоженье» – это не только ассоциативные метафоры, это природные смыслы понятий, определяющие философию жизни.

Обращает на себя внимание поэтика света в цикле, особенно в шестом стихотворении, где краски осеннего леса будто «подавляются» стихией света, он господствует в светящихся седилах, простертых руках, пустынях, куполах Элизиума... Более того, образы светового пространства переходят и в другие стихотворения цикла в виде «сквозных риз», «разодранной завесы», «зеленых отсветов», составляя лейтмотив цикла, придавая ему энергию изменчивого движения, отсылая наше сознание к евангельской символике и к общему контексту Нагорной проповеди.

В незавершенных стихах М. Цветаевой есть еще два стихотворения, стилистически близких «Деревьям» и развивающих «световую» стихию сквозь призму космогонических мотивов. Это «Рассеивающий листву, как свет...» (1922), где образ клена воссоздан в образах светового пространства:

Клен! – Жрец светорожденный!
Лишь Богу своему глядящий вслед
Соборною колонной
Ствола, незыблемого, как псалом.
Встав от начала века –
Живее Библии являешь в дом –
День, когда тьма от света
Отделена была.

(«Рассеивающий листву, как свет...»)

В другом стихотворении даны почти космогоническая картина творения мира, рождающийся из хаоса космос: «Лес: сплошная маслобойня Света: быстрое, рябое, Бьющееся...». В таком поэтическом контексте свет утрачивает свою физическую характеристику, становясь, как у Вл. Соловьева, «первым началом красоты», одухотворяющим материю, «уже и не светом: Каким-то свеченьем светясь...».

Цветаевский цикл «Деревья» – один из немногих и нехарактерных для ее поэтической стилистики «импрессионистических» образцов. Обращаясь к

открытиям импрессионистов, поэзия (и шире – литература) возрождала древний пантеизм мышления, то единство человека и Вселенной, которое помогало проникнуть в вечные проблемы бытия. М. Цветаеву нельзя назвать мастером импрессионистического письма (тем более, если речь идет о зрелом творчестве), но в анализируемом цикле ассоциативное видение является преобладающим, выстраивающим одну из моделей поэтического сознания.

Наряду с дендросимволикой в лирике Марины Цветаевой широко представлена и орнитосимволика. Птицы играли роль медиаторов между высшим божеством и земным миром (у М. Цветаевой Психея – «птица, бабочка ночная», у ее Музы *«под смуглыми веками пожар златокрылый»*, ее душа – всегда *«крылатая»*). *«Крылатость»* – высшее проявление духовности и творчества. Поэтому образы крыльев, полета закрепляют символический пласт стихов Цветаевой, посвященных или обращенных А. Блоку, О. Мандельштаму, А. Ахматовой, В. Маяковскому, творческой стихии вообще. *«Крылатость»* – это и символ божественности, голос *«крылатый»* – божественный, пророческий, принадлежащий не земле – небу. Однако, образы крыл у М. Цветаевой приобретают и трагическую окраску: образы сломанных, опущенных крыльев (рук) ассоциируются с *«низом»*, гибелью, плененностью, победой *«тяжести»* мира, *«где вдохновенье хранят, как в термосе...»*. Отсюда – включенность этих образов в общий контекст контрастной символики М. Цветаевой, поэтическую оппозицию *высокое/низкое* в понимании *духовное/бездуховное*:

Новый год я встретила одна.
Я, богатая, была бедна,
Я, крылатая, была проклятой.
Где-то было много-много сжатых
Рук – и много старого вина.
А крылатая была – проклятой.
А единая была – одна!
Как луна – одна, в глазу окна.
(«Новый год я встретила одна»)

Архаическая мифология в этом плане придает *«крылатости»* амбивалентный смысл: крылатость ангелов (посланников Бога) сосуществует с крылатостью демонов, крылатостью мира хтонического (колдунов, ведьм, духов, змеев) и, значит, в народном сознании – *«проклятого»*. И потому демон в поэтическом мире М. Цветаевой миром проклят, он одинок и трагичен, подобно лермонтовскому Демону и Демону А. Блока. В таком контексте, на наш взгляд, интерпретируется символика *«Стихов к Блоку»*, восходящая в то же время и к литературной традиции (*«Демон»* М.Ю. Лермонтова, *«Лебедь»* Ф. Тютчева). Известно, что Лермонтова М. Цветаева называла среди своих любимых поэтов, а двойное восприятие лермонтовского *«Демона»* через А. Блока и М. Врубеля придавало мифопоэтической системе цикла особое своеобразие.

Символика птицы (лебедя), положенная в основу цикла *«Стихи к Блоку»*, восходит и к творчеству самого А. Блока, где образ лебедя-невесты соотносится с образами Снежной маски, демона, Фаины. Стихотворения А. Блока

«Демон» (1910 и 1916 гг.), с акцентированностью образа «двойника», с пространством космоса, ощущением бездны и фатального одиночества, были близки поэтической стихии М. Цветаевой. *Демон–небо–ангел–крылья–лебедь–риза–снег* – эта цепочка символов, сливающихся друг с другом, отражающихся друг в друге, взаимопроникающих, создает «сквозную» символику цикла:

Снежный лебедь
Мне под ноги перья стелет.
Перья реют
И медленно никнут в снег.
(«Нежный призрак...»)

Во второй части цикла (посмертной) мифологема сломанных (поникших) крыльев, «крыльев в крови» звучит все настойчивей, переключаясь с темой трагического одиночества поэта, темой гения и толпы, которая в свою очередь также восходит к орфическому мотиву:

Вещие вьюги кружили вдоль жил,
Плечи сутулые гнулись от крыл,
В певчую прорезь, в запекшийся пыл –
Лебедем душу свою упустил!

Падай же, падай же, тяжкая медь!
Крылья изведали право: лететь!
Губы, кричавшие слово: ответь! –
Знают, что этого нет – умереть!
(«Други его – не тревожьте его!..»)

Надо отметить, что «лебединая» символика имеет богатую традицию в мировой культуре. В христианской традиции образ лебедя (голубя) ассоциировался с душой праведника, с распятым Христом. Кроме того, лебедь – птица смерти (в народной мифологии лебединый стон предвещает смерть). Один из самых загадочных и многозначных образов в поэтическом мышлении, давший изумительные интерпретации, начиная с античности, народного эпоса (Туонельский лебедь в «Калевале») и кончая многочисленными музыкальными, живописными, поэтическими интерпретациями (Державин, Жуковский, Тютчев и др.), в поэзии Серебряного века он приобрел новые черты. Так, например, М. Цветаева в «блоковском» цикле развивает трагизм образа, связанный со смертью поэта:

А над равниной –
Крик лебединый.
Мать, ужель не узнала сына?
Это с заоблачной – он – версты,
Это последнее – он – прости.
(«А над равниной...»)

Огненная «птица Феникс» М. Цветаевой и белоснежная птица А. Блока объединяются в границах цикла как два начала – дионисийское и аполлоновское (лебеди – птицы Аполлона).

«Лебединая» символика, наряду с символикой ласточки, голубя, соловья, широко вошла в контекст русской поэзии XIX–XX в. («Лебедь» Ф. Тютчева, «Белая стая» А. Ахматовой, поэтическая орнитология Ин. Анненского,

О. Мандельштама и др.). Голуби и лебеди – прекрасные поэтические образы фольклора и литературы (особенно в творчестве романтиков). Русская устная народно-поэтическая традиция создала немало прекрасных ассоциаций, связанных с образами голубя и лебедя: печаль-голубка, девушка-лебедушка, в плачах и причитаниях – образы голубя-голубицы, лебедя-лебедушки по отношению к умершему. Но везде семантика этих образов восходит к «душе». Источником орнитологической символики М. Элиаде считает представление мифического образа души в виде птицы и концепцию птиц как проводников душ в мир иной. Концепция души-птицы и отождествление смерти с птицей встречается уже в религиях архаического Ближнего Востока. Лебединая символика, как и многие мифологические символы, наделена амбивалентностью: кроме выражения любви и жизненной стихии, лебедь – еще и птица смерти, птица «двух бездн», птица «чистой стихии»:

Она (стихия) двойною бездной
Лелеет твой всезрящий сон –
И полной слабы тверди звездной
Ты отовсюду окружен.
(Ф. Тютчев «Лебедь»)

Необычайным я пареньем
От тлена мира отделиюсь,
С душой бессмертною и перьем,
Как лебедь, в воздух поднимусь.
(Г. Державин «Лебедь»)

Амбивалентный смысл «лебединой» символики установился в традиции в соответствии с архетипическими ассоциациями. Так, с точки зрения М. Шнайдера, лебедь имеет отношение к погребальному костру, поскольку существенными символами мистического пути в потусторонний мир, кроме корабля смерти, являются лебедь (символ водной стихии) и арфа (огонь). Этот момент отчасти объясняет истоки древней прекрасной легенды о пении умирающего лебедя. «Соотношение *лебедь/арфа*, соответствующее оси вода–огонь, обозначает меланхолию и страсти, самопожертвование, путь трагического искусства и мученичества»⁶²⁹.

Богатство поэтических моделей фольклора: лебедь – птица русского космоса, «сам есть сгусток света, отверждение света в чистом пространстве» (Г. Гачев) – дополняется в литературном восприятии древнейшей архаикой, совмещающей также белый цвет (символ не только чистоты, нежности, но и траура), архетип превращения («Зевс и Леда», «Дикие лебеди» Г.Х. Андерсена, многочисленные сюжеты с превращениями девушек в лебедей, горлиц и т.д.), своеобразный внешний вид, соотнесенность с высшим божеством или богами. Все эти особенности определяют многонаправленность звучания орнитологической символики и в лирике М. Цветаевой (соединение любви, смерти, разлуки, душевной стихии). На мотиве такого смыслового синтеза строится книга стихов «Лебединый стан», где в общую линию символики проникает еще одна (историческая) параллель-ассоциация – Белая Армия.

⁶²⁹ Кэрлот Х.Э. Словарь символов. – М., 1994. – С. 286.

Напомню, что «Лебединый стан» в основе своей – романтический гимн Добровольческой армии, с которой была связана судьба С.Я. Эфрона. Стихотворения, составившие «Лебединый стан», – это соединение патетики и плача по гибели высших духовных ценностей, «романтика, замешанная на трагедии разлуки и обреченности»⁶³⁰:

Об ушедших – отошедших –
В горный лагерь перешедших,
В белый стан тот журавлиный –
Голубиный – лебединый –

О тебе, моя высь,
Говорю, – отзовись!

(«Об ушедших – отошедших...»)

«Белая гвардия», «белые братья», «белые вспененные кони» – все эти образы-мифологемы из «Лебединого стана» являются поэтическими трансформациями «лебединой» стихии:

Не лебедей это в небе стая:
Белогвардейская рать святая
Белым видением тает, тает...

(«Белая гвардия, путь твой высок...»)

Многие стихотворения книги соотносятся с творением цветаевского мифа (из юности пришедшим культом героя Наполеона, генералов 1812-го г., Кремля, Москвы), пониманием Бога, власти, Господней милости и Господней кары и в этом смысле выходят за тематические рамки сборника, тем более что «лебединая» тема будет звучать у М. Цветаевой и в других книгах и циклах («Разлука», «Георгий»), где все явственней обозначается поэтическая метафора «крылья-руки» применительно к лирической героине. Вообще, образ рук – один из наиболее распространенных образов цветаевской поэтики. Нас интересует собственно мифопоэтический контекст этого образа. Это важно и для того, чтобы подчеркнуть именно цветаевский вариант такой символики, в отличие от других поэтов, среди которых чаще всего называют А. Ахматову с ее «поэтикой жеста». Мифопоэтическая основа семантического ряда *руки-крылья* восходит прежде всего к фольклорным источникам, включаясь в общую систему орнитологических параллелей, и в то же время имеет характер мифологемы, определяясь еще более древним мифологическим смыслом, а поэтому в лирике М. Цветаевой принимает характер не столько психологического «жеста-сигнификатора», то есть жеста, обозначающего настроение, внутреннее движение чувств (как это характерно для А. Ахматовой), сколько характер магического ритуала, носящего сакральный смысл и, следовательно, органично вписывающегося в поэтический космос.

Многочисленные изображения рук в древних памятниках свидетельствуют о магических свойствах руки в представлении древней картины мира (лат. *manus* – власть, сила). Наконец, рука («длань Господня») – это инструмент творения, то есть ей приписывается демиургическая функция. Поэтому

⁶³⁰ Саакянц А. Поэт Марина Цветаева // Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. Т. 1. – М., 1994. – С. 581.

так много ритуальных обрядов, произведений искусства связано с акцентированным изображением рук или с их участием.

Характерно, что в лирике М. Цветаевой мы встречаемся чаще всего не с рядовыми, обычными, «профанически-бытовыми» движениями руки, а с семантически богатыми, «ритуализированными», за которыми мольба, стремление спасти и сохранить, выражение встречи и расставания, горя и разлуки, подчинения и «оберега» от злых сил... И в этой области ««разрешающая» сила движения рук, как и выразительность их образа, несравненно богаче, чем образы головы, глаз...»⁶³¹. В работе В. Топорова, откуда приведена цитата, отмечается, что вошедший в литературную традицию мотив «протянутой руки», «простирая рук в пространстве и времени» (что чрезвычайно характерно и для поэтики М. Цветаевой) восходит к мифу о Тантале («безуспешно протянутая рука») с его темой эфемерности ускользающей цели, наказания за грех.

Мифологема «протянутой руки» у М. Цветаевой воплощается в мотиве трагического разлада и недостижимости счастья. Так она определяет мифопоэтический контекст цикла «Разлука», являясь «сквозным» образом в системе всего цикла. Этому способствует и фонетическая особенность слов-образов (*руки – разлука*). Причем, в цветаевском цикле представлены практически все «звенья» мифопоэтического ряда.

Беззвучно протянутые руки, вздымающиеся к небу руки – недостижимость, эфемерность встречи:

Все круче, все круче
Заламывать руки!
Меж нами не версты
Земные, – Разлуки
Небесные реки... (...)

Стремит столбовая
В серебряных сбруях.
Я рук не ломаю!
Я только тяну их –
– Без звука! –
Как дерево – машет – рябина –
В разлуку,
Вослед журавлиному клину.
(«Все круче, все круче...»)

Руки – спасающие («Тихонько Рукой осторожной и тонкой Распутая путь...». Руки – «пустые», вписывающиеся в черную пустоту пространства разлуки – смерти:

В пустое черное окно
Пустые руки
Бросаю в полуночный бой
Часов, – домой
Хочу! – Вот так: вниз головой

⁶³¹ Топоров В. Н. Миф о Тантале (об одной поздней версии трагедии Вячеслава Иванова) // Палеобалканистика и античность. – М., 1989. – С. 86.

– С башни! – Домой!
(«Уроненные так давно...»)

Мотив «протянутой руки» отразится и в цикле «Провода», посвященном Б. Пастернаку, с характерной для М. Цветаевой поэтикой разделенного, разорванного пространства («*Рукава, как стяги, Выбрасывая...*»; «*Были взмахи – большие Рук*»), а также в целом ряде других стихотворений, написанных в разное время: «*Через летейски воды Протягиваю две руки*», «*Не первый день, а многие века Уже тяну тебя к груди, рука Монашеская – холодная до жара!*», «*Ветлами – вслед – поднимаются руки Две достоверности верной разлуки*»; «*Дай мне руку на весь тот свет! Здесь – мои обе заняты*».

Символика «протянутой руки» (ладони) у М. Цветаевой организует и мотив творения (помощи, оберега), включаясь таким образом в структуру бинарной оппозиции *брать/давать*:

Из рук моих – нерукотворный град
Прими, мой странный, мой прекрасный брат.
(«Из рук моих – нерукотворный град...»)

Руки даны мне – протягивать каждому обе, –
Не удержать ни одной, губы – давать имена...
(«Руки даны мне – протягивать каждому обе...»)

Закон протянутой руки,
Души распахнутой.
(«Твои знамена – не мои! . »)

В цикле «Стихи сироте» (1935), обращенном к поэту А. Штейгеру, мифологема руки соотносится одновременно с охранительной функцией рук и мотивом жертвенности:

Мне дождя, и радуги,
И руки – нужней
Человека надоба
Рук – в руке моей.

Это – шире Ладоги
И горы верней –
Человека надоба
Ран – в руке моей.

И за то, что с язвою
Мне принес ладонь –
Эту руку – сразу бы
За тебя в огонь!

(«Наконец-то встретимся...»)

В «Стихах о Москве», буквально пронизанных мифопоэтической образностью, есть прекрасное стихотворение «Настанет день – печальный, говорят!...», где мифологема рук вписана в общий мифопоэтический контекст смерти-небытия. Главное – не смерть тела («1-й день Пасхи» помечено под стихотворением, праздник не умирания, но воскресения»), главное – смерть души, а значит, и всего того, в чем проявляется и живет душа: глаз, «подвижных, как пламя», лица, сменившегося «ликом», рук, из которых ушла жизнь:

А издали – завижу ли и вас? –
Потянется, растерянно крестясь,
Паломничество по дорожке черной
К моей руке, которой не отдерну,
К моей руке, с которой снят запрет,
К моей руке, которой больше нет.

(«Настанет день – печальный, говорят! . »)

Таким образом, мифологема «протянутой руки» органично вписывается в систему поэтического космоса М. Цветаевой, выходя за пределы жеста как такового, отражая движение души как священный ритуал, ее магию, ее крайности, устремленность в высокие сферы бытия.

В данной главе были намечены некоторые поэтические модели, связанные с художественной трансформацией мифологемы «мирового древа» в лирике М. Цветаевой. Какой бы многоплановой ни была символика, в которой воплощается данная мифологема (природные стихии, деревья и растения, сам человек), она призвана поэтически воссоздать «поэтический космос», мироздание ее поэзии в пределах макро- и микрокосма. И если Мировое древо – это модель Вселенной, то ее живая суть – постоянное движение от хаоса к космосу, от жизни к смерти, от вечного ухода к вечному возвращению. «Фольклорное действо о смерти и воскресении – это первое слово, произнесенное человеком в мироздании. Это прасюжет, в нем генетический код всей мировой культуры»⁶³².

Миф о поэте

Литературный портрет, справедливо относимый к специфическому виду мемуарной литературы, в прозе М. Цветаевой приобретает принципиально новые жанровые черты, чем и объясняется тот факт, что исследователи его не называют литературным портретом, заменяя этот термин смежными понятиями – статья, эссе, воспоминания, очерк. Между тем, и в границы предложенной терминологии названный жанр как-то не укладывается, как, впрочем, не укладывается в определенную жанровую схему и проза Цветаевой в целом. По-видимому, то главное, что определяет жанровую специфику этих своеобразных портретов-эссе Цветаевой и затрудняет их жанровую отнесенность, можно обозначить как «миф о художнике», миф в цветаевском понимании этой категории («...все – миф, так как не-мифа – нет»). Глубинный мифологизм, составляющий основу поэтического мировидения М. Цветаевой, является фокусом ее романтического восприятия, соединяющего человека с космосом, природой, метаисторической культурной традицией и своим собственным внутренним существованием, стал точкой отсчета и в осмыслении образов современников. Поэтому, по образному выражению С. Ельницкой, все цветаевские мифы о людях есть бесценный им подарок, ибо миф, увековечивая большее и высшее, осуществляет мечту человека о себе лучшем. Личность при этом (что в целом характерно для литературы рубежа

⁶³² Кедров К. А. Поэтический космос. – М., 1989. – С. 85.

XIX–XX вв.) утверждается в своей онтологической ценности, ей возвращается свойство бытийности, космичности, архетипичности.

«Дионисийский» аспект романтического мифомышления, разработанный Вяч. Ивановым и включенный им в концепцию творческой личности, был близок и М. Цветаевой, для которой человек, прежде всего, – существо «экстатическое». В художественной картине мира первой трети XX в. судьба такой личности прочитывается не только в контексте эпохи, но и вписывается в более широкий культурно-исторический фон, а жизнь поэта, художника тяготеет к мифу, ассоциируется с ипостасью демиурга и жертвы одновременно, что характерно и для цветаевских эстетических воззрений. Она всегда «творила» миф о поэте, включая его в общую стихию мифотворчества, будь то в лирике (орфическая, сивиллианская тема) или в прозе, что органично связывалось и с обозначенной концепцией личности, заключавшей в себе, по слову И. Анненского, «не то Я, которое противопоставляло себя целому миру, будто бы его не понявшему, а то Я, которое жадно ищет впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою»⁶³³.

Литературный портрет-эссе, ставший одним из центральных жанров литературы эмиграции, выражал не только ностальгическую ноту о прошлой России, но и гипертрофированное сознание личности на фоне ее тотального уничтожения, и в этом смысле принял на себя функцию мифа – «функцию целостности, опосредования философского, художественного и исторического, или мысли, образа и бытия...»⁶³⁴.

Примечательно, что процесс включения мифологических моделей в художественное восприятие личности был характерен и для живописных портретов (типичный пример – «ахматовская» серия рисунков Модильяни). Конкретная судьба и история человека, не являясь уже антропоцентрически самоценной и единичной, соотносится с определенным космическим, безраздельно над ней властвующим порядком. Поэтому в рамках художественного хронотопа сопрягаются реальное время-пространство и мифологическое. «Сгущенное», сверхплотное пространство в эссе о Волошине («Живое о живом») – это древняя Киммерия, море, скалы, горы, вся Вселенная – огромный великан, владеющий и повелевающий одновременно всеми этими стихиями; в «Пленном духе» пространство как бы вовсе отсутствует, несмотря на обозначения конкретных мест – оно размывается, растворяется, превращаясь в сферу обитания «духа» – Андрея Белого. Во временном отношении время *реальное* определено конкретными датами и событиями, время *мифологическое* – временем человеческого бытия, это время сакральное, космическое, время «магического хронотопа», в рамках которого осваивается концепция личности у М. Цветаевой – вечность в очерке о Волошине, зима с январской, все уносящей вьюгой в очерке о Кузмине («Нездешний вечер»), замкнутый круг времени-плена в воспоминаниях о Белом.

⁶³³ Анненский И. Книги отражений. – М., 1978. – С. 206.

⁶³⁴ Эпштейн М. Парадоксы новизны. – М., 1988. – С. 358.

Создавая миф о художнике как личности, наделенной огромной лирической и творческой энергией, энергией микрокосма и его идеей божественного центра, Цветаева подчиняет этой задаче всю структуру повествования. Не отступая от факта, следуя ему с предельной точностью, она превращает его в некий мифологический центр события, именуемого «уход» поэта, смерть которого воспринимается как ритуальная жертва. Для Волошина – это время смерти («полдень»), *«тот час, когда тень побеждена телом, а тело растворено в теле мира»*. Для Белого – это архаическая метафора «полета-перехода» в иной мир; для Кузмина – метафорическая соотнесенность петербургского зимнего вечера с *«пиром во время чумы»*, уносящей человеческие жизни и судьбы. Таким образом, многогранный облик художника, являющегося частью космического универсума, предстает в единстве хаоса и космоса и подчиняется внеземным силам бытия, соотносясь с мотивом преждевременной смерти поэта, связанным с сюжетом прижизненного схождения поэта в царство смерти.

Наиболее органично все цветаевские принципы мифотворчества проявились в портрете-эссе «Живое о живом», так как основу его составляет страсть Волошина к мифотворчеству. Человек-стихия, человек-огонь, человек-планета, *«шар универсума, шар вечности, шар полдня»*, *«и мы, крутившиеся вокруг него... крутились совместно с ним вокруг светила, которого мы не знали»*. В портрете М. Цветаева высвечивает главное древнее свойство мифа – ориентацию на достоверность. В рамках документально-художественного повествования миф как достоверность синтезируется с мифом как условной формой, фантазией, определяя не только жанровую специфику, но и образно-семантические ряды, с помощью которых строится характер изображаемого лица. К. Леви-Строс в свое время назвал этот прием «мифологическим бриколажем», когда какое-либо слово-символ влечет за собой целый «шлейф» мифологических ассоциаций.

Выше уже отмечалось, что одной из главных мифологем-универсалий для эссе «Живое о живом» является временная координата – полдень (время смерти Волошина), которая из категории суток превращается в природное время, космическое, время сущности творчества и мироощущения поэта, вовлекая по мере разворачивания повествования ассоциативные смысловые «поля» (полдень – *«самый магический, мифический, мистический»* час): и природную гармонию, и «равноденствие» всего существа поэта, и внутреннее духовное горение, и огненную стихийность, и «тайновидчество». Одновременно в текст проникают античные мотивы, обусловленные пространством мифа – Киммерией, которая превращается под пером М. Цветаевой в модель «мироздания по Волошину», когда начинает восстанавливаться мифологическая структура, образ преодолевает конкретную обусловленность и в своем расширительном, обобщенном смысле движется «по пути все большего развития и проявления заданной в зародыше мифологической природы»⁶³⁵.

⁶³⁵ Саськова Т.В. Киммерия в творчестве М. Волошина // Время Дягилева. Универсалии Серебряного века. – Пермь, 1993. – С. 222.

К оценке М. Волошина М. Цветаева подходит с его же, волошинской, позиции, которая как бы примеривает к концепции личности образы и понятия разных культур: С. Городецкий – «*молодой фавн, прибежавший из глубины скифских лесов*», М. Кузмин – «*блистательный*» александрийский язычник *радостной Греции времен упадка, так напоминающей Италию восемнадцатого века*»; А. Ремизов – «*стихийный дух, сказочное существо, выползшее на свет из темной щели*»⁶³⁶. Приверженность Волошина в своем творчестве к «хтонической зоне», к дионисийскому порыву («Сумерки Киммерии») рождает у М. Цветаевой ассоциации с первостихийной сущностью поэта – «духом земли» и неостывающей лавой: «*Макс был настоящим чадом, исчадием земли (характерное для М. Цветаевой выявление внутренней природы слова! – Н.О.) ...со всеми морскими и земными солями в крови... со всем, что внутри земли кипело и остыло, кипело и не остыло*». В «орбиту» Волошина вовлекается вся природа, мировая культура, космос стихий и человеческих отношений... И в то же время здесь М. Цветаева снимает традиционную для воплощения образа поэта дихотомию неба-земли, быта-Бытия, лежащую в основе поэтической картины мира, ибо для Волошина ее не существовало: его поэтическая натура, его человеческое естество органично сочетало сферы небесного и земного одновременно, бытовые мелочи и духовное начало, гармонизировало их и возвращало миру – естество «*мифотворца и миротворца*», провидца, предсказавшего «*всю русскую революцию на пять лет вперед*».

В образе воплощается представление автора о «множественности» сфер, организующих мир человека. Поэтому семантически ориентированная метафора *верх/низ* изменяется, тяжесть и легкость, рациональная логика и воображение, фантастическое и реальное взаимопроникают («*Магия, мифика и мистика самой земли*»). По-видимому, такой подход диктовался и реальными фактами из жизни М. Волошина. Как известно, в его коктебелевском доме проводились спиритические сеансы, обязательные ежедневные медитации и поклонение Солнцу – ежеутренний обряд, совершаемый на плоской крыше. Мистическое мироощущение Волошина, его увлеченность антропософией Р. Штейнера, астрологией, тайными знаниями обнаруживаются в духовной эманации предметно-прозаических реалий, введенных в эссе М. Цветаевой. Так в портрете формируется художественное пространство образа, поданного в категориях «стихийной» символики (в этом ключ и к названию – (Живое о живом)).

Потенциальная мифологема определяет и название портрета, посвященного А. Белому, – «Пленный дух». И, как это свойственно мемуаристике М. Цветаевой, разворачивание мифологии образа начинается с первых же строк, с утверждения абсолютной, внесобытийной сущности человека, с упоминания «Серебряного голубя», с последующим развитием ассоциативных слоев – «*голубь–ангел–дух*», спроецированных на жизнь поэта: «*В жизни символиста все – символ. Не-символов – нет*». Этот символ духа с акцентированной легкостью, бесплотностью, светом расширяется, включая в свои ми-

⁶³⁶ Волошин М. Путник по вселенным. – М., 1990. – С. 173–184.

фологические ряды контрастные по смыслу мотивы хлыстовства, бесовства, пляски, которую Ремизов охарактеризовал как радение, когда «душа исходит»⁶³⁷. Документальные подробности жизни А. Белого (его повсеместно упоминаемые берлинские пляски) облекаются в своеобразный экстаз дионисийства и творческого самоуничтожения. Ритуально-магическая, на взгляд М. Цветаевой, наполненность танца проникает и в воспоминания о молодом А. Белом, его движениях и жестах как о *повороте, почти пируэте... поклоне, похожем на па какого-то балетного выступления...*», дополняется восприятием фигуры поэта, как бы «*обтанцовывающего черную доску*», что вызывает в завершение еще одну ассоциацию: «*Так это у меня и осталось: первый Белый, танцующий перед Гете и Штейнером, как некогда Давид перед ковчегом*». Метафора танца завораживает, приобретает навязчивый характер, разбиваясь на множество голосов, чтобы во второй части очерка развернуться в своем мощном трагическом звучании; она будто пронизывает все повествование с его взвихренной, сотканной из, казалось бы, логически не связанных ассоциативных звеньев, она диктует ритм слов и поступков, звучание речи А. Белого, такой же завораживающей и летящей.

Вкладывая в мифологию А. Белого узнаваемый ницшеанский символ «танцующего бога», М. Цветаева вписывает образ поэта в культурный контекст, где танец воспринимался как важная смысловая доминанта. Симптоматична возникающая ассоциация с царем Давидом, пляшущим перед Ковчегом Завета, как выражение демиургической ритуальности, органично в восприятии автора сочетающееся с хлыстовскими радениями, бесовской пляской. В этом смысле в «танцующем» А. Белом зеркально отражается танцующий демон-упырь-молодец из поэмы «Молодец» по контрасту с «летающим» Белым-ангелом; «*Два крыла, ореол кудрей, сияние, крылатость*» в облике А. Белого подчеркивали и современники, перенося эту метафору на его творчество. Известна, в частности, броская формула Ф. Степуна в рассказе о поэте, «*обменявшем корни на крылья*»⁶³⁸. Даже в слове А. Белого, в словесном вдохновении видится танец, подчиняющий себе всю сущность человека и поэта – «*всегда свободного*», в «*вечном сопроводительном танце стуртучных фалд*», «*и двойном, тройном, четвертном танце: смыслов, слов... Всего тела, всей второй души, еще – души своего тела, с отдельной жизнью своей дирижерской спины, за которой – в два крыла, в две восходящие лестницы оркестр бесплотных духов...*».

В миф о «танцующем Белом» ассоциативно включена и метафора *скифства*. Известно, что контраст «скифского» и «европейского», переосмыслявший распространенную антитезу В. Соловьева («Панмонголизм», 1894), многообразно отозвался в поэзии русского символизма, в том числе и в эстетико-философских воззрениях и творчестве А. Белого. Мифологема *скифства* акцентируется в очерке уже упомянутой пляской поэта, с одной стороны, и отношением к немецкому образу жизни – с другой. Западный мир

⁶³⁷ Ремизов А. Пляшущий демон. Танец и слово // Ремизов А. Огонь вещей. – М., 1989.

⁶³⁸ Степун Ф. Памяти Андрея Белого // Степун Ф. Встречи. – Мюнхен, 1962. – С. 171.

– и безудержная, анархическая вольница. И танец оказался одной из тех ипостасей бытия, в котором, по мысли М. Цветаевой, реализует себя скифство. В этом плане связи скифства и русского вольнолюбия как живой потребности души поэтически отразил Вяч. Иванов в эпиграмме «*Скиф пляшет*» (1902), вошедшей в цикл «Година гнева»:

Нам, нестройным, – своеволие!
Нам – кочевье! Нам – простор!
Нам – безмежье! Нам – раздолье!
Грани – вам, и граней спор⁶³⁹.

Миф о «легком духе» в сознании читателя остается и тогда, когда Цветаева описывает берлинскую встречу с поэтом. В этих фрагментах экстатический танец А. Белого ассоциативно восходит к платоновской концепции поэта, прикоснувшегося к божественному огню, в отличие, например, от образа А. Белого, представленного в литературном портрете В. Ходасевича, трактующего пляску поэта только как «символическое поправление лучшего в самом себе, кощунство над собой, дьявольскую гримасу самому себе»⁶⁴⁰.

Главные действующие лица цветаевских литературных портретов – люди вне мер и границ, не уместяющиеся даже в рамки мифа, ими же созданного, в рамки эпохи, символами которой они были. Высвобождая из характера и поведения человека его суть, сгущая, углубляя и усложняя ее, Цветаева создает облик «человека творящего», деятельность которого приближается к акту божественного сотворения мира, а искусство приобретает черты религии. Идея богоизбранности художника не исчезает у М. Цветаевой даже там, где она сопряжена с мотивом разрушительного начала (как в «Пленном духе», «Поэтах с историей и поэтах без истории» и др.). Отголоски этой позиции мы находим и в «Чёрте», и в поэме «Крысолов», и, конечно же, в лирике М. Цветаевой. Так, и в концепции образа А. Белого она даже имени (псевдониму) придает сакральный смысл; с одной стороны, здесь прочитывается символ светлой духовности, с другой – «полная и страшная свобода не-своего лица: полная безответственность и полная беззащитность».

«Миф танцующего Белого», духа «в родной и страшной его стихии – пустых пространствах», свидетельствует о признании особой природы искусства, не светлой и умиротворяющей, а дисгармоничной, обреченной на сложные отношения с миром. В этом, по слову М. Цветаевой, и заключается суть гения: «...дать себя уничтожить вплоть до какого-то последнего атома, из уцеления (сопротивления) которого и вырастет – мир». Приведенная цветаевская мысль удивительным образом обнажает самую сущность мифологии поэта, который, «воспроизводя мир... как и жрец, расчленяет, разъединяет первоначальное единство вселенной, устанавливает природу разъятых частиц... и синтезирует новое единство...». В этом контексте точкой отсчета тоже становится творчество А. Белого с его темой самораспятия, ритуального жертвоприношения, когда жрец и жертва сливаются в одно целое. Поэтому цветаевский миф о Белом вырастает не только из метафоры «жеста», некоего «пове-

⁶³⁹ Иванов Вяч. *Cor ardens*. – М., 1911. – С. 21.

⁶⁴⁰ Ходасевич В. Некрополь. – М., 1991. – С. 62–63.

денческого комплекса», но и из образной ткани его поэзии, которая подчиняется этой метафоре, семантически наполняя ее: многочисленные мотивы демонической пляски, плясок смерти, маски и маскарада переходят в своей экзистенциальной природе в образ их создателя, определяя его иррациональную природу.

М. Цветаева ориентируется в эссе об А. Белом и на разработанный поэтом принципиально новый – аномативный – тип прозы, впоследствии определенной как «орнаментальная», и усиливает роль внефабульных компонентов (ритм, метр, звукопись), насыщая текст усложненными синтаксическими конструкциями, педалируя и варьируя прием повтора.

В мифологической парадигме *поэт–стихия–демон* представлен и образ М. Кузмина («*Нездешний вечер*»). Демон с огненными глазами (из «подземной бездны», голосом «из того мира» на фоне петербургской снежной вьюги и вьюги мировой (война, преддверие перемен и потерь) – все это вызывает у Цветаевой ассоциацию «*пира во время чумы*» с той лишь разницей, что теперь пировали «*бесплотно, чудесно, как чистые духи – уже призраки Аида*». Направленность ее мифотворчества становится особенно выразительной в сравнении с другими «портретами» М. Кузмина. Так, И. Одоевцева, вспоминая о встречах с поэтом, обращает внимание на знаменитые глаза, которые называли «византийскими», но при этом снимает ореол загадочности и магической притягательности его лица, переводя его в иной ассоциативный план: «Больше всего они (глаза)... напоминали глаза верблюда. Ведь у верблюда глаза выпуклые, томные, совсем как у персиянок на картинках «Тысячи и одной ночи»⁶⁴¹. И. Одоевцева тоже подчеркивает демоническую власть творчества М. Кузмина над слушателями, но эта власть, в отличие от ощущения вселенской катастрофы и стихии огня, входящих в круг ассоциаций М. Цветаевой, принимает характер всепроникающей отравы: «Оболюстительный, томный и страшный яд, идущий не только от этой «музычки», но и от его лукавых, широко открытых глаз... Яд неверия и отрицания, яд грации, легкости и легкомыслия, сладкий, оболющающий, пьянящий яд»⁶⁴². Пример с Кузминым не исключителен. Она почти во всех случаях выстраивает мифологию персонажа, ориентируясь на мифологему «лица» как «сгущенного образа пространства – тела»⁶⁴³, означающую открытость, способность видеть, вбирать в себя пространство, слышать, говорить. Так и в «*Нездешнем вечере*» лицо поэта живет словно своей жизнью, становясь выражением духа творчества. В одном из стихотворений Цветаева поэтически воспроизведет встречу с М. Кузминым («*Два зарева! – нет, зеркала!*»), где отчетливо прослеживается сам процесс «перетекания» документального факта в мифологему (о своей встрече Цветаева писала и в прозе). Сравним:

«Над Петербургом стояла вьюга, и в этой вьюге – неподвижно, как две планеты – стояли глаза.

⁶⁴¹ Одоевцева И. На берегах Невы. – М., 1988. – С. 288.

⁶⁴² Там же. – С. 290.

⁶⁴³ Топоров В.Н. К предыстории «портрета» и хеттского *tarpalli* // Структура текста. – М., 1981. – С. 173–179.

Стояли? Нет, шли (...) С того конца залы – неподвижно, как две планеты – на меня шли глаза. Глаза были – здесь. Передо мной стоял Кузмин. Глаза – и больше ничего. Глаза – и все остальное. Этого остального было мало: почти ничего».

Два зарева! – нет, зеркала!
Нет, два недуга!
Два серафических жерла,
Два черных круга...

Так знайте же, что реки – вспять,
Что камни – помнят!
Что уж опять они, опять
В лучах огромных.

Встают – два солнца, два жерла,
– Нет, два алмаза! –
Подземной бездны зеркала:
Два смертных глаза.
(«Два зарева! – нет, зеркала!..»)

В русле обозначенного процесса мифологизирования персонажа мы встречаемся и с характерным для мифа «удвоением» человека, проявляющимся в «анимизации», создании так называемых образов-кентавров, выражающих существо характера. «Очевидец всех времен», Волошин, которому *«много тысяч лет, те много тысяч лет назад, когда природа, создав человека и коня, женщину и рыбу, не окончательно еще решила, где конец человеку, где коню, где женщине, где рыбе...»*, *«лошадка, гариющая по кругу»* (А. Белый), *«человек-волк»* (В. Брюсов) – все это восходит к идее синкретизма Вселенной и человека, составляющей основу мифосознания. Знаки зооморфного кода включаются в онтологический контекст и контекст образа, создавая особое соотношение между личностью и миром.

Акцентируя природное, стихийное «ядро» характера персонажа, Цветаева ставит его в центр игры мировых сил как свободного выявления творческого духа (в античном его представлении). Игра при этом не сводится лишь к типу поведения, хотя это тоже важно в контексте культуры рубежа веков, с характерной для нее подчеркнутой театрализацией и мифологизацией собственной жизни (и это сохранится в «портретах»); гораздо важнее для Цветаевой понимание игры в широком, онтологическом смысле слова, когда «семантика игры санкционирует закон свободы творческого духа»⁶⁴⁴. В трактовке характера Волошина – это божественный фейерверк стихий, игра мифа, сказки, не сводимая только к страсти мистификаций (в случае с Черубиной де Габриак), а определяющая отношения поэта с древней Киммерией, античными сюжетами и образами, всей мировой культурой, – отсюда ассоциация с образом волшебного великана из древней сказки. В восприятии А. Белого – это игра *«магистра с фокусником»*, игра духов и ангелов в душе человека, «игра всерьез», по выражению самого А. Белого: *«Его смотрели, как спектакль, сразу после занавеса бросая его одного...»*, или – на другом уровне:

⁶⁴⁴ Дзуцева Н.В. Игра в творческом сознании М. Цветаевой // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. – Иваново, 1996. – С. 89.

«Просто им небо и земля играли в мяч». В облике А. Белого М. Цветаева не разделяет игру, как творчество и игру, как тип поведения: это «перетекающие» друг в друга свойства поэтического я, его абсолютное самовыявление. Миф как игра переходит в миф как принцип бытия.

Обозначенные уровни мифологизации поэта в литературных портретах-эссе М. Цветаевой позволяют выявить пути создания обобщенного и в то же время индивидуализированного образа творческой личности в его мифологической и исторической проекции, в соотнесенности макро- и микрокосма, в сближении различных сфер, проясняющих многозначность образа, его сопричастность природе и культуре.

Диптих «Поэма горы» и «Поэма конца»

С 1914 по 1936 г. М. Цветаева написала 20 поэм, которые можно назвать в своем роде экспериментальными, характеризующимися поисками жанровой формы, тяготеющей к стиранию жанровых границ. Наиболее плодотворными в русле жанровых исканий были для М. Цветаевой 1920-е гг. Синтез мифологического, фольклорного, литературно-романтического пластов в поэмах этого времени делает в них по-новому актуальными символ и миф, в которых жизнь переживается метаисторически, а личность восходит к сознанию сверхличному.

Нет возможности, разумеется, рассмотреть в учебнике все поэмы М. Цветаевой этого периода, поэтому выбраны те из них, где художественный мифологизм непосредственно связан с жанровой структурой произведений, где наиболее ярко проявились интертекстуальные связи, где наиболее интенсивно и последовательно обнаруживают себя глубинные внутренние процессы, обусловленные трансформацией мифологических систем.

Условно относя поэмы М. Цветаевой к лирическим или лиро-эпическим поэмам (за исключением «Крысолова»), необходимо, однако, иметь в виду их жанровую открытость, «проницаемость» для других жанрово-родовых признаков (в частности, для драматургического начала), что, возможно, связано с одновременной работой поэта над драматургией, опирающейся на античную мифологию («Тезей»). Увлеченность М. Цветаевой античной мифологией в этот период, о чем свидетельствует ее переписка тех лет, позволяет говорить и об активном проникновении в ее творческое мышление мифологических ассоциаций, осознанных или неосознанных. Нас в этом вопросе интересует не столько выявление жанровых обозначений ее лирических поэм, сколько их жанрообразующие принципы, одним из которых и является принцип мифологизирования тех бытийно-личностных начал, которые лежат в основе поэтического моделирования целостной системы жанра. В этой связи особое место занимают поэмы 1923–1924 гг. – диптих «Поэма Горы» и «Поэма Конца», в которых обозначенный принцип мифологизации жизненного материала становится основой жанра.

Неоромантические тенденции, с новой силой давшие о себе знать в жанре поэмы 1920-х гг., позволили выстроить определенные типологические особенности, выразившиеся в синтезе ярко проявленного автобиографизма с

монументальностью, когда за лирическим героем стоит сам автор, являющийся тем фокусом, к которому стягиваются все текстовые и внетекстовые парадигмы. В этом смысле «Поэма Горы» и «Поэма Конца» – классические поэмы, в которых «поэтическая мысль выступает в форме непосредственного переживания, а мир, эпоха воссоздаются с той широтой, которая присуща произведениям большой формы...»⁶⁴⁵. Справедливо полагая, что генетически такие поэмы связаны с лирическим циклом, автор цитируемого исследования отмечает большую роль монолога, исповеди, в которых отдельные образы, детали могут вырастать до символов, объединяясь ощущением стихии. В этом объединении ведущая роль принадлежит мифотворческому началу. Соответственно, каждая из поэм, входящих в диптих, включает два плана:

- *автобиографический*, связанный с аспектом личного переживания собственной жизненной ситуации и определяющий принцип исповедальности;
- *условный*, мифотворческий, втягивающий в свою сферу не только вышеназванный, личностный, аспект, но и все смежные историко-культурные парадигмы и онтологические категории, благодаря чему через этот культурный слой памяти автобиографизм становится космическим, авторское *я* равновеликим природе, культуре, Вселенной.

Обе поэмы принципиально различны по степени выраженности лирического начала – от прямого лирического монолога «Поэмы Горы» к лирико-драматической структуре «Поэмы Конца».

В «Поэме Горы» М. Цветаева, сохраняя традиционно-романтическое звучание образа горных высот, раздвигает его мифологические границы. *Гора* как географическая реальность, лишаясь своих земных и материальных признаков, становится одновременно воплощением двойной идеи – святости и греха. Символика *горы* наполняется амбивалентным смыслом: с одной стороны, это выражение высшего *я* лирической героини, с другой – элемент «низового» мира, связанный с мотивом падения «во грех» (*Говорят – тягою к пропасти Измеряют уровень гор*). Поэтому образ Горы попадает попеременно то в контекст небесных ориентиров («*небожители любви*», «*кратер, пущенный в оборот*», «*та гора была – миры*» и т.д.), то в контекст ориентиров земных («*Как бы титана лапами Кустарников и хвои – Гора хватала за полы, Приказывала: стой!*»). Более определенно такая семантика выражена в лирике М. Цветаевой данного периода, где с образом высоты духа связано понятие «небожители» (циклы «Федра», «Провода»), а с мифологемой греха – образ «падения с горы»: «*Понесли мои кони! С отвесного гребня – в прах...*», с мотивом страданий – образ горы как тяжелой ноши (аналога креста): «*Гору нес – и брал – и клял – и пел*» (цикл «Маяковскому»).

Оппозиция *святости/греховности* наполняется в поэме особым смыслом, воплощаясь в мифологических реминисценциях, обращенных к именам Персефоны, Атласа, восходящих к мотиву грехопадения (архетипический мотив ослушания, нарушения запрета). Включаясь в более широкое звучание

⁶⁴⁵ Карпов А.С. Русская советская поэма (1917–1941). – М., 1989. – С. 68.

оппозиции *высокое/низкое*, образ Горы в таком понимании соотносим с мифологемой рая. И в то же время образ Рая в поэме не вписывается в традиционную семантику рая-сада или Геликона (райского подобия обитания муз). Кроме того, здесь прочитывается и близость к нищепанским мотивам, в частности к символике горных пейзажей в «Заратустре», показывающих восхождение героя, подъем его над «нечистым» миром, уход к холодным и безлюдным вершинам.

Таким образом, у М. Цветаевой мы встречаемся со сниженной, будничной разновидностью космических, религиозных и иных образов, характерной, скорее, для эстетики авангарда, но в данном случае это не столько прием авангардной поэтики, сколько результат мифопоэтического подхода к изображаемому, когда высокое и низкое, утрачивая свои качественные признаки, тяготеют к «взаимоперетеканию», амбивалентности. Таков рай в понимании лирической героини:

Отчего же глазам моим
(Раз октябрь, а не май)
Та гора была – рай?

Своеобразная демифологизация *горы-рая* отражается в его характеристиках: рай, «как на ладони поданный», рай – не теплый и уютный, а жгучий, ветренный, холодный: «*О, далеко не азбучный Рай – сквознякам сквозняк!*»

Таким образом, «горный» рай в поэме – это не только потерянный рай, но и рай греховный, своеобразный локус грехопадения. С концепцией греха в таком контексте соотносится и Гора, связанная с ним через стихию и хаос. (Согласно некоторым толкованиям Библии горы, как и другие формы деформации земной поверхности, появились в результате грехопадения Адама и Евы, ибо наказанию были подвергнуты Адам и Ева, Змей и Земля.)

Итак, в горной модели рая у М. Цветаевой соединились противоположные понятия: символика священной Горы как внеземного архетипа рая (на высоком, космическом уровне) и символика Горы как «антирая», являющегося результатом грехопадения, рая апокалипсического («*рай – не берись, коль жгуч*») и неуютно-холодного («*Рай: сквознякам сквозняк!*»). В амбивалентной модели «горного» рая обнаруживаются и следы фольклорных влияний. Горы в фольклоре – это не только сказочное «иное царство», это еще и опасное место. В сказочных сюжетах героя в горах подстерегают опасности, злые духи, чудовища, преграждающие путь к волшебной пещере, где заключены сокровища, тайна и т.д. Горы способны говорить, двигаться, вставать на пути скалами, выпускать из пещер вихри и огонь. Подобными же признаками наделена и гора в поэме, принимающая то одухотворенный, то телесный облик, приближаясь в каждой ипостаси то к лирической героине, то к Богу. Поэтому она властна над людьми, но не властна над богами («боги мстят своим подобиям»). И в этом смысле гора, будучи символом женского начала, – существо одновременно страдающее и карающее, жертва и мститель – во многом является зеркальным двойником лирической героини:

Нашу гору застроят дачами, –
Палисадниками стеснят (...)

И пойдут лоскуты выкраивать,
Перекладинами рябить...

В системе «телесного» образно-метафорического ряда – *«грудь рекрута, снарядом сваленного»*, *«горб Атласа, титана стонущего»*, в системе «духовного» ряда – *«грусть»*, *«воздух»*, *«дым»*. И здесь в поэтическом мире Цветаевой происходит своеобразная переакцентировка смыслов: земная любовь, всегда в ее лирике ассоциирующаяся с «низом», гибелью, в поэме связана с «верхом», царством Психеи. Возможно, в мифопоэтическом сознании срабатывает архетип Горы как прародительницы, места зачатия мифического существа, пребывания женщины-родоначальницы, животворящей силы. Поэтому и в семантическом «поле» мифологемы грехопадения сам грех трактуется как высшее начало, стихийно-поэтическое, в этом смысле, сближается с метафорикой «беззакония», «хлыстовства», «чернокнижничества» – со всем, что «вне нормы». (В ряду такого прочтения метафоры греха ближе всего к «Поэме Горы» стоят «Царь-Девница» и особенно «Федра», написанная в 1927 г.)

На разных уровнях анализа «Поэмы Горы» в исследовательской литературе (Smith G.S., Smetacek V., Соболевской Е.К., Шлемовой Н.И. и др.) почти всегда рассматриваются типы оппозиций, связанных с «верхом» (небожители любви) и «низом» (простолюдины любви, город и т.д.). В самом деле, это одна из традиционных цветаевских оппозиций, но не только к ней сводится мифопоэтический пласт художественного мира поэмы. В основе его – мотив смерти-любви, причем, в той его модели, когда Эрос и Танатос представляют магическое единство, окруженное сложной цепью символов. В первых, это символика брака (свадьбы) и смерти. Кодирование свадьбы как смерти (и наоборот) имеет древние корни, общность которых прочитывается в семантике соответствующих обрядов: метафорика пути, ухода в иной мир, оплакивание, принципы лексических структур и т.д. Мотив свадьбы-смерти обозначен в самом начале поэмы. Сближая две темы (*«Дай мне о горе спеть, О моей горе»*), лирическая героиня связывает с горой-раем священный брачный обряд: *«Та гора хотела губ Девственных, обряда свадебного Требовала та гора...»*.

В пространстве поэмы обозначен и некий порог, грань перехода в «брачный», «горный», иной мир; *«той горы последний дом... на исходе пригорода»*. Символика священного брака воплощается не только в образе Горы как дома, ложа брачного, сводни, но и в упомянутой ассоциации с Персефой, также принадлежащей двум мирам и зеркально отразившей судьбу лирической героини (уже названный выше мотив нарушения запрета, зерна граната как эмблемы брака). Но в лирический сюжет поэмы наряду с брачной почти одновременно проникает «погребальная», смертная символика, и ассоциация с Персефой соединяет оба плана (свадьба-смерть). Брачный обряд в промозглом, почти зимнем раю (аналог Аида) утрачивает какую-либо связь с божественным освящением, обретая, скорее, характер черной мессы:

Персефона, зерном загубленная!

Губ упорствующий багрец,
И ресницы твои – зазубринами,
И звезды золотой зубец...

Кроме того, брачный мотив сопровождается общей интонацией плача, который вместе с мотивом проклятья-заклинания составляет фольклорный пласт поэмы. Шестая и седьмая главы построены по прототипам плача с его ритуально-словесными повторами, втягиванием в семантическое поле плача отдельных эпизодов-воспоминаний (*«голубиная нежность наших безвестных утр»*); текст «плача» насыщен высокой топикой, выраженной в библейских аллюзиях, в нем акцентируется роль Судьбы и одновременно соотносятся два мира (горный и земной). Семантика земного мира как «инога», смертного, развивается и в последующих главах.

В названный контекст вписывается и противопоставление «гора-море», где море в соответствии с мифопоэтической традицией соотносится со смертью, с царством мертвых. Поглощение морем – это известный архетип, во многих религиях связанный с хтоническим пониманием моря, его смертоносностью. Видимо, поэтому М. Цветаева обыгрывает известное изречение *«Memento mori»* («Помни о смерти»):

Гора горевала о нашем горе:
Завтра! Не сразу! Когда над лбом –
Уже не *memento*, а просто – *море!*
Завтра, когда пойдем!

«Я не люблю моря...», – писала М. Цветаева Б. Пастернаку в 1926 г. – Землю я жалею: ей холодно. Морю не холодно. Это и есть – ОНО, все, что в нем ужасающего, – оно (...) Его нельзя погладить (мокрое). На него нельзя молиться (страшное). Так, Иегову, например бы, ненавидела. Как всякую власть... Гора – божество...». Гора, уничтоженная морем, – стихия неба, поглощенная стихией низовой. Но единоборство стихий равновеликих переводит их в область природного начала, противопоставленного началу «культурному», городскому. При этом попытка «культурного» мира гармонизировать Гору-стихию оборачивается бунтом природного начала.

Природное и культурное в «Поэме Горы» противопоставлено как *свое/чужое, жизнь/смерть*. В поле «культурного» попадает и понятие «дом», являющееся в творчестве М. Цветаевой одним из ключевых, определяющих мироощущение лирической героини; в общей своей концепции оно вписывается в оппозицию *дома/бездомья*, что усиливалось переживаниями поэта-эмигранта. Месть Горы направлена на дом как символ города, выстроенного «на развалинах счастья», что также связано в традиции с понятием греха. (В соответствии с древними обычаями нельзя было строить дом на местах пожарищ, а также там, где с кем-то случилось какое-либо несчастье.) И в этом смысле архетип дома, становясь в «Поэме Горы» знаковым объектом, как бы удваивается: дом-Гора (для лирической героини), дом-жилище (для горожан, а потом и для героя). Мотив дома, построенного на крови, неоднократно подчеркивается в поэме семантикой проклятья, завершаясь кульминационными строками: *«Да не будет вам места злчного, Телеса, на моей крови!»*.

Гора-рай, гора-сводня, гора-надгробие, гора Апокалипсиса – таковы звенья «горного» кода в поэме. Мифологический архетип горы карающей, разрушающей город, выстроенный на развалинах любви, счастья, творчества, является центром десятой главы, проникнутой апокалипсической символикой и мотивом страшного суда. Гора здесь – разрушительный вулкан, «*кратер, пущенный в оборот*», «*лава ненависти*», призванная уничтожить город «*мужей и жен*» и начать новое творение мира. В этой связи символика вулкана отмечена в мифопоэтике двойным смыслом – стихией сотворения и разрушения. В соответствии с архетипическими представлениями в вулкане сосредоточено «место нисхождения стихии, в его недрах рождаются и преобразуются первоэлементы – воздух, огонь, вода, земля. Кроме того, вулкан представляет стихию неуправляемых страстей, которые становятся единственным источником духовной энергии»⁶⁴⁶. Гора наказывает простолюдинов любви, мужей и жен вселенским, неукротимым грехом, нарушением седьмой заповеди: «*Дочь, ребенка расти внебрачного! Сын, цыганкам себя травив*». Основные мотивы десятой главы перекликаются с библейскими заклинаниями: «...берегитесь восходить на гору и прикасаться к подошве ее; всякий, кто прикоснется к горе, предан будет смерти...» (Исх. 19: 12).

Мотив мести, которым заканчивается поэма, определяемая как «памяти мечь», не ставит точку в лирическом сюжете произведения. «Поэма Горы» переходит в «Поэму Конца», а лирический хронотоп, представляющий собой «сгущенное» время-пространство, разворачивается в линейный хронотоп с сакрально обозначенными сферами, в рамках которых выстраивается новый художественный универсум.

И если цветаевский диптих рассматривать в жанровой модели реквиема, (понимаемого как выражение подавленности перед лицом смерти, но и надежды на бессмертие), в результате чего смерть является как бы порогом нового бытия, то «Поэма Горы» может быть прочитана как первая часть реквиема, а «Поэма Конца» – как его вторая часть.

В «Поэме Конца» основу художественного моделирования жизни также составляют принципы мифологизированного сознания. В качестве исходной позиции берется комментарий самой М. Цветаевой, объяснившей содержание поэмы как «*весь крестный путь этапами*». Отсюда – выделение целого ряда сцен-эпизодов, «накладывающихся» на евангельский сюжет восшествия Христа на Голгофу. Четырнадцать глав поэмы, с точки зрения Т. Венцловы, соответствуют четырнадцати остановкам в католической церемонии «Via Crucis», которая предусматривает последовательный обход определенных мест, изображающих моменты пути Христа на Голгофу. Но кроме специфически евангельского, поэма включает и другие культурно-ассоциативные пласты, обладающие многозначностью и нелегко поддающиеся конкретному анализу прежде всего из-за сложности художественной ткани поэмы, ее стилизованных особенностей, ее сложного и запутанного синтаксиса, характерного для литературного «потока сознания». «Поэма Конца» ориентирована на поэ-

⁶⁴⁶ Кэрлот Х. Словарь символов. – М., 1994. – С. 128–129.

тические модели XX в., когда в одном пространстве текста используется и крупный план, и монтаж, и ракурс.

Не претендуя на целостный анализ всех художественных сфер, составляющих текст поэмы, обозначим лишь те из них, которые вследствие нагруженности смыслами приобретают характер универсальных мифологических кодов. В сфере архетипических категорий, в которые впоследствии вольется и библейская символика, центральным в поэме является понятие, ставшее основой заглавия, – Конец. Движение к концу – это главный вектор художественного пространства Цветаевой. Метафорика «конечного», последнего – последняя встреча, последний поцелуй, последний переход, «последняя кровь» и т.д. – непосредственно связана с архетипом *смерти/воскресения*. Вот почему путь лирической героини к *концу* органично ассоциируется с последним путем Христа на Голгофу и идеей воскресения.

В мифопоэтическом плане путешествие-инициация, сопровождающееся страданиями и испытаниями (а в древней литературе события всегда были связаны с перемещением в пространстве, путешествиями, скитаниями), есть обряд очищения, поиск некоего центра, священного места, которое для лирической героини олицетворяется Горой. Атрибутика пути также связана с восхождением и нисхождением одновременно, движением к концу и началу как жизненному циклу и вечному процессу гибели и созидания («познавший конец познает начало»). А поэтому *конец* в контексте поэмы – это разрыв, «взрывание» основы бытия, ибо неразорванный круг жизни (без начала и конца) тождествен безнадежности.

Пространство поэмы мифологично еще и потому, что оно имеет жестко обозначенные параметры *этого* и *того* мира, фиксированного оппозициями *город/загород*, *смерть как разрушение/смерть как воскресение* и *высшее освобождение*. Пространственные параметры фиксируются ситуацией разрыва-расставания, которая резко разграничивает пространство героя и пространство лирической героини. При этом основную боль разрыва испытывает женщина. Этот мотив соотносится с евангельским «текстом» распятия и крестных мук. Детали поэтического текста укрепляют эту ассоциацию: гора-Голгофа, столб, ладонь, гвоздь, разорванные одежды, финал, связанный с идеей просветления. И в то же время сквозь евангельские мотивы прочитываются и элементы языческого мироощущения, архетипичные по природе своей и подкрепленные пародийно-иронической интонацией:

Жжет... Как будто бы душу сдернули
С кожей! Паром в дыру ушла
Пресловутая ересь вздорная,
Именуемая душа.

Христианская немочь бледная!
Пар! Припарками обложить!
Да ее никогда и не было!
Было тело, хотело жить,

Жить не хочет.

В одном из писем периода эмиграции М. Цветаева признается: «...у меня с Богом *свой* счет, К нему – *свой* ход, который мимо и *через* – над моей головой... двойной свет: последнего язычества и первого христианства...». В аспекте такого признания и прочитывается мифологема распятия в поэме. При этом физические «знаки» жертвы – раны, увечья, мучения – призваны были символизировать устремления духовного плана, что в общем-то и стало основой мотива крестных мук в христианской агиологии. Отметим здесь, что подобная особенность поэтического мировидения не была оригинальной, а отразила определенный синкретизм, характерный для неоромантического мышления, ориентированного на внутренние связи христианства с эллино-римской культурой (в частности, в образе Христа прочитывались черты Диониса). Во многом названные особенности определяли и принципы русского эстетического и философского сознания (Вяч. Иванов, П. Флоренский, Л. Карсавин).

В «Поэме Конца» муки разрыва физически ощутимы, метафора «разрыв» прочитывается в буквальном смысле, а не в значении «расставание». Поэтому не семантика смерти, а семантика длящихся мучений определяет образный фон сюжета. Мотив «страдающего тела» подчеркнут, акцентируется на уровне почти натуралистическом: «*Я не более, чем животное, Кем-то раненное в живот*». Символика крови, шрамов, осколков, «*души неприбранных – в рубцах*» определяет семантический строй первых двенадцати глав поэмы. Резкое раздвоение лирического я героини на телесную и духовную ипостась подчеркивается внешним и внутренним контекстом поведения (обилие внутреннего текста-монолога, передающего нюансы психологических ощущений). Мотив крови, являющийся символом жертвы в языческом ритуале, а потом и в христианстве, активизирует в поэме смысл исступленно-гибельной страсти, то есть страсти смерти как освобождения, а поэтому закономерен перевод понятия «жертва» в мотив самопожертвования-самоубийства, который время от времени акцентируется в тексте:

Столб. Отчего бы лбом не стукнуться

В кровь? Вдребезги бы, а не в кровь!

Или:

Прости меня! Не хотела!

Вопль вспоротого нутра!

Так смертники ждут расстрела

В четвертом часу утра...

Вместе с тем, кажется парадоксальным, что Цветаева, во многих своих произведениях резко разводящая духовное и телесное начала, небо и землю, в «Поэме Конца» пытается их объединить, усиливая мотив телесных страданий в противовес душе – «пресловутой ереси вздорной». Если на одном полюсе разрыва – кровь, рана, муки, «рубец на рубце», то на другом полюсе – «плоть», которую олицетворяют герой и его «пространство» («*Любовь – это плоть и кровь*»), враждебные лирической героине. «Плотские» образы пространства – это элементы мира «по эту» сторону моста: кафе, улица, набережная, дом, река; тогда как «по ту» сторону – мир «иной», загородный, от-

крытый. Город в «Поэме Конца» развивает и углубляет городскую символику «чужого» пространства «Поэмы Горы» (и предопределяет специфику городского «рая» в «Крысолове», о чем мы еще скажем ниже).

Можно отметить устойчивую повторяемость лабиринтовой символики «городского» пространства. Мифологический образ «города-блудницы» просвечивает сквозь описание города в четвертой главе поэмы, закрепляя сакральный характер пути по этому городу, который видится как совокупность всех проявлений жизнедеятельности (в основном экзистенциального характера), как движение по жизненному пространству к смерти. Цель пути, его направление теряется, и появляется мотив блуждания, близкий и творчеству других поэтов (ранняя лирика и «Про это» В. Маяковского, «Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева, лирика О. Мандельштама, А. Ахматовой). Движение по городу сопровождается чувственными ощущениями: слухом (звуки города), осязанием (тепло, холод, боль), зрением («разительный» сноп света), обонянием (запахи кафе). В этой сфере – отличие художественных миров А. Ахматовой и М. Цветаевой. Если смерть любви, предательство, разлука ассоциируются у лирической героини Ахматовой с омертвлением, оцепенением, потерей чувственности и памяти, то у лирической героини Цветаевой, напротив, мы встречаемся с мотивом обостренной, гипертрофированной чувственности, чувственности дипластической, почти животной архаики. Практически все образы окружающего пространства переданы через ощущения, а не в качестве устойчивого фона: небо – «ржавь и жесть», преувеличенно нудный гудок, завеса дождя.

Городское пространство воспринимается лирической героиней как плотное, застывшее; даже образы, по природе своей обладающие подвижностью, мертвеют, застывают: вода – «толща плотная», река – «стальная полоса». В этом плотном пространстве застывает и тяжелеет и все остальное: слезы – «падающая соленая ртуть», в облике героя – «зазубрины» ресниц, «мертвая раковина рта». Аналогичное видение города мы встречаем в лирических стихотворениях Цветаевой, навеянных образами Праги, где город также ассоциируется со «смертным» началом: «Празжский рыцарь», «По набережным, где седые деревья...», «Явочные места». И почти всегда образ «платного Содома» – города – соотносится с мотивом перехода в иной мир, причем, символами этого перехода являются река и мост.

Набережная (дважды – в третьей и седьмой главах – упоминается один и тот же зачин: «И – набережная», начало и конец ее, становится в поэме кульминацией женского горя. Именно здесь впервые в произведении звучат мотивы самоубийства, физических страданий, эшафота, отсылающие к обрядовой и ритуальной символике, связанной с зоной поэтической семантики соотношения реки и смерти, которая в русской традиции обстоятельно прослеживается в работах А. Буслаева, А. Потебни, В. Иванова, В. Топорова, А. Мальцева и др. Берег реки в архаической традиции всегда был сакрально отмеченным местом, которое оставило след в фольклорных обрядах и ритуалах, связанных с рекой (изливание тоски сердечной на берегу, смотрение в воду, выход на берег реки перед разлукой, различные формы похоронной обрядно-

сти и т.д.). Во всех случаях названные понятия соотносились с мотивами разлуки, утраты, холода. В поэме Цветаевой присутствует этот пласт сюжета «на берегу реки» с характерной метафорикой (вода «*мертвецкого оттенка*», «*правый бок, как мертвый*», дрожь и озноб, перечисление «орудий» казни-смерти), завершающейся «дрогами» и входом на мост – место ожидаемого «конца»:

Мост, ты – как страсть:

Условность: сплошное между.

В сознании лирической героини «Поэмы Конца» удерживается образ моста как переправы в царство смерти («Мост, и: – *Ну-с? Здесь? Дроги поданы*»), акцентированный образом саней как предмета ритуальной символики в похоронной обрядности и ассоциативным мифологическим контекстом, связанным с царством теней и ладьей Харона и соотносимым с мотивом «сдержанной души»:

Мо-неты тень

В руке теневой. Без звука

Мо-неты те.

Итак, в теневую руку

Мо-неты тень.

Мотив моста продолжает звучание темы Персефоны, обозначенной в «Поэме Горы», доводя до крайности ощущение конца и разрыва. Вместе с тем происходит неожиданная перверсия: мост в художественном пространстве поэмы и пространстве души лирической героини оказывается спасением, местом глубокого сближения душ в новом мире, местом обретения потерянного рая. Переправа через мост также приобретает характер ритуала очищения и освящения, нейтрализует границу между жизнью и смертью.

Восьмая глава поэмы объединяет оба мифопоэтических пласта; мост как связующее звено между мирами и готовность лирической героини вступить в мир теней и мост как спасительная нить, выводящая из лабиринта. Символика священного брака снимает оппозицию *мужской/женский* и устанавливает связь более глубокую, чем союз «близнецов Сиам», сына в утробе матери – единство, для которого расставанье есть мучительная казнь, «сверхъестественная дичь». Вина героя переводится в область Рока, некоего иррационального начала, играющего людьми: «*Ведь шахматные же пешки! И кто-то играет в нас. Кто? Боги благие? Воры?*».

В контексте лирического сюжета прямо или косвенно лирическая героиня уподобляет себя Судьбе, в особенности, во второй части поэмы, в мотиве разорванной нити:

Целую жизнь тебе сшила в ночь

Набело, без наметки.

Так не кори же меня, что вкривь.

Пригород: швам разрыв.

С этого момента не одна лирическая героиня, а оба – смертники, приговоренные, нерасторжимые: «*Совместный и сплоченный вздрог...*», «*Наш*

остров, наш храм...», «За три месяца первое вдвоем» и т.д. «Мы» – вместо «я» и «ты». Мотив единства героев как первоначала жизни, являющегося главной силой, излучающей жизнь («Пойми! Сжились! Сбылись!»; «Желтком к белку Теснюсь, леплюсь, Моцусь»), восходит к андрогинному мифу с его идеей божественного двуединства.

Поэма вступает в трагедию рока со свойственной ей стихией катарсиса. Одним из проявлений этой стихии является архетип воды как символа очищения и возрождения, облекающийся в образ дождя и слез (вспомним в «Поэме Горы»: «...коемужды Сбудется – по слезам его»). Общий плач, которым завершается «Поэма Конца», – дождь, переходящий в плач. Это не плач героя над героиней, как полагает Т. Венцлова, акцентируя христианский мотив оплакивания, это снятие трагедии и катарсис, очищение водой и слезами и, в конечном счете, – воскресение души. Здесь он отличается от плача-оплакивания и скорби в «Поэме Горы». Пожар мести и проклятия первой поэмы смывается благодатным дождем второй. И в этом смысле дождь и слезы сближаются в своем звучании, если принять во внимание мифопоэтическую близость дождя, который считался «небесными слезами» святых, плачущих о грехах и бедах человеческих, и означал духовное воздействие неба, нисходящего на землю. В мифопоэтическом пространстве поэмы сближаются слезы небесные и слезы земные, означая слияние земного и небесного: тело, омываемое водой, освобождается от первородного греха.

Льющиеся слезы спасения – своеобразный аналог крови, упоминание о которой, столь частое в первых главах поэмы, к концу ее исчезает совсем. А семантическая параллель «слезы-жемчуг», также довольно устойчивая и в лирике М. Цветаевой, метафоризирует начало воскресения: «Нет пропажи Мне. Конец концу!..».

Мотив «судьбы играющей» звучит в финале поэмы и в образе трех смеющихся девок (травестийный аналог трех мойр), распорядившихся судьбой:

Три девки навстречу
Смеются. Слезам

Смеются, – всем полднем

Недр, гребнем морским!
Смеются!

– недолжным,

Позорным, мужским

Слезам твоим, видным
Сквозь дождь – в два рубца!

Думается, что утверждение Т. Венцловы о том, что «три девки», осмеивающие героя в последнем эпизоде, – «пародийно-кошунственное соответствие» трем женам-мироносицам у гроба Христа⁶⁴⁷, малообоснованно, так как противоречит общей концепции финала. Дело в том, что в литературе

⁶⁴⁷ Характер такого ритуализированного осмеяния умирания-рождения довольно глубоко изучен в специальной литературе (О. Фрейденберг, М. Бахтин, Д. Лихачев, Л. Карасев и др.)

встречается довольно частое уподобление судьбы девке, «потаскушке», «вертушке», а если следовать утверждению о том, что в картине мира насмешка соотносится со смехом-осмеянием, то смех «трех девок» приобретает ритуализированный характер; в контексте же изложенного выше («Кто-то играет в нас») смех и судьба становятся соотносимыми категориями, а смех – магическим, «смехом-издевкой победителя над побежденным, смехом-поношением и смехом-убийством». Естественно поэтому, что «крестный путь этапами» возвращает читателя к «Песни песней» и Соломону:

.....Союз

Сей более тесен,
Чем влечься и лечь.
Самой Песней Песен
Уступлена речь

Нам, птицам безвестным
Челом Соломон
Бьет...

Принесенная жертва – наивысшее осуществление любви-преображения, любви-творчества. Этот мотив, прошедший через всю лирику М. Цветаевой, актуализируется в ее творчестве 1920-х гг., являясь своеобразной смысловой доминантой многих произведений.

Как следует из приведенных наблюдений над мифопоэтической структурой поэмы с ярко выраженным автобиографическим началом», миф присутствует в них на уровне сюжета (как структурная матрица), что, собственно, и формирует жанр, в отличие от стихотворения или лирического цикла, проявляется и как интертекст (о чем свидетельствуют обозначенные параллели), и как система мифосимволов, и как мифологический ритуал (в отдельных эпизодах). В результате формируется новый тип поэмы в русской литературе XX в. – поэма-миф, которая, в свою очередь, может быть соотнесена и с аналогичными опытами в западноевропейской литературе (например, «Бесплодная земля» Элиота). Ориентируясь во многих своих параметрах на традиции позднеромантической эстетики, поэма-миф формировала новые принципы художественного видения мира: использование ракурса, монтажа, сложных ассоциативных рядов и т.д., что, несомненно, открывало большие возможности для стилевых исканий XX в.

Лирическая сатира. «Крысолов»

Венцом лиро-эпического творчества М. Цветаевой является поэма «Крысолов» – одно из самых сложных и загадочных произведений Серебряного века. В отличие от «Поэмы Горы» и «Поэмы Конца», основанных на автобиографическом материале, моделирующем мифопоэтическую образность, «Крысолов» восходит к средневековому источнику, который, в свою очередь, связан с еще более древними формами художественного мышления, то есть можно с уверенностью сказать, что эта поэма включается одновременно в несколько концентрических кругов сюжета, в том числе и в сферу литературных

его обработок. Отсюда – сложность структуры поэмы, ее полисемантизм, отход от традиционно цветаевской модели мира, основанной на вертикали *небо–земля*. Вернее даже сказать, что оппозиция *земное/небесное* сохраняется в качестве ведущей, но вписана она в принципиально иной центр. Определяя сущность поэтической модели мира в поэме, необходимо обозначить этот мифологический центр, который движет сюжет поэмы, определяет ее мотивную структуру и, в конечном итоге, – ее философский смысл. Таким центром, на наш взгляд, является неразрывное единство космогонии и эсхатологии («эсхатолого-космогонический комплекс»). Оно определяет картину мира в поэме, вбирающую три культурно-философских модели мифопоэтического мышления: средневековый текст легенды, онтологию романтического мышления, социокультурный феномен русского космизма. А включенность этих форм еще и в конкретный социально-исторический контекст создает современный текст-миф. Все это придает произведению сложность внутреннего звучания, разветвленность сюжетных линий, глубину мифопоэтического смысла.

Поэма основана на довольно распространенном сюжете – средневековой легенде о Крысолове, спасшем в 1284 г. от нашествия крыс и мышей город Гамельн, славившийся своим изобилием, зажиточностью (а значит, и полными амбарами муки и зерна) и в то же время скупостью жителей. Популярность этого сюжета в западноевропейской литературе (Гете, Зимрок, Браунинг, Гейне и др.) обусловлена прежде всего внутренней многозначностью самой легенды, множественностью ее интерпретаций, при которых непритязательный сюжет перешел в миф. Художественную картину мира здесь определяют «театральный хронотоп» и семантика театральной образности. В основу «Крысолова» положена жанровая модель мистерии. Сцена «Крысолова» – площадь, на которой разворачивается мистерияльное действие с его традиционной атрибутикой – чередованием реального и фантастического, наличием толпы, шествия, гротеском, синтезом возвышенного (искусство) и низменного (бесы/крысы). Реконструкция средневековой легенды, наложенной на модель мистерии, не стала самоцелью для поэта. Горизонты «театрального текста» произведения расширяются, вбирая и более близкий культурно-исторический пласт, складывающийся из всевозможных идеологических и политических мифов, эстетических споров, литературных и театральных реминисценций. И в этом случае послереволюционная эпоха внесла свои коррективы в классическую схему средневековой легенды.

Исследователи, бьющиеся над загадкой цветаевского «Крысолова», выстраивают самые разные интерпретации исторического фона и генезиса поэмы (И. Малинкович, Е. Эткинд). В большинстве работ, кроме поиска литературных источников, наблюдаются попытки прочесть «Крысолова» прежде всего как политическую сатиру. Текст поэмы располагает определенными политическими цитатами и реминисценциями (советская поэзия Пролеткульта, политические аббревиатуры, скрытые и прямые цитаты и т.д.). Но думается, что смысловое пространство поэмы не сводится к политической сфере – Цветаева никогда не была «политическим» поэтом, поэтому всевозможные выво-

ды по поводу того, что, например, в образе Крысолова отразились некоторые черты Троцкого (С. Ельницкая) или Маяковского (И. Малинкович), грешат искусственностью.

Вместе с тем, необходимо помнить, что М. Цветаева, внешне отталкиваясь от общелитературных источников, все же «творила» свой миф, естественно, с оглядкой на пережитые послереволюционные годы, на весь груз выпавших на ее долю испытаний. Создавая в «Крысолове» свою поэтическую модель мира, свою онтологию, она стремилась сквозь призму полисемантического мышления представить мир в сложной взаимосвязи разных сфер, взаимопроникающих, взаимодействующих друг с другом. И в этом процессе мифопоэтическое сознание явилось основным жанро- и сюжетообразующим элементом, позволяющим соотнести пространственно-временные, философские и эстетические пласты мировидения.

Исходя из первоначального замысла, «лирическая сатира на быт» предполагала определенную заданность: в качестве оригинального сюжетного поворота Цветаева вводит в средневековую фабулу изменения: Крысолов уводит детей не в гору (как в первоисточнике), а топит в реке, что может быть обусловлено, помимо прочих влияний, и воздействием известного мотива о затонувшем граде Китеже.

Совершенно очевидно, что рамки поэмы переросли первоначальный замысел, отойдя и от заданного сюжета немецкой легенды, и от прикрепленности ее к определенному времени. Поэма приобретает характер вневременности и внепространственности. Права И. Малинкович, утверждая, что загадочность и многомерность воплощения экзистенциальной ситуации заложены в самой легенде, совмещающей фольклорно-сказочный, фантастический, мистический элементы, нуждающиеся в толковании. В то же время трудно согласиться с исследователем в том, что сам сюжет «случаен, анекдотичен, чтобы притязать на звание мифа», что в нем нет и «сакральных корней». Если бы это было так, то легенда не была бы объектом столь пристального интереса со стороны поэтов и прозаиков. Очевидно и то, что через «голову» легенды художник обращается к неким архетипам, стоящим за внешне хроникальным фактом, а потому представляющим более или менее цельную картину бытия.

Легенда о Крысолове была для Цветаевой благодатным материалом для воссоздания романтической картины мира с ее дихотомией, сакрализацией всего – от малого до беспредельного. Она избрала принцип иронии и игры как основу художественной образности. Способ художественного моделирования мира, с акцентом на абсурдность и алогизм, проявляется в смещении хронотопа, совмещении различных деталей быта, элементах мистификации, введении анималистических мотивов.

Так, в «Крысолове» иерархия пространства отражает авторскую модель мира. Это пространство в основе своей циклично, замкнуто, «сгущено», как «сгущено» и время, обозначенное, несмотря на явные исторические и социально-бытовые аллюзии, вполне мифологически: основные события начинают «раскручиваться» в ночь, *«как быть должно комете...»*. Явление космического порядка служит отсчетом времени, предвеля катастрофу и созда-

вая некий космический фон действия. При беглом чтении текста эту «комету» и не замечаешь, а между тем она как бы «открывает» поэму. Образ кометы – воплощения космического огня – имеет устойчивую мифологическую традицию: символ солнечного огня, освещающего ночь, символ духовной энергии, земная представительница солнца. Поэтому, кроме тревожного предвестия стихийного бедствия, комета символически связана и с появлением Крысолова, «кометность» которого будет подчеркнута в поэтической разработке этого образа. Следовательно, хронотоп поэмы изначально задан как сакрально значимый, формирующий, по В. Топорову, иерархию пространств в мифопоэтическом ключе в единстве основных элементов – «центра» и «пути».

Пространственная сфера поэмы имеет многослойную структуру, в которой выделяются два типа пространства – реальное и психологическое. И то и другое способно мифологизироваться, взаимозаменяться в определенных контекстах, обозначая некие общие константы бытия. Каждая глава поэмы в данном случае представляет новый этап в разворачивании хронотопа, который представлен прежде всего мифологемой Рая, трансформированной в самых разных символических рядах. Первая сфера действия этой мифологемы – *Рай-Город*.

Топос Города является основным мифопоэтическим центром поэмы, вводимым уже в первых ее строчках: *«Стар и дивен город Гаммельн, Словом скромн, делом строг, Верен в малом, верен в главном: Гаммельн – славный городок!»*. При этом в поэме постоянно совмещаются мифологический и реальный аспекты городского пространства. Это реальный средневековый город, город-перекресток, город-рынок, город-круг, когда в одну площадь вписывались храм, ратуша, рынок, дом бургомистра. *Круг* у М. Цветаевой приобретает значение замкнутости-скованности. Круглая пуговица как символ безгреховности и материального благополучия становится своеобразным «гербом» Гаммельна. Метафорика круга повторится и в других главах поэмы, например, в «Напасти» – в строках «крысьего марша». (Крысиное шествие огибает площадь по кругу.)

В то же время пространство Города тоже неоднозначно. Город первых глав «Крысолова» – это город-знак, некое идеально устроенное пространство, «пространство-совершенство», архетип сновидческого счастья (вместо райских садов), «город грядок», который *«Прочно строен, чисто метен, До умильности похож – Не подойду и на выстрел! – На своего бургомистра»*.

Законы города-рая кратки и ясны, его мораль – «машинный» ритм счастливых обитателей. Город становится пространственным «кодом». Сюда «втягиваются» все остальные «культурные» оппозиции: *смерть/жизнь, тело/душа, быт/бытие, ад/рай*, и при этом *городское* пространство представляет собой некий вариант хаоса. Эта особенность заложена в ироническом изменении названия города – Гаммельн вместо Гамельн (Hammel – нем. «баран»).

Гаммельн не знает космических катастроф и социальных катаклизмов, воздействия небесных стихий. Он имеет свой язык, свою атрибутику: будильники, замки, тюфяки, чепцы, ключи, ошейники и т.д. Мир вещей составляет

«культурный хаос», придавая городской жизни подобие абсурда, фарса, когда вещи выходят из своих границ, обнаруживая тенденцию к гипертрофированию, навязчивому повторению и гротесковой детализации. Глаза его жителей устремлены в землю: *«Во-первых – скромность/И... бережливость: воззрился – он/ Пуговица к штанам!»*. Город «не хладен и не жарок» – эта аллюзия известных строк Апокалипсиса, где определенности «холодного» и «горячего» противопоставлена трусливая «теплота». Это город-оборотень (вообще, мифологема оборотничества станет одной из главных в поэме), это «низовой», телесный мир, разворачивающийся в горизонтальной плоскости, замкнутой по кругу (мотив «третьей стражи», обходящей город, замыкает это кольцо). Здесь все помещено в замкнутое пространство, а потому обречено на разложение, патологию, деформацию. Происходит своеобразная «игра» с пространством: оно сужается до пуговичных размеров, «модель мира» Гаммельна оформляется в бытовой детали, детали-знаке – пуговице (*«Пуговица – в идее!»*). В сдвинутости конструкций, разветвленных уподоблениях проявляются черты авангардистского экспериментаторства. Они поклоняются пуговице, как Богу.

В романтической литературе прием сна использовался для противопоставления реальности с целью соотнесенности двух несовместимых полюсов бытия. Магия сна была связана с магией ночи, и зачастую сон определял специфику жанра – «лирическое сновидение» (Шелли, Лермонтов, Тютчев). В «Крысолове» подобная антиномия отсутствует. Специфика сна в главе «Сны» утрачивает свою двойную природу как «перевернутой яви», «яви наизнанку». Поэт «отказывает» гаммельнцам во сне, в магии ночи, иронически реализуя метафору «жизнь есть сон».

Это сонное пространство заполнено «смертной» символикой, мотивами распада, гниения (авторское отступление о запахах): запах – «смрад чистоты», «смердящее изобилие», запах «жирного, банковского пота», бархатной портьерной пыли. Хронотоп сна во второй главе, таким образом, формирует ситуацию застылости, окаменения. Это молчащий, беззвучный, умерший мир: *«Заметил? что в снах Засовы не стонут, Замки не гремят»*. В этом мире лишь создается иллюзия движения, господствует иссушающая и разрушительная для жизни власть рационализма (одно из положений эстетики Ф. Ницше). Это «город, ждущий Крысолова – на свою голову, заслуживший его всем своим бездуховным бытием, своим провозглашением мещанства как единственно возможной, единственно разумной сферы бытия...»⁶⁴⁸.

Пространство гипнотического сна крысиного «рая» – это индийский рай. «Индийская» мелодия, переходящая в лейтмотив Индии, образует пространство крысиного рая, колдовского мира, созданного флейтой Крысолова (звук флейты Кришны был магическим признаком рождения мира). В то же время «льстивый» и «лживый» звук флейты исполнен иронии, а включенный в общий диалог-контраст флейты со Старой крысой, приобретает откровенно пародийный характер.

⁶⁴⁸ Эфрон А. С. О Марине Цветаевой. – М., 1989. – С. 191.

Под пером М. Цветаевой столь любимая романтиками сказочная Индия обозначена в пространстве «крысиного сознания» («*Мы – на вселенную! Мир – на нас!*»), что вызывает ассоциации с большевистскими аллюзиями на мировую революцию, в которой им принадлежало одно из первых мест. Ритм «Увода», в конечном итоге, превращается в ритм военного марша. Таким образом, пространство «крысиного» рая мифологизируется совершенно особым образом, проецируясь на современные политические мифы, обретая неожиданное художественное решение, а следовательно, и место в поэтической картине мира «Крысолова»: рай пародируется, а потом и вовсе оборачивается адом. И здесь очень важна авторская интонация, лирическое Я поэта, которое то сливается с голосом флейты, то существует автономно, выполняя роль «мифурга» – творца нового смысла мифа – философского и социально-этического.

Наконец, третья пространственная сфера поэмы – это пространство «детского рая». Как это ни кажется парадоксальным, эти пространства сближаются в своей основе: лишь крысы и дети реагируют на музыку флейты («*С первоначальных бед, С первоначальных дрем, Детский и крысий бред Сахарным тростником*»). Крысы и дети подвергаются одной участи – Крысолов уводит их под воду; наконец, и в том и в другом случае выстраивается картина «рая» (крысиного, «индийского» и детского, «игрового»).

«Детский рай» – это название целой главы, и в концепции художественного мифологизма ей принадлежит совершенно особое место, потому что в основе шестой главы лежит система мифопоэтической образности, связанная с мифологемой ребенка. Жесткий (и жестокий) сюжетный ход увода детей с неизменной последовательностью повторяется во всех художественных обработках легенды. Замыкая поэму, «детский рай» зеркально соотносится с первой главой («Город Гаммельн»): «рай-город» Гаммельн – и совершенно противоположный – «детский рай». Рядом с паноптикумом гаммельнской пошлости детские представления являются единственно подлинными, неискаженными – своеобразным очагом радости и естественного чувства жизни. Мир «детского рая» – это вполне материальный, телесный, вещный мир, в какой-то мере тоже хаотический, но его «телесность» и хаотичность иные, чем «вещный» хаос Гаммельна, с криками торговков, нахваливающих свой товар: «Ядреной крупки! Стряпки-мясорубки». В «Детском рае» Крысолов тоже предлагает свой «товар»: здесь и хрупкая, легко ранимая красота, и символы детства как олицетворение первозданной чистоты и невинности, и весь мир полнокровной жизни:

Для девочек куклы, для мальчиков ружья,
– Глубокая ловля и быстрая гребля, –
Для девочек – иглы, для мальчиков – кепли...
Но самое главное:
Весь мир – нараспев
И ласка для всех.

Теперь флейта освобождает детей от гаммельнской глухоты и выверенного автоматизма. Звуки флейты, уничтожая в памяти и сознании детей

предметный мир («Уничтожены все предметы!»), пробуждают их к духовной жизни, способности страдать и мучиться, в отличие от никогда не страдающего благостного Гаммельна. Отсюда неожиданное:

Есть у меня, – не все перескажешь! –
Для мальчиков – радость, для девочек – тяжесть.
Нежна – перелюбишь, умна – переборешь.
Для мальчиков – сладость, для девочек – горечь.

Флейтист уводит детей в «Рай – сути, Рай – смысла, Рай – слуха, Рай – звука», но царство Крысолова – не отказ от быта. В царстве «детского рая» быт как раз присутствует, но это быт живой, движущийся, природный. Веселая музыка Флейты контрастна монотонному, резкому будильнику. В основе «детского рая», в сравнении с первой главой, – энергия потока, безудержного движения; веселый ритм бега, догонялок, детской игры создает ощущение озорного карнавала, основанного на нарушении запрета, суровых правил, стремлении заглянуть в тайное, незнание, состояние радостного страха перед неизвестностью:

– Я – за славой. Я – за стадом.

– Все равно – домой нельзя уж!
– Я – так за море! Я – замуж.

– Потому что в школе бьют.
– Потому что все идут.

– Ночевать хотел бы в сене.
– Я – за Францем. – Я – за всеми.

– Воевать хотел бы с львами.
– Я? не знаю. Ноги сами.

– Потому что фатер – бьет.
– Потому что – всё идет!

Заданный поэтом ритм главы совмещается с семантикой воды как разрушительной и созидательной стихии. Она противопоставлена прочности (неподвижности) «города грядок» и домов, его гладкости («божья заводь»), его вопиющей «нормальности». Акватическая символика связана с мотивом обновления, разбуженности, что характерно и для лирики М. Цветаевой в целом.

Не случайно в начале главы дан образ потока, ливня, с которым ассоциируется музыка флейты:

Звуки! Звуки! Как из лейки!
Как из тучи! Как из глаз!
Это флейта, это флейта,
Это флейта залилась!

Он подготавливает атмосферу льющейся детской лавины: «Что ливень с суков, Что щебень с горы, Со всех чердаков Горох детворы».

Увод детей в воду имеет в основе ритуальное действо. Связь детей и воды восходит также к обряду инициации. Кроме того, «водное» простран-

ство «Крысолова» – это сказочное пространство, вариант подводного царства, некий зачарованный мир (недаром дух града Китежа витал в сознании М. Цветаевой в ходе работы над произведением), заполненный жизнью, в котором совершаются чудесные превращения:

Красные мхи, лазурные ниши...

(А ноги все ниже, а небо все выше...)

Зеркальные ложи, хрустальные залыца...

Порой кажется, что «никакого катарсиса эта «жестокая и страшная» (Пастернак) глава не приносит», что в ее основе – «свадебное шествие, превращающееся в траурное, погребальное»⁶⁴⁹. Однако, сам ритм главы, ее цветовая палитра, ее озорство, ее светлая магия не дают никакого основания прочесть ее только в апокалипсическом ключе как «предсмертную ситуацию без утешения». Для М. Цветаевой было характерно прочтение смерти как последующего рождения, то есть в русле мифопоэтической традиции⁶⁵⁰.

Подчеркнем также, что сущность гротеска в «Крысолове» определяется двойным пародированием мистериального действия. В «городских» главах заложены все сферы мистерии: соотнесенность высокого (священного) и низового (бесовского), наличие толпы как главного участника драматического представления, игровой характер бытовых реалий. Если функцию сакрального в поэме выполняет божественная сфера – Музыка, то функцию низменного – сам Город (быт) и бесы (крысы). Способы обрисовки крыс у М. Цветаевой близки изображению бесов в средневековых фарсах, апокрифических сказаниях, в особенности по стилистике изображения страшного и веселого, дьявольского и смешного. В данном случае можно говорить о типологической близости сцены крысиного нашествия (и «увода») к культурной традиции мистерий или пасхальных драм, широко включавших «бесовское» начало. Эффект усиливается от того, что в крысах поочередно проявляется то человеческое, то животное начало, что уже само по себе является источником гротеска.

«Крысиная» линия является одним из элементов мотивной структуры поэмы: раз возникнув, он «повторяется затем множество раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами»⁶⁵¹.

Осваивая и мифологизируя категории средневековой «зооморфной» символики, М. Цветаева проецирует «крысиную» ситуацию не только в реально-исторический план (как Г. Гейне, например), но и в онтологический, формируя художественную картину мира. Мифологическая модель мира в поэме включает элемент оборотничества, принимающего характер философской мифологемы, работающей на разных уровнях текста (как на полотнах Босха). Вместе с тем, прием сатирического гротеска, используемый М. Цветаевой в поэме, восходит и к отечественной литературной традиции (Салыков-Щедрин, Гоголь), более того – акцентирует ее. Прежде всего, это «город-

⁶⁴⁹ Малинкович И. Указ. соч. – С. 124 и другие работы.

⁶⁵⁰ Если в «Поэме Горы» и «Поэме Конца» мифопоэтический комплекс определяется образно-семантическим рядом, то в «Крысолове» акцентирован уровень мотивной структуры.

⁶⁵¹ Гаспаров Б.М. Литературные мотивы. – М., 1995. – С. 30.

оборотень», населенный благопристойными бюргерами, в которых подчеркивается животное начало (сытые крысы). В главах же «Напасть» и «Увод» крысы представлены как крысо-человеки, превращающиеся в сытых бюргеров (*«Не совсем, с лица, на крыс-то... Да уж крысы ли впрямь?»*). Деграция крыс заключается в парадоксе – в процессе их превращения в «человеков» (бюргеров): животное и человеческое меняются местами, неотделимы друг от друга, представляя собой некий сюрреалистический гротеск:

Без борьбы человек не живет.

– У меня отрастает живот:

До колен, как у царских крыс.

– У меня – так совсем отвис (...)

– Житие – не жисть!

– Разучился грызть!

– Не поход, а сласть!

– Разучился красть!

Важным звеном в системе лейтмотивов поэмы является мотив Крысолова, обладающего магической силой воздействия на зверей и детей. Совершенно очевидно (и на этом держится глубинный смысл произведения), что сила Крысолова связана с магией музыки. Это даже не образ, а «дух», «аура», принимающая самые различные трансформации. Его нет только в первой главе, но символически его появление уже задано (мелькнувшая в небе Гаммельна комета) как некое знамение.

Архетип Крысолова включает четыре составляющие: Охотник – Дьявол – Бог – Музыкант. Оттого-то загадочен и сложен образ, что каждая из входящих в него мифологем амбивалентна.

В главе «Детский рай» он как бы растворяется в воздухе – слышна лишь флейта, которая *«то с воды идет, то свыше, – Где ж он? – Ничего не слышу...»*. В главе «В ратуше» образ становится почти вселенским: *«Выше звезд, Выше слов, Во весь рост – Крысолов»*. Крысолов выступает одновременно и как «демоническое существо», заманивающее свои жертвы (крыс и детей) с помощью магической флейты, и как культурный герой, сражающийся с низшими демонами, бесами-крысами, в образе которых отчетливо проявляются и трикстерные (плутовские) мотивы, навеянные не только архетипической основой, но и позднелитературной (новеллистической) традицией. Во внешней его характеристике – «человек в зеленом» – акцентируется не только род его занятий (охотник); «охотничьего» в нем, практически, ничего нет, в том числе и флейта – явно инструмент не охотника, а бродячего музыканта (именно их в средневековье часто называли дьяволами-соблазнителями). Зеленый цвет считался в средневековом сознании не только цветом жизни, но и цветом дьявола, которого (как и черта) часто изображали зеленым.

Богатство оттенков воплощения образа Крысолова у М. Цветаевой обусловлено не только мифологическими моделями, но и другими смысловыми аллюзиями, связывающими его и с орфической темой ее творчества, и с мотивами дионисийского мироощущения (нищепанская линия) и в особенности с романтической линией демонологии (Лермонтов, Гофман, Новалис и

др.), которая в свою очередь трансформировала средневековую традицию, на место религиозности поставила эстетизм («религия искусства») и по-новому взглянула на мифологический и мистериальный планы этого мотива.

Сделав главной мифопоэтической осью поэмы музыку, звучащую как в контексте эсхатологии, так и в контексте космогонии, главным местом действия – Город, главной жанровой доминантой – мистериальность с элементами притчи, баллады, сатиры, – М. Цветаева создает музыкальную метафору бытия, а медленная, призрачная, почти мистическая концовка завершает образ мира, растворенного в музыке, исчезающего в ней, возвращает к началу творения:

– Вечные сны, бесследные чаши...
А сердце все тише, а флейта все слаще...
– Не думай, а следуй, не думай, а слушай...
А флейта все слаще, а сердце все глуше...

– Муттер, ужинать не зови!

Пу-зы-ри...

Таким образом, музыка как важное звено мифологической концепции бытия участвует в моделировании художественного мира «Крысолова», не только создавая ассоциативные поля, но и акцентируя основные мотивы, ритуализируя их, органично вписывая в повествование.

Система обозначенных в поэме мотивов, восходящих к архетипическим связям, позволяет смоделировать сюжетную прaosнову «Крысолова» на уровень вечности и вневременности. Совершенно очевидно, что в «Крысолове» мы имеем дело с иерархией мотивов, с законом соподчиненности их по принципам контрапункта. Ведущая тема «пролегает» по «канве» мистериального действия с мотивом рая, охватывающим все пространство поэмы, переданного звучанием самых разных смысловых рядов и мифопоэтических кодов. Главными здесь являются зооморфный код, музыкальный и персонажный (образ Крысолова). Эти коды не только обладают глубинной прапамятью, но и втягивают в центр своего художественного функционирования разновременные социально-культурные парадигмы. Таким образом, художественная модель мира в «Крысолове» выстраивается в едином метатексте, в котором прочитывается древний сюжет потерянного и вновь обретенного рая (мифологема детства). Так в легендарной канве «Крысолова» М. Цветаева заглянула за ту черту, которая соединяет жизнь и смерть. И все последующие годы эмиграции пройдут в настойчивых поисках разрешения трагического противоречия между «здесь» и «там», Землей и Небом...

Последние годы

После отъезда в Россию дочери и С. Эфрона (после скандального «дела Рейсса») Цветаева покидает Европу и, пробыв семнадцать лет в эмиграции, летом 1939 г. возвращается с сыном в Москву. Но воссоединение с семьей не принесло счастья: дочь Ариадна и муж были арестованы. Их Марина Ивановна больше не увидела, несмотря на многочисленные прошения и хождения

дения по инстанциям, а ей самой были уготованы долгие месяцы скитаний по чужим углам, отчуждение бывших друзей, постоянные поиски заработка – в основном переводами – и вновь горькая участь эмигранта на родной земле. В немногочисленных стихах последних двух лет настойчиво звучат мотивы отказа, ухода, смерти (об этом она пророчествовала в «Стихах к Чехии»: *«На твой безумный мир Ответ один – отказ!»*). Лишь на мгновение мелькнула надежда на издание поэтического сборника, который был уже сдан в издательство – но после внутренней рецензии К. Зелинского, который назвал книгу «душной, больной, формалистической», ни о какой публикации не могло быть и речи. Как знать, выйди эта долгожданная и выстраданная книга – может быть, все было бы иначе... Она тяжело переживала выпавшие на ее долю испытания, углубившие духовный кризис от ощущения сиротства и своей ненужности на родной земле.

Начавшаяся Великая Отечественная война усилила этот кризис, и цветаевское «отказываюсь быть» воплощается в реальность: 31 августа 1941 г. в Елабуге, куда она эвакуировалась с сыном, Цветаева покончила с собой. После смерти матери ушел на фронт и погиб ее сын Георгий, дочь Аля еще более десяти лет проведет в лагерях и ссылках. Но Марина Ивановна этого уже не узнает, как не узнает об участии своего мужа, расстрелянного в 1941 г. (поистине пророческими оказались обращенные когда-то к нему слова: «Так вдвоем и канем в ночь: одноколыбельники»).

«Возвращение» Цветаевой к читателю было долгим. *«Моим стихам, как драгоценным винам, настанет свой черед»*, – написала в юности Марина Ивановна. И это пророчество сбылось: произведения ее переведены на все европейские языки, стихи и поэмы звучат в концертных и телевизионных программах, драматургия находит свое сценическое воплощение, ежегодно отмечаются юбилейные даты, многие лирические произведения вошли в наше сознание через песни и романсы. Интересен и тот факт, что творчество Цветаевой – очень богатый материал для всех сфер филологии, психологии, философии, культурологии, искусствоведения и даже естественно-научных дисциплин, о чем свидетельствуют публикации последних лет как в России, так и за рубежом. А опубликованные в последние годы материалы о семье Цветаевых, сборники литературных произведений и документов С.Я. Эфрона и Георгия Эфрона (Мура), исследования, связанные с окружением Цветаевой, издание ее записных книжек и дневников, архивных документов дают основание полагать, что в цветаевоведении начинается новый этап, связанный с интегративным подходом к изучению литературного наследия одного из величайших поэтов России.

Литература

1. Белкина М.И. Скрещение судеб. – М., 1988.
2. Бродский о Марине Цветаевой. – М., 1997.
3. Воспоминания о Марине Цветаевой. – М., 1992.

4. Головкин В.М. «Через Летейские воды...»: Марина Цветаева в воспоминаниях, письмах и документах. – М.; Елабуга; Ставрополь, 2007.
5. Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. – Л., 1989.
6. Кудрова И.В. Путь комет: Жизнь Марины Цветаевой. – СПб., 2002.
7. Лосская В. Марина Цветаева в жизни. Незданные воспоминания современников. – М., 1992.
8. Мейкин М. Марина Цветаева: Поэтика усвоения / Пер. с англ. – М., 1997.
9. Осипова Н.О. Творчество М.И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. – Киров, 2000.
10. Павловский А. Куст рябины. О поэзии Марины Цветаевой. – Л., 1989.
11. Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. – М., 1992.
12. Фейлер Л. Марина Цветаева / Пер. с англ. – Ростов-на-Дону, 1998.
13. Швейцер В. Марина Цветаева. – М.[ЖЗЛ], 2002.
14. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой. Идеология. Поэтика. Идентичность автора в контексте эпохи. – М., 2002.
15. Эфрон А. О Марине Цветаевой. Воспоминания дочери. – М., 1989.

Глава 9. БОРИС ПАСТЕРНАК (1890–1960)

Борис Леонидович Пастернак вошел в историю русской культуры и продолжает воздействовать на современное ее развитие не только своим большим даром поэта и прозаика, но и как Личность, яркая человеческая индивидуальность. Важной составляющей его картины мира является неразрывная связь поэтического творчества с философией, музыкой, изобразительным искусством, театром. Именно в их непосредственном переживании, соотнесенном с впечатлениями от самой жизни, поэт видел главный источник вдохновения. Исследователи в данном случае должны восстанавливать не только историко-литературный, но и широкий историко-культурный контекст творчества. Нельзя не согласиться с тезисом В. Баевского: «Искусство, философский ряд должны учитываться в несравненно большей мере при изучении лирики Пастернака, чем большинства других поэтов»⁶⁵². Данное обстоятельство затрудняет написание творческой биографии писателя, хотя в этом направлении накоплен большой опыт⁶⁵³. В таких изданиях ставятся две основные задачи: реконструировать не столько исторически, сколько культурологически эпоху, в которой довелось жить поэту, а затем уже давать творческую и психологическую реакцию Пастернака на события, опять-таки прежде всего культурные, этой эпохи.

Начало пути

Следуя сложившейся традиции, важно напомнить, что Пастернак родился и вырос в редкостной атмосфере общения с людьми искусства. Его отец – художник, признанный мастер-иллюстратор произведений русской классической литературы; мать – известная пианистка. В их доме часто устраивались музыкальные и литературные вечера. С детства в памяти Пастернака запечатлелась атмосфера домашних концертов и серьезных философских дискуссий, где «с кольцами дыма сливались седины стариков» – известных писателей, художников, музыкантов, друживших и сотрудничавших с родителями. Максимально насыщенное в художественном отношении детство во многом предопределило судьбу и эстетические взгляды будущего поэта, позже писавшего в письме М.А. Фроману:

«Я сын художника, искусство и больших людей видел с первых дней и к высокому и исключительному привык относиться как к природе, как к живой норме. Социально, в общезнании оно для меня от рождения слилось с обиходом».

Усвоенное с детства понятие об «общем смысле всего искусства» и внутренней однородности его воплощений легло в основание эстетики Пастернака и по-своему преломилось в его поэтической системе. Этому способствовало овладение основами музыкальной композиции и профессиональное изучение философии. Музыка, живопись и философия в творчестве Пастернака глубоко взаимосвязаны. Призвание поэта сформировала культурная традиция, чувство целостности искусства, соотносящееся с чувством целостно-

⁶⁵² Баевский В.С. Б. Пастернак – лирик. Основы поэтической системы. – Смоленск, 1993. – С. 96.

⁶⁵³ Иванова Н. Борис Пастернак: участь и предназначение. Биографическое эссе. – СПб., 2000; Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. – М., 1997.

сти бытия, духом времени. Как известно, личность определяют поступки. Постигание традиции требовало выбора, определенного отношения к ней. И такой выбор был сделан Пастернаком.

Первый прорыв в поисках призвания был предопределен влиянием А.Н. Скрябина: «Меня прочили в музыканты, – писал Пастернак в автобиографии, – мне все прощали ради музыки». Двенадцатилетним подростком он тянулся к композитору-модернисту, пораженный талантом и особенным обаянием этого человека, вслушивался в разговоры Скрябина с отцом об искусстве, музицировал, и первые музыкальные сочинения были высоко оценены его кумиром. С влиянием Скрябина связано и увлечение философией. Это он посоветовал Пастернаку перевестись с юридического факультета, выбор которого был для него явно случайным, на философское отделение историко-филологического факультета Московского университета.

Скрябинская проповедь идеи сверхчеловека глубоко вошла в сознание молодого человека. Применительно к себе он истолковал эти рассуждения как непереносимое ожидание предназначения свыше, как очевидное презрение ко всему тому, что считается нетворческим, ремесленным. Поэтому Пастернак оставил музыку, объясняя причину внутренним разрывом между технической и творческой сторонами искусства: «При успешно продвинувшемся сочинительстве я был беспомощен в отношении практическом. Я едва играл на рояле». Вспоминая годы, проведенные в университете, Пастернак писал, что прощание с музыкой переплеталось у него с интересом к литературе и философии. «Я клавишей стаю кормил с руки», – скажет он в стихотворении «Импровизация» (1915), раскрывая свое поэтическое видение мира. Его влекло к поэзии, феномен которой, как и искусства вообще, он стремился осмыслить и теоретически, и практически. Но собственные стихотворные опыты пока казались ему слабостью, и он с основательностью и увлечением погрузился в изучение философии и психологии.

Работы Канта и Гегеля, а также психологическая концепция П. Наторпа «послужили для Пастернака своего рода катализатором, возбуждавшим и направившим искания еще не сложившегося художника-мыслителя и заставившим его задуматься над коренными проблемами психологии и их ролью в понимании сущности искусства и природы его творца»⁶⁵⁴. Изучение и осмысление этих проблем позволило Пастернаку войти в круг философских идей Марбургской школы и стать учеником Г. Когена. Объясняя впоследствии притягательность немецкой философской школы начала XX века, Пастернак в очерке «Люди и положения» отмечал: «Если ходячая философия говорит о том, что думает тот или другой писатель, а ходячая психология – о том, как думает средний человек, если формальная логика учит, как надо думать в булочной, чтобы не обсчитаться сдачей, то Марбургскую школу интересовало, как думает наука в ее двадцатипятивековом непрекращающемся авторстве, у горячих начал и исходов мировых открытий». По его оценке, марбуржцы тревожнее других почувствовали, что в XIX и в особенности в начале XX в. фи-

⁶⁵⁴ Геллерштейн С.Г. Предисловие к публикации // Вопросы философии. – 1988. – № 8. – С. 96.

лософия призвана возродиться на новой основе, которая вобрала бы в себя реальную картину состояния научного знания, раскрыла бы смысл и значение ее методологических принципов.

Углубленное изучение философии и психологии вступило во взаимодействие и в противоборство с особенностями мировосприятия Пастернака: погружение в науку предполагало способность посмотреть на предметы науки объективно, со стороны, а внутреннее стремление осмыслить мир в его непосредственной данности средствами искусства звало, говоря словами Шкловского, к «остранению», заставляло всматриваться в особенные, странные стороны воспринимаемого. Именно в дни полного увлечения философией и высокой оценки его успехов со стороны «гениального Когена»⁶⁵⁵ Пастернак порывает с Марбургом и полностью погружается в поэзию. Спустя три года он удивительно точно запечатлел новый остранный взгляд на мир в стихотворении «Марбург»: *«Улицы лоб был смугл, и на небо глядел исподлобья»*. Так поэт увидел живое, сопереживающее лицо окружающего мира, подтолкнувшее его к переходу от философии к поэзии. «Я переживал, – вспоминал он, – изучение науки сильнее, чем это требуется предметом». В поисках призвания произошел новый прорыв, который оказывался столь же внезапным, как и первый.

Казалось, стремление к поэтическому восприятию мира, подготовленное предшествующими годами, проявилось внезапно, поэзия рождалась внутри философского осмысления мира как переход из одного состояния жизни в другое, что не означало полного расставания ни с музыкой, ни с философией, благодаря которым он нашел свое истинное призвание. Предпочтение поэзии было отдано лишь потому, что при всем ее родстве с другими видами искусства и с философией она все же обладает тем преимуществом, что скорее и острее предчувствует события человеческой жизни и человеческой истории. В особенности если грядущие события тревожны и, быть может, трагичны.

Первое стихотворение как фундамент эстетики поэта

Итак, разочаровавшийся в своем музыкальном и философском призвании Пастернак в 1913 г. выступил как поэт публикацией следующих стихотворений: «Февраль. Достать чернил и плакать!», «Я в мысль плухую о себе...», «Сумерки... словно оруженосцы роз...», «Сегодня мы исполним грусть его...», «Как бронзовой золой жаровень...». Совершенная непохожесть и на учителей, и на сверстников, «фоковая оригинальность» (выражаясь словами самого поэта) способствовали его сближению с футуристически ориентированным альманахом «Лирика», в котором состоялся его дебют в литературе.

Центральным в первой публикации было «Февраль. Достать чернил и плакать!...». Этим стихотворением, своего рода поэтической инициацией, открывались все прижизненные издания ранней лирики поэта. Канонической его редакцией следует считать текст

⁶⁵⁵ Современный философ также отмечает, что Пастернак «интересен нам и как поэт, и как мыслитель, который, быть может, непреднамеренно оказал благотворное влияние на интеллектуальный климат времени». (См.: Овчинников Н.Ф. Б.Л. Пастернак: поиски призвания (от философии к поэзии) // Вопросы философии. – 1990. – № 4. – С. 7.)

1929 г., несколько измененный автором при включении его в сборник «Поверх барьеров. Стихи разных лет». Остановимся на нем подробнее⁶⁵⁶.

Февраль. Достать чернил и плакать!

Писать о феврале навзрыд,

Пока грохочущая слякоть

Весною черною горит.

Достать пролетку. За шесть гривен

Чрез благовест, чрез клик колес

Перенестись туда, где ливень

Еще шумней чернил и слез.

Где, как обугленные груши,

С деревьев тысячи грачей

Сорвутся в лужи и обрушат

Сухую грусть на дно очей.

Под ней проталины чернеют,

И ветер криками изрыт,

И чем случайней, тем вернее

Слагаются стихи навзрыд.

(1912)

В этом стихотворении воплощена главная тема Пастернака-поэта – «великолепие и единство всего сущего», представленная в его лирике двумя лейтмотивами: контакт между микромиром человека и макромиром Вселенной и ослепительная яркость, интенсивность существования, воссоздающиеся с максимальной напряженностью изображаемого⁶⁵⁷. Развитие лейтмотивов обусловлено композиционным членением стихотворения. В нем представлен процесс поэтического творчества, а каждая часть посвящена определенному его этапу.

Первая часть «Февраль. Достать чернил и плакать!..» характеризуется симметрией синтаксических конструкций. В инфинитивных предложениях первой и второй строф представлены действия, необходимые для осуществления творческого акта (их адресатом является сам поэт).

Метафора творчества строится Пастернаком на несоответствии между лексической и синтаксической семантиками. Соотнесенность слова «навзрыд» в контексте стихотворения с глаголом «писать» («Писать о феврале навзрыд...») конкретизирует метафору: «писать-плакать». В ее основу положено ассоциативное сходство капли чернил и слез, позволяющее соотнести их падение в процессе написания и плача, побуждающее поэта быть в состоянии наивысшего напряжения во время совершения творческого акта. Дальнейшее развитие эта метафора получила в стихотворении «Давай ронять слова...» (1917). К новому витку ассоциаций толкает глагол «достать»: «достать

⁶⁵⁶ Интерпретация стихотворения дана по статье: Байрамуков Р.М. «...Дыханьем сплава сплочены слова...» (О стихотворении Б.Л. Пастернака «Февраль. Достать чернил и плакать!..») // Первое произведение как семиологический факт: Сборник статей научно-методического семинара «Техтис». – Вып. II. – СПб.; Ставрополь, 1997. – С. 71–78.

⁶⁵⁷ См.: Жолковский А.К. Место окна в поэтическом мире Пастернака // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Тексты. – М., 1996. – С. 215, 219.

чернил» – значит вступить в контакт с макромиром, который «предоставят» ему «чернила».

Мир, открываемый бумагой и чернилами, невозможен без побуждения лирического героя к физическому контакту с природой, где антиномии «бумага – чернила» и «писать – плакать» дополняются и в смысловом значении расширяются антитезами «зима – весна» и «белое – черное». Так, по Пастернаковски сложен метафорический образ «весною черною горит», созданный на основе метаморфозы «слякоть» – «черная весна». «Слякоть» у поэта «грохочущая», что является выражением интенсивности существования природы. Основанием сопоставления природы и человека служит метафорическое сближение «ливня» и «написания – плача».

Таким образом, в первой части инициального стихотворения поэт побуждается к осуществлению творческого акта в то время и в том пространстве макромира, для которых характерно состояние «высшей фазы» (А. Жолковский).

Во второй части стихотворения (третья строфа) микромир лирического героя и мир внешний открываются друг другу, вступают в полосу взаимодействия. Создается двуплановость контекста прямого и метафорического значений – прием, к которому Пастернак в дальнейшем творчестве будет прибегать неоднократно. В этих координатах и происходит творческий акт: *«тысячи грачей... обрушат сухую грусть на дно очей»*. С метапоэтической точки зрения вторая часть стихотворения может быть интерпретирована следующим образом: возникший контакт макро- и микромиров вдохновляет лирического героя и дает ему поэтические образы.

В третьей части, куда входят первые два стиха четвертой строфы, с помощью глагола в форме настоящего времени («чернеют»), «являющегося ядром реальной модальности»⁶⁵⁸, описаны результаты такого контакта. В сознании лирического героя «чернеют проталины» – это зрительная картина внешней действительности; метафора «ветер криками изрыт» представляет собой результат осязательного и звукового восприятия природы. Характерно, что полученные поэтом образы передают интенсивность существования макромира: «проталины» – знак межсезонья; в основе персонификации «криков» лежит напряженность, вздыбленность изображаемого.

Обобщение, выработка итоговой формулы творчества в четвертой части стихотворения, куда входят заключительные стихи четвертой строфы, осуществляются переходом к абстрактному настоящему времени, несовершенный вид глаголов при этом выступает «в неограниченно-кратном или наглядно-примерном значении»⁶⁵⁹. Творчество обусловлено готовностью поэта воспринять состояние высшей фазы макромира после контакта: *«И чем случайней, тем вернее Слагаются стихи навзрыд...»*.

Кажущаяся пассивность лирического героя в «написании-плаче» стихов обусловлена авторской эстетической позицией: «Единственное, что в

⁶⁵⁸ Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность. – Л., 1990. – С. 72.

⁶⁵⁹ Бондарко А.В., Буланин Л.Л. Русский глагол. – Л., 1967. – С. 93.

нашей власти, это суметь не исказить голоса жизни, звучащего в нас» («Несколько положений», 1918).

Инициальное произведение коррелирует с темой цикла, в который оно входит. Тема «начальная пора» реализуется в стихотворении в двух планах, олицетворяя период межсезонья в природе и переломный этап в жизни автора. Очевидно, поэтому хронотоп стихотворения изображает переход от зимы к весне, и образ «весны» ассоциируется в дальнейшем творчестве Б. Пастернака с поэзией: *«Весною слышен шорох снов И шелест новостей и истин...»* («Любить иных – тяжелый крест...», 1931); *«Сказанья Чехии, Моравии И Сербии с весенней негой, Сорвавши пелену бесправия, Цветами выйдут из-под снега...»* («Весна», 1944). В стихотворении «Февраль. Достать чернил и плакать!» он появляется в составе метаморфозы «слякоть весною черною горит», где «черная весна» изображена как разрушительная сила, уничтожающая зиму. Поэтическое сознание Пастернака и его творчество, особенно раннее, мифологичны, поэтому в межсезонье поэт видит прежде всего время ритуала. «Ритуальный годовой праздник воспроизводит своей структурой ту порубежную ситуацию, когда из хаоса возникает космос»⁶⁶⁰. «Старый мир, старое время, старый человек «износились», их ожидает распад, смерть... В таких условиях спасти положение может лишь чудо, равное чуду первотворения, когда хаос был побежден и установилась космическая организация»⁶⁶¹. Весна, таким образом, приходя на смену зиме и «уничтожая» ее, повторяет время мифического акта первотворения. Вот как описывает это Пастернак в «Охранной грамоте»:

«Была весна, вчерне заканчивавшая выселенье холодного полугодья, и кругом на земле, как неразвешанные зеркала, лицом вверх, лежали озера и лужи, говорившие о том, что безумно емкий мир очищен и помещенье готово к новому найму...».

Лирический герой стихотворения «Февраль. Достать чернил и плакать!» получает поэтические импульсы к совершению творческого акта от макромра, что знаменует его приобщение к сакральному времени и действиям, осуществляемым «черной весной». В жизни поэта «начальная пора» осознается непосредственно как время первотворения, как космогонический акт. При этом контакт с макромиром является, с одной стороны, сакральным, с другой – будничным, что характерно для пастернаковского приравнивания «малого, обыденного» к «большому, исключительному». Поэт еще не раз вернется к первому произведению как времени поэтического первотворения в лейтмотиве ливня: *«Что в том, что на вселенной – маска? Что в том, что нет таких широт, Которым на зиму замазкой Зажать не вызвались бы рот? Но вещи рвут с себя личину, Теряют власть, роняют честь, Когда у них есть неть причина, Когда для ливня повод есть...»* («Косых картин, летящих ливня...», 1922). Или:

Отростки ливня грязнут в гроздьях
И долго, долго до зари
Кропают с кровель свой акростих,

⁶⁶⁰ Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. – М., 1992. – Т. 2. – С. 7.

⁶⁶¹ Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. – М., 1992. – Т. 2. – С. 330.

Пуская в рифму пузыри.
Поэзия, когда под краном
Пустой, как цинк ведра, трюизм,
То и тогда струя сохранна,
Тетрадь подставлена – струись!

(«Поэзия», 1922)

Важны для понимания стихотворения «Февраль...» и элементы формы, более того, они, по словам Пастернака, имеют смысл, «превалирующий надо всеми прочими смыслами стихотворения». Написанное четырехстопным ямбом, который, по замечанию В.С. Баевского, был для поэта знаком связи с пушкинской традицией⁶⁶², оно интертекстуально связано со стихотворением А.С. Пушкина «К моей чернильнице». Пастернаковский текст вступает в «открытый диалог» с пушкинским: лирический герой в нем получает «чернила», которые постулируют творчество. Вместилищем «чернил» оказывается «дно очей», метафора глаз поэта, соотносящаяся в свете пушкинской традиции с образом «чернильницы» (ср.: «Сокровища мои На дне твоём таятся...» («К моей чернильнице» 1821)). Такое понимание творческого процесса нашло отражение и в статье Б. Пастернака «Несколько положений»:

«Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно – губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться. Они сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия».

Действительно, Пастернак уже в самом начале своего творчества отвергал романтическую манеру, под которой мыслилось «понимание жизни как жизни поэта». Свою точку зрения молодой поэт выстраивал в русле фундаментальной оппозиции эстетики «романтизм – реализм»: реализм, по определению поэта, – «не отдельное направление, но составляет особый градус искусства, высшую ступень авторской точности. Реализм есть, вероятно, та решающая мера творческой детализации, которой от художника не требуют ни общие правила эстетики, ни современные ему слушатели и зрители. Именно здесь останавливается всегда искусство романтизма и этим удовлетворяется» («Шопен», 1948). Авторская точность проявляется в верности художественному творению образом, воспринятым из действительности, в умении художника добиться чувства реальности. Сразу заметим, что изначальная ориентация Пастернака на реализм в искусстве, понятый им как стремление к «высшей ступени авторской точности», восходит к основательному анализу реальных фактов истории, воспринятому при изучении философии и психологии. Постигая науки, он освоил самое главное – метод работы, трудно выразимый дух высокого служения предмету человеческой деятельности, какие бы формы эта деятельность ни принимала. Реализм становился для него синонимом традиции. Уже в зрелом возрасте он оценивал деятельность художника-реалиста как крест и предопределение. В реализме нет места пафосу или ложной глубине, нет ничего искусственного, специально придуманного, «ни тени вольничанья, никакой блажи». Художника, в данном случае поэта, создает детская впечатлительность и своевременная добросовестность в зре-

⁶⁶² Баевский В.С. Б. Пастернак – лирик. Основы поэтической системы. – Смоленск, 1993. – С. 61.

лости. Художественный реализм, по Пастернаку, «есть глубина биографического отпечатка, ставшего главной движущей силой художника». Оригинальность и новаторство в искусстве возникают не из несходства с соперниками, но из глубинного сходства с натурой, с предметом его изображения. А сама жизнь человека искусства есть лишь орудие познания. Сам поэт жил в тревожном осознании тайны существования, в стремлении к уединению и незаметности, часто нарушаемом внешними силами.

«Близнец в тучах»

Большинство стихов для первой книги «Близнец в тучах» (1914) было написано Пастернаком еще летом 1913 г., когда он жил с родителями на подмосковной даче (эти обстоятельства подробно описаны им в автобиографическом очерке «Люди и положения»). В окончательный вариант книги вошли также и некоторые произведения, написанные ранее. К их выбору автор подошел особенно строго. Как вспоминает К. Локс, деятельное участие в этом отборе принимали близкие тогдашние друзья и литературные союзники поэта – С. Бобров и Н. Асеев⁶⁶³. Асеевым же было написано предисловие. В письме к А. Штиху, через семь месяцев после выхода книги, Пастернак говорит, что «отделка заглавия – дело рук Боброва», а он сам лишь указал на приоритеты: «Близнец за тучею, назвал я этот цикл. Близнец в тучах – как имя книги – вот все, что оставалось сделать находчивому Боброву». В автобиографическом очерке «Люди и положения» Пастернак заявляет, что выбрал название «из подражания космологическим мудреностям, которыми отличались книжные заглавия символистов и названия их издательств». Это важное с исторической и эстетической точки зрения замечание как нельзя лучше подтверждает тезис о том, что футуристические литературные группировки зарождались в России не столько из отрицания и «преодоления» символизма, сколько из его развития и продолжения.

Соратники видели в книге Пастернака осознанную реализацию литературной программы футуристов «Лирики». Написанное Асеевым предисловие представляло сборник как нападение на символизм. Однако известно, что Пастернак был против такого вступления, о чем свидетельствует образ Близнецов, и согласился на него лишь под сильным давлением. По словам Е.Б. Пастернака, поэт сам остро ощущал «метатекстовый момент», когда сочинял стихи для книги. По-видимому, товарищи дали ему понять, что первые его опыты, напечатанные в альманахе «Лирика», были слишком радикальны и недоступны для предполагаемых читателей; ответом его и стали отбор и расположение стихотворений, составивших «Близнеца в тучах»⁶⁶⁴.

Сборник, хотя и вышел небольшим тиражом (200 экземпляров), был замечен и вызвал бурную, неоднозначную полемику в литературной критике, в том числе футуристической. Предельная насыщенность ассоциативными образами, метафорами, порою недоступными для расшифровки, послужила поводом как для восторженного признания в лице Пастернака нового поэта,

⁶⁶³ Локс К. Повесть об одном десятилетии (1907–1917 гг.) // Вопросы литературы. – 1990. – № 2. – С. 18.

⁶⁶⁴ См. об этом: Пастернак Е. Борис Пастернак. Материалы для биографии. – М., 1989. – С. 195–200.

так и для неприятия и непонимания новизны его стилистики, обвинений в «нерусской поэтике» (под «нерусскостью» обычно понималось особое внимание автора к форме, к «приему», то есть отход от содержания).

Образ Близнецов, как в названии сборника, так и в составивших его поэтических текстах, свидетельствует о сознательной ориентации Пастернака не только на символизм, но и на интертекстуальную связь со стихами его главного предшественника – Ф. Тютчева, – которые начинающий поэт внимательно изучал, работая над «Близнецом в тучах». (Подробнее об этом в очерке «Люди и положения».) Обращает на себя внимание совпадение сюжетов программного для Тютчева стихотворения «Урания» и пастернаковского «Эдем», открывающего книгу: и в том и в другом описывается восхождение поэта в высь космоса, откуда он может обозревать прошлое, настоящее и будущее поэзии. Пастернак как будто вторит тютчевскому тексту, где сияющий поэтический восход Ломоносова, как символа нового поэтического строя, сравнивается с блеском звезд-Близнецов: *«Он повелительный простер на море взор – И свет его горит, как Поллукс и Кастор!»*.

Образ созвездия Близнецов, появляющийся в первом стихотворении, стал центральным в «собираательно-циклической» композиции всей книги, в состав которой вошло 21 стихотворение. Стихотворению «Эдем» в этой композиции отводилась роль поэтического зачина: оно полностью посвящено теме поэзии и поэтического творчества и предстает собственным предисловием в стихотворной форме, метапоэтической декларацией, восходящей к традициям классицизма. Последнее же стихотворение сборника – «Сердца и спутники» – создано как заключение: начинаясь союзом «Итак...», оно будто подводило итог сказанному (*«Итак, только ты, мой город, С бессонницей обсерваторий...»*). Ощущение итоговости подчеркивается и началом последней строфы этого стихотворения (*«Итак, только ты, причудник...»*). Начальное стихотворение рисует картину сада, а заключительное – города. Идея книги, таким образом, виделась в поэтическом осмыслении начала и конца человеческого пути, в декларации зеркального отражения Эдемского сада как божественного творения в городе – создании рук человеческих. С литературной точки зрения образ сада из «Эдема» – это символистский исток поэтических и эстетических традиций. Образ же города знаменует собой новую – постсимволистскую реальность, место встречи прошлого и настоящего, реального и трансцендентного. (На важность именно такого понимания стихотворения «Сердца и спутники» Пастернак обращал внимание в письме к Боброву от 2 августа 1913 г.: город – главное место встречи между поэтом и миром, это его «лирическая сцена».)⁶⁶⁵

В первой книге поэт стремился заявить не только о себе, о своих поэтических и эстетических пристрастиях, но и, как уже было сказано, быть выразителем идей целой группы единомышленников. Возможно, отсюда излишняя усложненность его поэтики, метафорическое новаторство, благодаря

⁶⁶⁵ См.: Рашковская М. Поэт в мире, мир в поэте: письма Б.Л. Пастернака к С.П. Боброву // Встречи с прошлым. Вып.4. – М., 1982. – С. 114.

которому поэт добивается эффекта «интерсубъективности», формулу которого удачно выразил А. Сиянский парафразой из Пастернака: «не я про весну, а весна про меня, не я про сад, а сад про меня»⁶⁶⁶. Данный прием описания процесса творческого воссоединения с миром присутствует практически в каждом стихотворении «Близнеца в тучах». Здесь же проявляется вся важность образа Близнецов: в своих различных ипостасях они – символы взаимодействия поэта и окружающего мира. Их сочетания и различные перестановки изображают усилия поэта слиться со своим «другим» и тем самым достичь бессмертия.⁶⁶⁷ Поэт не только описывает процесс воссоединения Близнецов, он, прибегая к помощи метафор, стремится превратить свое «я» в объект мира, и тогда уже мир описывает его⁶⁶⁸.

Отталкиваясь в своем раннем творчестве от Тютчева, Пастернак, безусловно, учитывал и взгляды на поэзию «мэтра символизма» В. Брюсова, который отмечал, в частности, что для Тютчева истинное бытие и истинное бессмертие существовали только в природе, а Человек, который сам, по сути, «лишь глаза природы», может обрести бессмертие, только отрекшись от личного «я» и слившись с природой. Пастернак, начавший в то время, по собственным его словам, писать стихи «не в виде редкого исключения, а часто и постоянно», воспринял брюсовский анализ Тютчева как урок поэтики. Как известно, в томе стихов поэта XIX века, который штудировал Пастернак, был помещен большой очерк Брюсова о Тютчеве. В нем мэтр символизма выделяет два существенно важных для понимания стилистики Пастернака приема. Первый – это полный параллелизм между явлениями природы и состояниями души: «в стихах Тютчева граница между тем и другим как бы стирается, исчезает». Второй прием «состоит в сопоставлении предметов, по-видимому, совершенно разнородных, и в стремлении найти между ними сокровенную связь». Тем самым первая его книга, с метатекстовой точки зрения, была сборником упражнений, в которых он поэтически передавал брюсовские «наставления»⁶⁶⁹.

Среди подтекстов, усиливающих, а точнее, усложняющих метатекстовую и мифологическую символику первой книги Пастернака, исследователи называют и лирику А. Блока⁶⁷⁰. За год до «Близнеца в тучах» Пастернак внимательно изучал произведения своего любимого поэта и много позже свидетельствовал сам, что блоковское «Темно в комнатах и душно...» внушило ему заключительное стихотворение сборника – «Сердца и спутники». Это свидетельство существенно еще и в связи с тем, что указывает на цикл «Стихи о

⁶⁶⁶ Сиянский А. Поэзия Пастернака // Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы. - Л., 1965. - С. 20.

⁶⁶⁷ Напомним, что в классической мифологии братья-близнецы Кастор и Поллукс («Диоскуры») – сыновья Зевса, рожденные от смертной матери. Кастор был смертным, Поллукс – бессмертным. Когда Кастор погиб, Зевс предложил Поллуксу поделиться своим бессмертием с любимым братом. По одному варианту мифа, Поллукс и Кастор вместе проводят один день в Аиде, другой на Олимпе. По другому – братья пользуются бессмертием и смертностью по очереди: когда один – в Аиде, то другой – на Олимпе, и наоборот.

⁶⁶⁸ Ужаревич И. К проблеме лирического субъекта в лирике Бориса Пастернака // Studia Philologica. – Bydgoszcz, 1989. – Р. 23–35.

⁶⁶⁹ Более широкий обзор отношений Пастернака с Брюсовым см.: Пастернак Е.Б. Пастернак и Брюсов: к истории отношений // Россия. – 1977. – № 3. – С. 239–265.

⁶⁷⁰ См., например: Пастернак Е. Пастернак о Блоке // Блоковский сборник II. – Тарту, 1972.

Прекрасной Даме», который всегда привлекал внимание Пастернака. Именно расширенный вариант этого цикла в издании 1911 г. позволяет выявить целый ряд важных намеков, помогающих осмыслить весь пастернаковский сборник в астрально-символистских дефинициях.

Важными для понимания Пастернака являются два ряда блоковских образов: во-первых, – звезды как символы неведомого и недоступного, во-вторых, – антитеза верх–низ, усиливающая идею разлуки. В стихотворении Блока «Темно в комнатах и душно...» звезды – живые существа, их «сердца горят над бездной», и поэт сетует, что они не делятся своими желаниями с теми, кто живет в земном мире. В другом стихотворении, «Восходя на первые ступени...», наглядно разворачивается контраст между земным и небесным. В третьем стихотворении «Молчи, как встарь, скрывая свет...» поэт стремится за своей восходящей звездой. Эти примеры свидетельствуют о поиске Блоком своего неопределенного «другого», олицетворенного звездой. Чтобы понять, чем обязан Пастернак поэту-символисту и чем он отличен от него, обратимся к стихотворению «Сердца и спутники».

Как уже было сказано, в его центре образ города, уподобленного астрономической обсерватории: «звездная» атрибутика направляет наш взгляд к небу. В третьей строфе лирический герой выслеживает Близнеца, как в телескоп. Все внимание устремлено вверх. Но по сравнению со стихами Блока здесь присутствует новое измерение. Если у Блока и лирический субъект, и лирический объект одинаково устремлены в небо (космос), то в стихотворении Пастернака ось восприятия лирического субъекта постепенно поворачивает на 90 градусов, то есть к линии горизонта. Телескоп, в который смотрит «звездочет», есть не что иное, как метафора земного, рукотворного, сквозь которое он видит как смешиваются заря и пурга. Иными словами, происходит замещение верха – низом и наоборот. Лирический субъект по ходу стихотворения сам поэтически восходит на уровень своего близнеца.

Именами и контекстами Тютчева, Брюсова и Блока металитературное поле начинавшего поэтический путь Пастернака в первом сборнике не ограничивалось. Еще до начала работы над «Близнецом в тучах» в докладе «Символизм и бессмертие» он размышлял над субъективностью человека и поэта и над тем, как она сочетается в искусстве с безличной, «бессубъектной субъективностью» окружающего мира, который, по словам Пастернака, обладает подлинным бессмертием, потому что его субъективность не привязана к личности. Это бессмертие становится бессмертием поэта, когда действительность, им воспринимаемая и воспроизводимая, наполняет поэта целиком, так что его субъективность становится субъективностью самой реальности. Иными словами, индивид достигает бессмертия, когда перестает быть сущностью и становится «условием качества», сливаясь с окружающими предметами.

Таким образом, проблема бессмертия, неразрывно связанный с ней образ Близнецов и поэтика символистов, на которую опирался Пастернак, работая над стихами сборника, были сфокусированы на обширную тему субъективности, которая уже занимала поэта как философская проблема, а теперь

стала для него проблемой литературной – выражением личности в лирической поэзии. В этой связи симптоматично стихотворение «За обрывками редкого сада...», в котором звучит неожиданное, на первый взгляд, восклицание поэта:

Дети дня, мы сносить не привыкли
Этот запада гибнущий срок,
Мы, надолго отлившие в тигле
Обиходный и легкий восток.

Эти строки – как бы прямой ответ на одно из первых стихотворений русского символизма – «Дети ночи» Д. Мережковского, где поколение поэтов-символистов названо узниками, обреченными умереть до зари нового дня и нового века: *«Дети скорби, дети ночи, Ждем, придет ли наш пророк, И с надеждою в сердцах, Умирая, мы тоскуем О несозданных мирах...»*. Полемизируя с основоположником русского символизма, Пастернак сосредоточивает внимание читателя на оппозиции смертность–бессмертие как в металитературном, так и в метафизическом плане, называя себя и своих товарищей *«детьми дня»*. Таким образом, символистам, отождествляемым с царством ночи и смерти, противопоставлены их последователи, не приемлющие сумеречных образов, – внимание их обращено к встающему солнцу (в пастернаковском стихотворении «Венеция», например, лирический герой постигает «тайну бытия» на рассвете). Но если, – как подчеркивал Пастернак в докладе «Символизм и бессмертие», – в мире существует субъективность, свободная от индивида, тогда по отношению к этой субъективности «я» само может стать объектом мирового сознания и тем самым разделить бессмертие мира. И тому, каким образом поэт пытается включить себя в мировое сознание, и посвящено металитературное содержание его первой книги.

Как уже было замечено Р. Вроон, все основные темы «Близнеца» (любовь и дружба, творчество и космос, смерть и бессмертие, сон и сновидения) принадлежат к единой парадигме русской поэзии начала XX века, но подана эта традиция Пастернаком через образ зодиакального созвездия Близнецов. «В некоторых стихотворениях это созвездие просматривается невооруженным глазом, в других отражается лишь в зеркале подтекстов – через произведения Д. Мережковского, А. Блока, В. Брюсова, Ф. Тютчева. Образ Близнецов становится символом попыток поэта утвердить собственную неповторимую поэтику»⁶⁷¹. Иными словами, «Близнец в тучах» – это первая многоплановая и в то же время целостная попытка осмысления Пастернаком темы творчества, которая стала главной для него на протяжении всего жизненного пути.

Оставляя в стороне все перипетии сюжета мифа о Близнецах-Диоскурах, поэт заставляет читателя взглянуть сквозь его призму на извечную проблему причастности поэта-творца бессмертию. Ощущая себя поэтом, и даже по-символистски – теургом, то есть бессмертным, лирический герой

⁶⁷¹ Вроон Р. Знак Близнецов. Опыт интерпретации первой книги Пастернака // Пастернаковские чтения. Вып. 2. – М., 1998. – С. 341–347.

Пастернака декларирует близость к своим спутникам — ко всем не являющимся поэтами:

Земля успенья твоего — не вычет
Из возносящихся над сном пилястр,
И коченеющий близнец граничит
С твоею мукой, стерегуший Кастор.
(«Близнецы»)

Как некогда Поллукс поделился бессмертием с Кастором, поэт готов поделиться бессмертием с теми, кого называют «толпа», потому что поэт — близнец толпы, каждого индивидуально из безличной массы. Пастернаковский поэт не противостоит толпе, как это было у романтиков и близких к ним символистов, он связан с нею узами братства, дружбы и любви, ведь без нее он — ничто.

Однако все сказанное выше — лишь констатация философских и эстетических исканий поэта. Но образ Близнецов призван был решить и целый ряд сложных композиционных задач, сводя разные тексты в одно семантическое поле⁶⁷². В одних стихотворениях Кастор и Поллукс названы прямо («*И коченеющий Близнец граничит С твоею мукой, стерегуший Кастор*» («Близнецы»)), в других — образы двух братьев возникают благодаря косвенным отсылкам к мифологическому сюжету («*Чтоб, ночью вздвоенной оправданы, Взошли кумиры тусклым фронтом...*» («Ночное панно»)). В третьих — Пастернак сам выступает мифотворцем и приглашает к этому читателей: поэт помечает символом братьев-близнецов — «сердца и спутники» — героев других стихотворений, открыто не принадлежащих к этой теме, раздвигая путем аналогий семантическое поле мифа о Диоскурах. Это приводит к появлению все новых и новых пар близнецов. Среди них, например, ангелы: в «Эдеме» описывается, как на руках ангелов поэт возносится во сне в беспредельную высоту; в стихотворении «Вокзал» отходящий поезд тоже уподобляется ангелу, а близнец остается на перроне. Другие примеры парности — Ариэль и Просперо, Ганимед и Зевс и, конечно, многочисленные скрещения сердец со звездами, к которым обращается поэт.

Анализ этих разных ипостасей Близнецов показывает, что поэт (лирический субъект) обычно сам отождествляется с одним из них: он либо обращается к своему близнецу, либо описывает его движение или положение по отношению к себе. Может быть, этим и объясняется, что в «Близнеце в тучах» такое видное место занимает лирическое «я», тогда как в позднейших сборниках оно характерным образом поглощается изображаемой действительностью.

Особую важность в этой связи приобретает миф о Диоскурах как подтекст всей книги «Близнец в тучах», так как он выявляет наиважнейшую оппозицию модернистского поэтического сознания смертность/бессмертие, на что обращает внимание и Е. Пастернак в биографии поэта. «Тема родства

⁶⁷² Иная точка зрения на «Близнеца в тучах» предложена М. Гаспаровым, усматривающим единство текстов книги в их симметрическом расположении. См.: Гаспаров М.Л. «Близнец в тучах» и «Начальная пора» Б. Пастернака: от композиции сборника к композиции цикла // Известия АН СЛЯ. — 1990. — Т. 49. — № 3. — С. 218–222.

смертного и бессмертного начала жизни» обнажается в самых разных контекстах. Стихотворение «Эдем» демонстрирует грань между временем и вечностью; «Лесное» репрезентирует отождествление лирического героя с самим логосом вечности («Ты – перед вечностью ходатай, Блуждающий – я твой глагол»); «Я рос, меня, как Ганимеда...» дешифрует посредством мифа приобщение поэта к вечности; «Встав из грохочущего ромба...» показывает процесс создания поэмы, видение бессмертия. На интересный аспект оппозиции смертность/бессмертие известнейшего стихотворения сборника – «Венеция» обратил внимание И. Смирнов. Исследователь убедительно показал, что образ созвездия Скорпиона в этом стихотворении отчасти мотивирован отрывком из «Идиота» Достоевского – где Ипполит накануне задуманного самоубийства видит во сне скорпиона⁶⁷³. Признав в страшном насекомом символ смерти с ее жуткой пустотой, он отказывается от самоубийства – потому что «Дело в жизни... в открывании ее, непрерывном и вечном...». Этим намеком на сон Ипполита Пастернак выделяет центральную тему вечности – вечности-встречи с миром.

Заключая, заметим, что судьба первой книги Пастернака печальна. Поэт никогда не переиздавал эту книгу. В 1928 г., когда готовил первое издание своего собрания стихов, он изъясил из канона все стихи, где хотя бы намеком возникала тема Близнецов (исключил десять⁶⁷⁴ и решительно переработал одиннадцать), и само слово «близнец» подверглось «гонению» – оно полностью исчезло из его поэтического словаря. Возможно, поэтому к «Близнецу в тучах», как некоему «первотексту» поэта, обращается уже не одно поколение литературоведов. Обращение к нему маститых исследователей всякий раз сулит создание новых теорий (и не только по поводу творчества Пастернака⁶⁷⁵), а прикосновение к ней начинающих филологов всегда ведет к желанию открыть истоки поэтического мира большого русского поэта. Поэтическая неординарность книги во многом предопределила дальнейшее развитие поэтики Бориса Пастернака, в том числе и во второй его книге «Поверх барьеров» (1917), отличающейся смелостью художественных образов:

Был утренник. Сводило челюсти,
И шелест листьев был как бред.
Синее оперенья селезня
Сверкал за Камою рассвет.

И утро шло кровавой банею,
Как нефть разлившейся зари,
Гасить рожки в кают-компании

⁶⁷³ Смирнов И. Порождение интертекста: элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака // Wiener slavistischer Almanach, Sonderband. – 1985. – № 17. – Р. 37.

⁶⁷⁴ Исключены из позднейших сборников: «Лесное», «Грусть моя, как пленная сербка...», «Близнецы», «Близнец на корме», «Лирический простор», «Ночью... со связками зрелых горелок...», «За обрывками редкого сада...», «Хор», «Ночное панно», «Сердца и спутники».

⁶⁷⁵ Так, М.Л. Гаспаров в указанной статье обращает внимание на композиционную разницу подборок стихов в книге «Близнец в тучах» (1914) и в цикле «Начальная пора» книги «Поверх барьеров» (1928). При этом подчеркивается, что Пастернак, перерабатывая свои ранние стихи, продемонстрировал не только композиционное мастерство, но и великолепное поэтическое чутье, представил нам пример эволюции поэтического видения от поэтического сборника к поэтическому циклу.

И городские фонари.
(«На пароходе», 1916)

Пастернак и футуризм

Художественное своеобразие первой книги Пастернака тотчас было определено В. Брюсовым на страницах журнала «Русская мысль» в обзоре «Год русской поэзии»: «...Наиболее самобытен Б. Пастернак (...) чувствуется наибольшая сила фантазии; его странные и порой нелепые образы не кажутся надуманными: поэт в самом деле чувствовал и видел так; **«футуристичность»** стихов Б. Пастернака – не подчинение теории, а **своеобразный склад души.**»⁶⁷⁶ (Выделено мною – А.Ф.)

Подготовка книги к печати совпала со знаменательным событием: из круга авторов альманаха «Лирика» выделилась поэтическая группа «Центрифуга», куда вошли Сергей Бобров, Николай Асеев, Борис Пастернак. (Отзыв Брюсова расценивался в то время как откровенная, но неожиданная поддержка группы.)

Литературную среду, в которую окунулся молодой поэт, нельзя было воспринимать однозначно, она требовала новых прорывов. И здесь Б. Пастернак вновь остался верен себе. Его решения и поступки в этот период также парадоксальны и до сих пор провоцируют полемику среди биографов поэта и историков литературы. Пример тому – вопрос о принадлежности или непринадлежности Пастернака к футуристическому движению, который считается наиболее спорным в характеристике раннего творчества поэта⁶⁷⁷. Остановимся на этом подробнее, поскольку в ответе на данный вопрос или в определенной точке зрения на него – ключ к пониманию творчества Пастернака, особенно раннего, и его эстетических воззрений.

Неоднозначность трактовки этого вопроса связана прежде всего с неоднородностью футуристического движения в предреволюционной России и остротой полемической борьбы различных его группировок, а также антифутуристичностью (постфактум) автодеклараций Пастернака в «Охранной грамоте» и «Автобиографии». Необходимо учитывать всю остроту литературной борьбы 1913–1914 гг. и участие в ней Пастернака, что, безусловно, позволит прояснить «пожизненное» декларирование поэтом его разрыва с футуризмом, которое, однако, не может служить достаточным основанием для его абсолютного размежевания с русским футуризмом. (В 1922–1927 гг. Пастернак входил в ЛЕФ, поддерживал дружеские отношения с Маяковским, которому в книге «Поверх барьеров. Стихи разных лет»⁶⁷⁸ (1929, 1931) был посвящен целый раздел.) Но следует учитывать и то, что проблематика раннего Пастерна-

⁶⁷⁶ Цит. по: Пастернак Б. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1912–1931. – М., 1989. – С. 727.

⁶⁷⁷ См., например: Флейшман Л. Фрагменты «футуристической» биографии Пастернака // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. – М., 1993. – С. 110–155.

⁶⁷⁸ Повторение в 1929 и 1931 годах названия своей второй книги Пастернак уже в 1946 году объяснял так: «С течением лет самое, так сказать, понятие «Поверх барьеров» у меня изменялось. Из названия книги оно стало названием периода или манеры, и под этим заголовком я впоследствии объединил вещи, позднее написанные, если они подходили по характеру...» (Цит. по: Пастернак Б. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1912–1931. – М., 1989. – С. 642.)

ка не сводима только к футуризму: личные и творческие интересы и контакты его были гораздо шире и разнообразнее, ведь авторское, литературное самоопределение его протекало в условиях бурной революции в искусстве, вызванной выступлениями русского и европейского художественного авангарда, и не может быть осмыслено в отрыве от нее⁶⁷⁹. В этой связи необходимо обратиться к анализу первых литературно-критических выступлений Пастернака этого периода.

Приступая к рассмотрению данной проблемы, надо принять во внимание, во-первых, неясность, неустойчивость, зыбкость самого понятия и термина «футуризм» для современников, а во-вторых, фундаментальные особенности ранней поэтики Бориса Пастернака, ставившие в тупик его первых читателей. Но эта «роковая оригинальность» сама по себе еще не означала неизбежности вступления его в футуристическое движение.

И здесь необходимо отдать должное первому литературно-критическому выступлению Бориса Пастернака – статье «Вассерманова реакция». Она создавалась в атмосфере оглушительных перемен в лагере московской футуристической поэзии, когда разрозненные и враждовавшие прежде новаторские группы впервые выступили объединенным, сплоченным фронтом. Так появился в начале 1914 г. «Первый Журнал Русских Футуристов», плод альянса между «Гилеей», возглавляемой Маяковским и Давидом Бурлюком, и «Мезонином поэзии» – эгофутуристической московской группой, руководимой Вадимом Шершеневичем. Появление в «Первом Журнале Русских Футуристов» крайне язвительных отзывов на книги основателей «Центрифуги» – Сергея Боброва, Николая Асеева и Бориса Пастернака – заставило начинающих поэтов вступить в агрессивную полемику, суть которой и выражена в пастернаковской статье «Вассерманова реакция». Не вдаваясь в особенности футуристических баталий, подчеркнем, что ее значение состоит прежде всего в том, что здесь Пастернак впервые дает свое собственное понимание и объяснение термину «футуризм», который только еще входил в широкий обиход и был наполнен для современников противоречивым и туманным содержанием. (Он даже для самой «Центрифуги» оставался неприемлемым вплоть до выпуска первого ее альманаха.) Теоретические поиски молодого Пастернака питались в основном опытом его первой поэтической книги «Близнец в тучах».

Самый первый пассаж о футуризме в статье звучит следующим образом:

«Мнимо художественные продукты подлежат исследованию какой угодно теории, но они не представляют для эстетики ни малейшего интереса.

Исходная точка футуризма в общем такова, что экземпляры, ложно к нему относимые, подпадают ведению социально-экономических дисциплин».

Декларируя дихотомию «истинного» и «ложного» футуризма, Пастернак называет поэтов-футуристов первого сорта: без колебаний – Велимира Хлебникова, «с некоторыми оговорками» – Маяковского, с большей долей

⁶⁷⁹ См., например: Клинг О. Борис Пастернак и символизм // Вопросы литературы. – 2002. – № 2. – С. 25–59.

условности – Константина Большакова и поэтов из эгофутуристической группы «Петербургский Глашатай». Иерархия «истинно-футуристических» ценностей в «Вассермановой реакции» свидетельствует о пристальном внимании начинающего поэта к футуристическому движению и об улавливании им основных тенденций его развития. Хлебников был выделен Пастернаком потому, что именно в его творчестве он видел исконный, внутренне выношенный и не стремящийся к показным эффектам источник футуристических идей. По контрасту с эпатажем и саморекламой, столь широко практиковавшихся в публичных футуристических выступлениях, Хлебников поражал самоуглубленностью, сосредоточенностью, полной погруженностью в себя. Притягательной в нем была и литературная позиция, и стихи. Помимо меткой оценки «футуризма» и его представителей «Вассерманова реакция» содержит и косвенную автохарактеристику Пастернака как автора поэтической книги «Близнец в тучах». Подчеркивая, что подлинный лиризм немыслим без метафорической расцветки, порождаемой «болезненной необходимостью в сближении», метафору поэт понимает как потребность лирического поэта в осознанном соединении макро- и микромиров, в нахождении внутренней связи между ними. В результате стихи насыщаются необычайнейшей «метафорической идиоматикой».

Но если эта статья была посвящена отграничению футуризма ложного от футуризма истинного, то следующая – «Черный бокал» (1916) – перемещала акцент с внутринаправленческого взгляда на соотношение футуризма и предшествующих ему течений – символизма в поэзии, импрессионизма и даже передвижничества в живописи. Поэтому ее следует рассматривать как непосредственное продолжение, развитие размышлений, содержащихся в «Вассермановой реакции». Для всех прочих участников авангардного движения проблема соотношения футуризма и символизма, как, впрочем, и других предшествующих и последующих направлений и течений в искусстве, была решена однозначно еще в их манифестах: у футуризма нет прошлого, футуризм есть настоящее и будущее. (В докладе «Пришедший сам» в марте 1913 г. Маяковский заявлял: «У нашей поэзии нет предшественников»⁶⁸⁰.) Пастернак же шел наперекор этой установке. Он отстаивал идею о тесной преемственности, органической взаимопереплетенности судеб разных художественных поколений. Обыгрывая «целевую» семантику термина футуризм, поэт заявляет: при помощи клички футуризм символисты впервые попытались осознать и свое собственное существование, и природу искусства в целом. Согласно Пастернаку, футуризм – это «самосознание» и символизма (наиболее авторитетной в тот момент поэтической школы), и искусства вообще. Следует принять во внимание, что слово «самосознание» и тема самосознания являлись ключевыми в системе философских и литературных размышлений Бориса Пастернака начала 1910-х гг. Таким образом, в «Черном бокале» выдвинут тезис: то, что прежде существовало бессознательно, слепо, неосознанно, – впервые становится осознанным только в футуризме.

⁶⁸⁰ Маяковский В. Полное собрание сочинений. Т. 1. 1912–1917. – М., 1955. – С. 366.

Статья «Черный бокал» далека от безоблачно-идиллической картины мирной преемственности школ. Воздавая должное символизму как «учителю» нового искусства, Пастернак в то же время подвергает его беспощадно трезвому, язвительному анализу. Он не приемлет в символизме «перегрузку неба», то есть приверженность мистицизму, и подчинение искусства религиозно-мистическим целям. Пастернак высмеивает ту самую особенность трактовки слова в символистской поэтике, которая стала главной мишенью и в атаках на нее со стороны акмеистов: отсутствие реального, конкретного, осязаемого содержания в употребляемых символистами словах-символах. Вывод, к которому приходит Пастернак, совершенно неожидан и парадоксален: *действительное содержание* туманных, неуловимых символистских символов лежит в поэзии футуризма. То, что выглядело просто тропом, метафорой, символом, клише, – именно в футуризме проявляет свою подлинную реальность, раскрывает свое истинное значение.

Однако общий эмоциональный и смысловой фон статьи не был направлен только против «бессодержательности» символизма, но представлял и завуалированной атакой на футуристические манифесты, в которых, при всей их разности и неоднозначности, сущность течения сводилась к освобождению слова от значения, а текста – от содержания. (Об этом, например, говорил Крученых в своих на шумевших декларациях, Шершеневич – в книге статей «Футуризм без маски» (1914).) По мнению Пастернака, семантика слова и содержание – краеугольные камни футуризма. Более того, именно в семантико-содержательном компоненте поэтического искусства он видел фундамент модернизма, связующую нить двух его ветвей – символизма и футуризма.

Главным выводом этой статьи Пастернака стало положение о том, что футуризм по своей природе – это подлинная, чистая лирика, выражающая собою дух не Времени, а Вечности. Тем самым он вернулся к предфутуристическим своим размышлениям об искусстве, содержащимся в докладе «Символизм и бессмертие», прочитанном им еще осенью 1910 г. В нем содержание искусства преподносилось как предельно субъективный круг действий человека. Этот круг вне воли творца. Хотя художник как человек смертен, счастье его существования в искусстве бессмертно именно в силу феномена предельной субъективности. В докладе утверждалось, что символическая сущность искусства в общем смысле подобна символике математических построений. К этой же мысли Пастернак возвращается и в «Вассермановой реакции», и в «Черном бокале», но на других основаниях.

Анализ ранних теоретико-литературных статей Пастернака позволяет сделать вывод о поразительной цельности его литературного пути, о независимости его суждений и о своеобразии его места на литературном Олимпе Серебряного века. Уже в его ранних теоретических работах, рецензиях, выступлениях и символизм, и футуризм, и другие течения предстают естественным контекстом раздумий молодого поэта об искусстве в этот период. Именно поэтому Пастернак с такой настойчивостью подчеркивал позже свою непринадлежность к какому-либо течению, в том числе и к футуризму.

«Сестра моя – жизнь»: в поисках сакрального

«Сестра моя – жизнь» была третьей книгой стихов Бориса Пастернака. Она вышла в свет в 1922 г., а написана – практически полностью – в 1917. (Подзаголовком и одновременно датировкой служат слова: «Лето 1917 года».)

«Я видел лето на земле, как бы не узнававшее себя, естественное и доисторическое, как в откровенье. Я оставил о нем книгу. В ней я выразил все, что можно узнать о революции самого небывалого и неуловимого», – писал позже Пастернак в «Охранной грамоте».

Лирическая тема книги раскрыта им в письме М. Цветаевой от 25 марта 1926 г.: «Сестра моя – жизнь» была посвящена женщине. Стихия объективности неслась к ней нездоровой, бессонной, умной, рачительной любовью» (в книге отражена история отношений Пастернака и Елены Виноград).

Заглавие «Сестра моя – жизнь» – едва ли не самая эмблематическая формула поэзии Пастернака. Сам поэт, как известно, критически относившийся к своему раннему творчеству и даже отрекавшийся от многих произведений 1910–1920 гг., всегда ценил этот программный образ. Когда в 1955 г. Корней Чуковский спросил его, над чем он работает, Пастернак ответил: «Вот кончу роман – примусь за составление своего однотомника. Как хотелось бы все переделать, – например, в цикле «Сестра моя – жизнь» хорошо только заглавие». А много раньше, в письме Евгении Владимировне – своей первой жене, – писал:

«Ведь что-то я хотел сказать заглавьем «Сестры моей – жизни», и это что-то живет во мне. Я не могу отказаться от дружбы, от почти домашней интимности, перехлестывающей на улицу, от чувства родства с совершенным, оформляющимся в лице, искусством» (7 июля 1928 г.).

Чем же примечательно это заглавие? Прежде всего тем, что имеет внушительную интертекстуальную и прежде всего христианскую родословную. Как установили комментаторы, оно восходит к любимому Пастернаком стихотворению Верлена из книги «Мудрость», со строчкой: «Жизнь некрасива, но все же она твоя сестра». (Известно, что Пастернак даже переписал начальные строфы этого стихотворения и постоянно носил с собой в последние годы жизни.) Однако истоки подобного «родственного» отношения и прославления жизни, природных явлений восходят еще к гимнам Св. Франциска Ассизского, который в «Песни о Брате Солнце», или «Похвале Творениям» (1224), обращался к светилам и стихиям как братьям и сестрам, а землю называл одновременно и сестрой, и матерью.

Но и сочинения Св. Франциска не являются абсолютным первоисточником образности данной книги Пастернака. «Песнь о Брате Солнце» представляет собой вариацию на библейские псалмы. Образ «сестры» фигурирует не только в Псалтыри, но и в других книгах Ветхого завета. Библия, кстати, была любимым чтением Пастернака. Исследователи указывают и на более близкие по времени, современные Пастернаку источники. Согласно И.П. Смирнову и И.Р. Дёринг-Смирновой, Пастернак заимствовал свое заглавие непосредственно из прозы или поэзии Александра Добролюбова, фигура ко-

торого как одного из первых русских францисканцев начала XX века в модернистских и религиозных исканиях русской интеллигенции рубежа веков занимала видное место. Более осторожно подходит к этой гипотезе Е.В. Иванова, говоря, что знакомство молодого Пастернака с личностью и творчеством А. Добролюбова не доказано, и «тем больший интерес представляет... такое совпадение: в неопубликованном стихотворении Александра Добролюбова задолго до Пастернака (в 1907 г.) появилась строка «Сестра моя жизнь».

Так или иначе, христианский прототекст книги «Сестра моя – жизнь» очевиден, более того, нередки в ней и ветхозаветные подтексты. Так, уже заглавное ее стихотворение «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...» содержит снижающее упоминание Библии, которое, впрочем, призвано поднять творения рук человеческих до уровня Божьего мироздания:

Что в мае, когда поездов расписание
Камышинской веткой читаешь в купе,
Оно грандиозней Святого Писанья
И черных от пыли и бурь канапе.⁶⁸¹

Открыто спроецированными на Ветхий Завет можно назвать такие стихи, как «Степь», «Давай ронять слова...», «Ты в ветре...», «Дождь» и др., а мотивы «Песни Песней Соломона» рассыпаны по всем стихотворениям книги, их детальный анализ также представлен в статье А. Жолковского.

Однако библейской тематикой замысел книги «Сестра моя – жизнь» ограничивать нельзя. Книга посвящена Лермонтову. В одном из писем Б. Пастернак объясняет: «Я посвятил «Сестру мою – жизнь» не памяти Лермонтова, а самому поэту, как если бы он еще жил среди нас, – его духу, до сих пор оказывающему глубокое влияние на нашу литературу». Далее Пастернак прокомментировал смысл посвящения.

«Пушкиным началась наша современная культура, реальная и подлинная, наше современное мышление и духовное бытие. Пушкин возвел дом нашей духовной жизни, здание русского исторического самосознания. Лермонтов был его первым обитателем. В интеллектуальный обиход нашего века Лермонтов ввел глубоко независимую тему личности. (...) Лермонтов – живое воплощение личности. (...) Однако то, что мы ошибочно принимаем за лермонтовский романтизм, в действительности, как мне кажется, есть не что иное, как стихийное, необузданное предвосхищение всего нашего современного субъективно-биографического реализма и предвестие поэзии и прозы наших дней. (...) Вы спросите, чем он был для меня летом 1917 года? – Олицетворением творческого поиска и откровения, двигателем повседневного творческого постижения жизни».

Если книга целиком посвящена Лермонтову, то первое ее стихотворение «Памяти Демона», которое стоит вне циклов книги и имеет характер программного вступления, посвящено памяти Демона – бессмертного романтического героя великого русского поэта и его одноименной поэме. Знакомый лермонтовский мотив возникает с первых строк стихотворения:

Приходил по ночам
В синеве ледника от Тамары.
Парой крыл намечал,
Где гудеть, где кончаться кошмару.

⁶⁸¹ Любопытная «библейская» интерпретация этой строфы предложена в статье: Жолковский А. Книга книг Пастернака. (К 75-летию «Сестры моей – жизни») // Звезда. – 1997. – № 12. – С. 197.

Аурой романтизма пронизано не только это стихотворение, но и вся книга в целом. Но этот традиционный, «лермонтовский» Демон последовательно лишается в стихотворении привычных атрибутов русского романтизма. Образ героя дан в сложном соотношении с природой, Кавказом. Он то заслоняет собою Кавказ, отодвигая его на второй план, то сливается с ним, растворяется в нем:

Но сверканье рвалось
В волосах, и, как фосфор, трещали.
И не слышал колосс,
Как седеет Кавказ за печалью.

От окна на аршин,
Пробирая шерстинки бурнуса,
Клялся льдами вершин:
Спи, подруга, – лавиной вернуся.

Романтизму Лермонтова в эстетических исканиях поэтов первой половины XX века уделялось много внимания. Для Блока, например, это было способом сохранить романтическое противостояние миру (стихи из третьего тома). Для Маяковского – демоническим принципом разлада с миром (в поэме «Про это» образ Лермонтова, взятый как социально-психологической тип, служит эталоном этого разлада). Пастернака привлекал в Лермонтове не романтизм, не противопоставление личности миру, а «повседневное творческое постижение жизни». Лермонтов был для него примером переживания мира через собственную жизнь, собственную биографию, ибо истинный художник, по Пастернаку, всегда больше вбирает мир, наполняется миром, чем противостоит ему. Как уже было показано выше, идея приятия мира для Пастернака была основополагающей и безусловной. Поэтому он учится у Лермонтова мыслить мир пространством, а не временем.

Мой поезд только тронулся,
Еще вокзал, Москва,
Плясали в кольцах, в конусах
По насыпи, по рвам.
А уж гудели кобзами
Колодцы, и, пылясь,
Скрипели, бились об землю
Скирды и тополя.

(«Образец»)

Лермонтовская («демонская») техника помогает Пастернаку смотреть на мир с высоты птичьего полета, обгонять поезда и саму жизнь, превращать пространство в соперника, когда расставание с любимой неминуемо, перенестись в иные исторические эпохи, но и тогда поэзия Пастернака чужда метафизики, созерцательности, он и к вечности обращается легко, как будто ненароком. Так, в стихотворении «Уроки английского», используя шекспировские мотивы, Пастернак решает проблему ухода от суетной жизни, когда потеряно самое важное – любовь, а душа открывается вечности.

Когда случилось петь Дездемоне, –
А жить так мало оставалось, –
Не по любви, своей звезде она, –

По иве, иве разрыдалась.
(...)
Когда случилось петь Офелии, –
А жить так мало оставалось, –
Всю сушь души взмело и свеяло,
Как в бурю стебли с сеновала...

Это стихотворение может служить достойным примером того, что сам Пастернак называл «импрессионизмом вечного». Слитность философской мысли и точной «подробности» образов, венчающих высокую духовную идею, дает нам торжество импрессионистической поэтики. Эта слитность свидетельствует, что единство человека с миром у Пастернака не умозримое, а всепроникающее. Все это лишний раз поясняет характер тех романтических положений, к которым, переосмысливая их, обращается поэт, порой противопоставляя свой книжный романтический мир романтике реальной жизни:

Внезапно вспомню: солнце есть;
Увижу: свет давно не тот.
(...)
В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку кликну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?
(...)
Пока в Дарьял, как к другу, вхож,
Как в ад, в цейхгауз и в арсенал,
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,
Как губы в вермут, окунал.
(«Про эти стихи»)

Романтический конфликт в его открытом виде (поэт и толпа) наибольшего накала достиг в стихотворении «Любимая – жуть! Когда любит поэт...», одном из самых знаменитых в «Сестре». Ирония – редкость в лирике Пастернака, но здесь он с сарказмом, ядовито и зло рисует образ мещанства, противопоставив ему романтическую фигуру поэта, отмеченного печатью божественного провидения и творческих стихий.

Любимая – жуть! Когда любит поэт,
Влюбляется бог неприкаянный.
И хаос опять выползает на свет,
Как во времена ископаемых.

Глаза ему тонны туманов слезят.
Он застлан. Он кажется мамонтом.
Он вышел из моды. Он знает – нельзя:
Прошли времена – и безграмотно.

Он видит, как свадьбы справляют вокруг,
Как спаивают, просыпаются.
Как общелягушечью эту икру
Зовут, обрядив ее, паюсной.

Пастернак строит сложную драматическую ситуацию: с одной стороны, он, как и все романтики, «возносит» женщину «до небес», а с другой – сопровождает свое «воспевание» полемическим выпадом, что вносит в стихотворение дополнительную объемность. Налицо в стихотворении и иронические «интонационные задатки», спровоцированные открытым характером противостоящих предметно-тематических рядов (поэт – мещанство). Ю.Н. Тынянов в статье «Промежуток» точно отметил, что обычно у Пастернака «тема совершенно не высовывается, она так крепко замотивирована, что о ней как-то и не говорят». В данном случае тема «высовывается», она существует как бы и сама по себе, отдельно от стихов, а потому воплотима разными поэтическими приемами. «Как общелягушечью эту икру...», «Где трутнями трутся и ползают...», «Пахнёт по тифозной тоске тюфяка...» – все это в смысловом отношении достаточно четко проявлено и порождает определенные интонационно-тематические акценты. Однако интонационный строй не замкнут только на соотношении пафоса и сарказма. Есть что-то «третье». «Он вышел из моды...» – это и насмешка, и достаточно всерьез: поэт и сам «знает», что «прошли времена» романтического самоутверждения.

В книге «Сестра моя – жизнь» взгляд на искусство как на орган восприятия – глаза и уши, открытые навстречу миру, – в большинстве случаев как раз освобождает Пастернака от подчеркивания характерности лирического «я». Стихотворение «Любимая – жуть...» является, в сущности, исключением, потому что Пастернак чаще идет на приглушение характера, утверждает его зависимость и вторичность по отношению к жизни. Не я, а мир. Не я, а жизнь. Не я, а ты, любимая. Таков типичный для поэта способ раскрытия лирической темы и в данном стихотворении, и в книге в целом.

Романтическая тематика любви, искусства дополняется у Пастернака темой природы. Как правило, они не существуют раздельно, каждое стихотворение предстает сложным соединением, сплавом из этих «тем». Пастернака обычно не причисляют к поэтам-пейзажистам, но здесь природа предстает наглядным эталоном естественности и полноты. Природа в книге – один из образов, даже синонимов жизни; так, например, разветвленная, многослойная метафора «жизнь – сад» участвует равно в структурной и философско-лирической ее концепции. Восприятие природы у Пастернака поразительно точно и проникновенно, но, будучи самым близким и полным «синонимом» жизни, природа не является в этом отношении чем-то исключительным и единственным. Любовь, искусство, мир вещей выполняют ту же роль. Но понятие «жизнь» нельзя увязать с каким-либо одним из этих образно-тематических рядов, так как каждый из них, становясь темой стихотворения, как бы стремится представить и выразить всю жизнь, поэтому они практически взаимозаменяемы и более полно являют жизнь в своей совокупности, взаимопроникновении.

На это обращали внимание и современные Пастернаку критики и нынешние исследователи его творчества. В качестве примера приведем рассуждения М. Цветаевой, акцентирующей внимание на роли природы у Пастернака:

«Круг, в котором Б. Пастернак замкнулся, или который охватил, или в котором растворился,— огромен. Это — природа. (...)

До Пастернака природа давалась через человека. У Пастернака природа — без человека, человек присутствует в ней лишь постольку, поскольку она выражена его, человека, словами. Всякий поэт может отождествить себя, скажем, с деревом. Пастернак себя деревом — ощущает. (...) Природа для него существует только вся целиком, без оговорок.

О чем бы ни говорил Пастернак — о своем личном, притом сугубо человеческом, о женщине, о здании, о происшествии,— это всегда — природа, возвращение вещей в ее лоно»⁶⁸².

Цветаева не называет поэзию природы у Пастернака «пейзажной лирикой». Речь у нее идет о миропонимании, о свойственной его поэзии внутренней синонимичности природы и жизни.

Рассмотрим стихотворение «Воробьевы горы», которое в книге входит в цикл «Песни в письмах, чтобы не скучала».

Грудь под поцелуи, как под рукомойник!
Ведь не век, не сряду лето бьет ключом.
Ведь не ночь за ночью низкий рев гармоник
Подымаем с пыли, топчем и влечем.

Открывается оно мотивом осознания мгновенности счастья. Любовная страсть уподоблена звериному первозданному «низкому реву» и осознается его «сезонность». Речь идет о затишье, паузе в любовных играх, которая сравнима, благодаря романтической интонации, разве что со смертью.

Я слышал про старость. Страшны прорицанья!
Рук к звездам не вскинет ни один бурун.
Говорят — не веришь. На лугах лица нет,
У прудов нет сердца, бога нет в бору

Разлука, как старость, ассоциируется с умирающей природой. Эмоции лирического героя переданы через пейзажные мазки. Знание о неотвратимом даже повышает цену мгновения. Но возникает мысль о безбожно «равнодушной природе», безучастной к человеческому горю («*Рук к звездам не вскинет ни один бурун*»). Она вызывает новый подъем жизненных сил, в чем-то даже экстремальных — прожить жизнь за мгновение:

Расколышь же душу! Всю сегодня выпень.
Это полдень мира. Где глаза твои?

Тема расширяется до вечного праздника природы. Приходит понимание, что за смертью следует воскресение. Жизнь вновь бурлит, мчится, летит:

Здесь пресекались рельсы городских трамваев.
Дальше служат сосны. Дальше им нельзя.
Дальше — воскресенье. Ветки отрывая.
Разбежится просек, по траве скользя.

Знание о брэнной человеческой судьбе потонуло в этом празднике жизни, но мысль, высказанная во второй строфе, не прошла бесследно. Концовка стихотворения всем своим образным строем заставляет усомниться в справедливости утверждения, что в природе нет Бога, лица и сердца.

Просея полдень, Троицын день, гулянье,
Просит роща верить: мир всегда таков.

⁶⁸² Цветаева М. Поэты с историей и поэты без истории // Цветаева М.И. Об искусстве. — М., 1991. — С. 117–120.

Так задуман чаще, так внушен поляне,
Так на нас, на ситцы пролит с облаков.

Природа подсказывает и показывает человеку главный закон, на основе которого задумана жизнь: «мир всегда таков».

Формула сотворения мира приоткрывает здесь и некий глубинный смысл (в полной мере постигаемый лишь в контексте всех стихов книги), освещающий стихотворение.

«Воробьевы горы» буквально напрашиваются на сопоставление. Мысль Пастернака в этом контексте по внутреннему пафосу созвучна позитивному, утверждающему аспекту тютчевского «Не то, что мните вы, природа...».

Традиционен в нем и принцип лирического самовыражения – «через природу». Вспоминается и лермонтовское «Выхожу один я на дорогу...», где, как и у Пастернака, природа дана как лирический процесс, последовательность и смена акцентов: от одиночества – к всеобщности, от обиды – к вере, от прорицаний «страшного» – к просветлению. Начальная мысль лирического героя обретает глубину, лишь пройдя через заминку рефлексии и безверия, возникшую было во второй строфе.

Диффузия тем природы, любви, искусства, о которой говорилось выше, в дальнейших текстах перемещает центр тяжести проблемы в новое измерение, более свойственное сознанию Пастернака. Как уже отмечалось в критике, в исследовательской литературе о Пастернаке мало что сказано до сих пор о религиозном сознании, пронизывающем его раннее творчество. А ведь именно в первых трех сборниках зародились те религиозные акценты, которые окончательно были проставлены поэтом в романе «Доктор Живаго». Суть их «в усмотрении формирующего творческого начала во всех чувственно данных объектах»⁶⁸³. Ярким примером тому служит стихотворение «Давай ронять слова...», входящее в цикл «Послесловье» книги «Сестра моя – жизнь»:

Ты спросишь, кто велит,
Чтоб август был велик,
Кому ничто не мелко,
Кто погружен в отделку

Кленового листа
И с дней Экклезиаста
Не покидал поста
За теской алебаstra?

Ты спросишь, кто велит,
Чтоб губы астр и далий
Сентябрьские страдали?
Чтоб мелкий лист раки
С седых кариатид
Слетал на сырость плит

⁶⁸³ Франк С.В. Водяной знак: Поэтическое мировоззрение Пастернака // Литературное обозрение. – 1990. – № 2. – С. 72.

Осенних госпиталей?

(...)

Английский литературовед Морис Боура, анализируя эти и им подобные стихи, приходит к выводу (его приводит С.В. Франк), что Пастернак смотрит на природу взглядом анимиста:

«Пастернак пишет о цветах так, потому что сознает, что они живые существа и что говорить о них можно только на языке личных, человеческих отношений, в которых сам поэт может соучаствовать в качестве наблюдателя. У Пастернака нет раз навсегда установленной мифологии; но он создает новый миф для каждого проявления природных сил. Природа кишит живыми существами, характер которых в конечном итоге непостижим, но поведение которых можно наблюдать с острым любопытством».

Однако это верное в принципе наблюдение следует дополнить. Мир Пастернака не замыкается только на чувственном восприятии природных явлений. Его взгляд более широк. Он наблюдает не только за взаимоотношениями природных явления и человека, но и за их оценкой «всесильного бога деталей», «всесильного бога любви», а также за ответственностью этой силы перед «подробной» красотой жизни. А это уже религиозное сознание пантеизма, то есть сознание присутствия божественной силы во всем. В таком понимании все происходящее вокруг героев лирики Пастернака не что иное, как самое прямое и непосредственное проявление божественной заботы о живом. В этом смысле более справедливо суждение С.В. Франка:

«Для поэта пастернаковского лада, воспринимающего мир через свои органы чувств, но вместе с тем одаренного и органом духовного разума, не существует непроходимого барьера между миром материальным и миром духовным. Он естественно воспринимает явления физического характера по-первобытному, то есть как несомненные свидетельства вмешательства в жизнь божественных сил – благостных или грозных»⁶⁸⁴.

В качестве доказательства исследователь приводит примеры своих наблюдений над одним из самых постоянных образов-символов, с помощью которого поэт передает проявление активной божественной любви, суть невыразимых человеческих переживаний. Именно таким значением в книге «Сестра моя – жизнь» наделен образ дождя. Так, в стихотворении, дающем название книге (программном), дождь равнозначен жизни: «*Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе Расшиблась весенним дождем обо всех*». Поэт как бы говорит: «Я рад дождю, я люблю дождь, но и то, что делает дождь с душой и окружающим миром, нельзя назвать иначе как Божьей любовью к миру».

Как проявление Божьей любви, дождь бесконечно разнообразен. Он ликует: «*У капель тяжестъ запонок, И сад слепит, как плес, Обрызганный, закапанный Мильоном синих слез*»; и заставляет ликовать все вокруг: «*Душистую веткою машучи, Впивая впотьмах это благо, Бежала на чашечку с чашечки Грозой одуренная влага*», «*Лужи на камне. Как полное слез Горло – глубокие розы, в жгучих, Влажных алмазах. Мокрый нахлест Счастья на них, на ресницах, на тучах*».

⁶⁸⁴ Франк С.В. Водяной знак: Поэтическое мировоззрение Пастернака. – С. 73.

Но это ликование неземной силы может оборачиваться бедствием для земного:

Гроза, как жрец, сожгла сирень
И дымом жертвенным застлала
Глаза и тучи.

В стихотворении «Болезни земли» (цикл «Занятие философией») идиллический пафос природы обрывается жестким диагнозом:

Надо быть в бреду по меньшей мере,
Чтобы дать согласие быть землей.

Всякое проявление божественного Пастернак воспринимает практически однозначно: он ставит знак равенства между природой и творчеством, где творчество – это жизнь, а жизнь – подвиг преодоления смерти.

«Темы и вариации»: постижение классики

Проблема пушкинской традиции всегда имела определяющее значение для любого русского поэта Серебряного века. В связи с Пастернаком она обозначена в истории русской поэзии XX века наиболее четко и остро. Уже тот факт, что Б. Пастернак родился в годовщину смерти Пушкина (10 февраля), служил поводом к сопоставлениям, порой подчеркнуто мистическим. Друзья и современники поэта учитывали и то, что Пастернак знал многие произведения великого предшественника наизусть, часто и охотно читал их вслух, цитировал пушкинские строки в разговорах, отсылками к Пушкину пронизаны литературно-эстетические работы Пастернака как 1910–1920-х, так и 1930–1940-х гг.

Первым, поставившим двух поэтов в один ряд, был В.Я. Брюсов. В одном из откликов на «Сестру мою – жизнь» он писал:

«Стихи Пастернака удостоились чести, не выпадавшей стихотворным произведениям (исключая те, что запрещались царской цензурой) приблизительно с эпохи Пушкина: они распространялись в списках. Молодые поэты знали наизусть стихи Пастернака, еще нигде не появившиеся в печати...»⁶⁸⁵.

Пушкинское в этой книге было замечено и приветствовалось многими критиками-современниками (И. Эренбург, Я. Черняк, И. Розанов и др.). Ее цельность, психологическая глубина и фабульность вызвали ассоциации с жанром романа в стихах, упоминание о котором неизбежно вело к Пушкину.

Новый виток сопоставлений поэтов был вызван публикацией в 1923 г. четвертой книги Пастернака «Темы и вариации», фактически вобравшей в себя то, что по каким-либо причинам не вошло в предыдущие сборники. На первый взгляд эта книга менее цельна в сравнении с предшествующей и представляет собой собрание разнородных циклов, отражающих духовную биографию автора. Циклы «Болезнь», «Разрыв», «Нескучный сад» непосредственно связаны с перипетиями личной жизни. В цикле «Пять повестей» находим размышления и декларации об искусстве («Мефистофель», «Шекспир», «Тема с вариациями» – на пушкинские темы). В циклах «Зимнее утро», «Весна», «Сон в летнюю ночь», «Осень», рисующих времена года, то

⁶⁸⁵ Брюсов В.Я. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Брюсов В.Я. Собр. соч. В 7 т. – М., 1975. – Т. 6. – С. 517.

возникает глухой спор с теми, кто зовет поэта отказаться от классических традиций, то вновь и вновь формулируется понимание сущности поэзии. Стилистика многих стихотворений этой книги сильно затруднена. Ее идея раскрывается через бытовую или пейзажную вещь, спрессованную в ассоциативную образность.

Если «Сестра моя – жизнь» адресовалась Лермонтову, а с Пушкиным ее связывала только лирическая композиция романа-дневника, то в «Темах и вариациях», где тема любви также является основной, лермонтовский Демон уступил место пушкинскому сфинксу (намек на африканское происхождение поэта и неразгаданную тайну его творчества). С. Парнок, подчеркивая эту особенность четвертой книги поэта и отмечая некоторую ее итоговость, писала:

«Пастернак не «пушкианствует», а попросту – растет, и по естественным законам роста растет не в сторону, не вкривь, не вкось, а по прямой – вверх, т.е. к Пушкину, потому что иной меры, иного направления, иного предела роста у русской поэзии нет»⁶⁸⁶.

Несколько иное понимание пушкинской традиции в «Темах и вариациях» дал В. Красильников. В своей статье «Борис Пастернак» (1927) он поясняет, что ориентация на классика давала возможность поэту избежать дешевой («бильярдной») популярности. Критике импонировало, что «безоглядно-новаторский» характер творчества Пастернака насквозь пронизан ассоциациями с русской классической поэзией. И.Н. Розанов писал:

«Недаром Пастернак одну из своих книг посвятил Лермонтову, а в другой целый цикл отвел Пушкину: культурная преемственность сочетается у него с полнотой творческого своеобразия. Такого ученика не постыдились бы и наши классики»⁶⁸⁷.

Для понимания означенной традиции важна и позиция самого Пастернака на эту проблему. В этой связи сошлемся на его ответы в анкете журнала «На литературном посту» за 1927 г. об отношении к классическому наследию. На первый вопрос: «Что вы подразумеваете под понятием «классическая литература»?» – он ответил:

«Под классиком я разумею писателя, который в своем творчестве дает пластическое подобие цельного мировоззрения. Классическая же литература есть совокупность таких произведений и тенденций, которые впоследствии принимаются за мировоззрение эпохи».

Наиболее интересен для нас ответ Пастернака на третий вопрос – «Влияют ли классики на Ваше творчество? Кто из классиков влияет?».

«В своей работе я чувствую влияние Пушкина. Пушкинская эстетика так широка и эластична, что допускает разные толкования в разном возрасте. Порывистая изобразительность Пушкина позволяет понимать его и импрессионистически, как я и понимал его лет 15 назад, в соответствии с собственными вкусами и царившими тогда течениями в литературе. Сейчас это понимание у меня расширилось, и в него вошли элементы нравственного характера».

Последний, четвертый вопрос связан с предыдущим: «Художественный метод какого классика Вы считаете наиболее соответствующим отображению нашей современности?» Пастернак отвечает, возвращаясь к Пушкину:

⁶⁸⁶ Парнок С.Б. Пастернак и другие // Русский современник. – 1924. – №1. – С. 310.

⁶⁸⁷ Розанов И.Н. Русские лирики. – М., 1929. – С. 131.

«Возможности художественного метода не черпаются никогда из изучения современности. Каждый из нас связан с нею функционально. Эту зависимость можно было бы найти и через разложение современности, но вместо того, чтобы путем поименного перечисления всего живущего человечества наткнуться, между прочим, и на себя, – легче и разумнее строить, начиная с себя.

Мне кажется, что в настоящее время менее чем когда-либо есть основание удаляться от пушкинской эстетики. Под эстетикой же художника я понимаю его представление о природе искусства, о роли искусства в истории и о его собственной ответственности перед нею».

Таким образом, не только для себя, но и для всей современной литературы Пастернак считал определяющим и наиболее продуктивным именно пушкинский опыт художественного освоения жизни.

Обратимся к рецепции Пастернаком пушкинских тем, мотивов, образов и приемов в книге «Темы и вариации». Целый ряд фактов выявлен в комментариях Л.А. Озерова, Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак к собраниям стихотворений поэта. Сегодня они широко известны. Исследователи отмечают, что Пастернака более всего привлекала лирика Пушкина с 1824 по 1830 гг.: он опирается на такие стихи классика, как «К морю», «Поэт», «Стансы» (1826), поэмы «Цыганы», «Медный всадник». Однако осевым, с сюжетной и композиционной точек зрения, является для него пушкинский «Пророк». Давно установлено, что в лирическом цикле всегда присутствуют «циклообразующие связи» между входящими в него стихотворениями⁶⁸⁸. Циклы и отдельные стихи книги связаны темой этого пушкинского шедевра, которая переливается мотивами и вариациями, семантически насыщается от текста к тексту. Пастернак то сохраняет ту же рифму (ср., например: пушкинское «Отверзлись вещие зеницы, Как у испуганной орлицы...» и пастернаковское «Густые целовал ресницы. Он окунал в него страницы...»), то наполняет шумом, звоном, неба содроганьем окружающий лирического героя мир («Был бешеный шквал. Песком сгущенный, Кровавился багровый вал. Где смерч на воле погибал, В последний миг еще качаясь, Трубя и в отклике отчаясь...»), а пушкинский мотив обретения поэтом слуха передан так:

Он стал спускаться. Дикий чашник
Гремел ковшом, и через край
Бежала пена Молочай,
Полынь и дрок за набалдашник
Цеплялись, затрудняя шаг,
И вихрь степной свистел в ушах.
И вот уж бережок, пузырьясь,
Заколыхал камыш и ирис.

(«Вариация № 2. Подражательная»)

Третье стихотворение цикла «Тема с вариациями» «Мчались звезды...» является, пожалуй, самым показательным. Оно посвящено одному мгновению в жизни поэта, тому, в течение которого просыхает черновик стихотворения «Пророк» и высыхают слезы радости на лице его автора.

Б. Пастернак совмещает в каждой строфе три плана изображения: море, пустыня, интерьер помещения (кабинет или спальня); в третьей строфе

⁶⁸⁸ Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла. – Калинин, 1984. – С. 24–67.

присутствуют два дополнительных: снежный Архангельск и начинающийся день на Ганге. Поэтому важно подчеркнуть значение случившегося – событие, объединяющее не только Север, Юг, Восток и Запад, но и землю, воздух, огонь и воду, первичные стихии мира. Как заметил Вяч. Вс. Иванов, отвлекаясь «от всего поверхностно-автобиографического», Пастернак писал «не об одном Пушкине», но о «двуединстве разных начал – Запада и Востока, культуры и природы»⁶⁸⁹. Не случайно слово «пророк» возвышается над строфой и стягивает ее на себя, фонологически отражаясь в словах «черновик», «просыхал» и семантически пересекаясь с «Архангельском» (архангел):

Море тронул ветерок с Марокю.
Шел самум. Храпел в снегах Архангельск.
Плыли свечи. Черновик «Пророка»
Просыхал, и брезжил день на Ганге.
(«Вариация № 3»)

То, что получило развитие в вариации третьей, подготовлено во второй, где «Пророк» запрятан глубоко в подтекст; в третьей он выступает на поверхность. В самом начале второй вариации, как и во всем цикле, происходит замена: он – уже не Петр, а Пушкин. В соответствии с этим море не северное, Балтийское, а южное, Черное. Применительно к Пушкину естественны атрибуты и предикаты пушкинского пророка.

Приемы поэтической приемственности Пастернака всегда вызывали восхищение и удивление, но заставляли также задумываться над сущностью его поэтического видения, в основе которого иная картина мира, иной язык. Справедлив в этом смысле вывод Ю.М. Лотмана: «Системы Пушкина и Пастернака могут рассматриваться как реализация двух полярных принципов генеративного построения текста». Ученый подчеркивал, что «ранние стихи с известной прямолинейностью обнажают одну существенную особенность лирики Пастернака. Критика настойчиво обвиняла поэта в субъективности, потере интереса к внешнему миру. Однако само деление на внешний и внутренний мир у Пастернака снято: внешний наделяется одушевленностью, внутренний – картинной пейзажностью и предметностью»⁶⁹⁰. Все объективное у Пастернака превращается в субъективное, потому что всякая вещь внешнего мира тесно сопряжена у него с внутренним состоянием ее особого восприятия.

Действительно, отсутствие расстояния между изображаемым и изображающим, между предметом и художником, неспособность автора посмотреть на себя со стороны мира, как бы отстраненно (то есть как на «объект») составляют главную особенность лирики Пастернака. Именно в этом он не столько традиционен, сколько авангарден по отношению к поэтическому видению Пушкина. Картины мира, подобные картинам, нарисованным в цитированных выше стихотворениях Пастернака, не только не характерны, но, казалось бы, и совершенно невозможны у Пушкина.

⁶⁸⁹ Иванов Вяч. Вс. Темы и стили Востока в поэзии Запада // Восточные мотивы. Стихотворения и поэмы. – М., 1985. – С. 441.

⁶⁹⁰ Лотман Ю.М. Стихотворения раннего Пастернака // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996. – С. 713–717.

По справедливому наблюдению Н. Котовчихиной, в целом все «пушкинское» у Пастернака можно было бы разделить на две неравные части: первая – стихи, обращенные к судьбе и образу Пушкина, ставшему своего рода культурным «архетипом», созданным сознанием целых поколений; вторая – «собственно пушкинские темы и мотивы, сознательно или бессознательно вошедшие в поэтическое творчество Пастернака: сознательно, когда он намеренно использовал их, и бессознательно, когда они сказывались в его лирике как результат душевной переклички, глубинного сходства»⁶⁹¹.

Цикл «Тема с вариациями» может быть определен как попытка представить пушкинский образ по законам музыкального жанра. Возникающие интертекстовые связи придают взятому как тема пушкинскому тексту небывалое движение, «многовекторность» смыслов, расширяют сферу общекультурных пластов. Одно стихотворение пересекается с другим, один мотив апеллирует к другому. Весь цикл напряженно живет, подчиняясь бессмертному образу Пушкина, который то сливается со своими героями, то становится лейтмотивом, проявляющимся в вариациях возможных интерпретаций. Пастернаковский цикл своим построением показывает, что именно это сложное существование Пушкина после смерти, Пушкина вечно живого и хотел передать поэт XX столетия. Первым стихотворением он задает тему, шесть остальных обозначены как вариации. Посмотрим, как реализуется тема пушкинского стихотворения «К морю».

«Тема» представлена в быстром и сложном смысловом темпе, передающем напряженность сюжета хрестоматийного стихотворения классика. Пушкин возникает поначалу как общепринятый образ с известной картины Айвазовского и Репина:

Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа.
Скала и – Пушкин. Тот, кто и сейчас,
Закрыв глаза, стоит и видит в сфинксе
Не нашу дичь: не домыслы втупик
Поставленного грека, не загадку,
Но предка: плоскогубого хамита,
Как оспу, перенесшего пески,
Изрытого, как оспую, пустыней,
И больше ничего. Скала и шторм...

(«Тема»)

В первой вариации проясняется мысль о родстве поэта – потомка африканского арапа – и моря:

Что было наследием кафров?
Что дал царскосельский лицей?
Два бога прощались до завтра,
Два моря менялись в лице:

Стихия свободной стихии

С свободной стихией стиха.

(«Вариация № 1. Оригинальная»)

⁶⁹¹ Котовчихина Н.Д. «Пушкинский текст» в цикле Б. Пастернака «Тема с вариациями» // Русская художественная культура первой трети XX века: грани синтеза. – Киров, 2001. – С. 51–52.

Следующая вариация несет в себе удивительное музыкальное эхо контекста: в ней Пушкин уподобляется Петру Первому – грозному властителю, одинаково способному взбудоражить и успокоить стихийные, разрушительные силы природы. Начиная свою вариацию начальными строками «Медного всадника», Пастернак ставит Пушкина в то же положение, в какое Пушкин ставит Петра:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн.
Был бешен шквал.

.....
Такой же гнев обуревал
Его...

.....
... Его роман
Вставал из мглы.

(«Вариация № 2. Подражательная»)

Множественность аллитераций разворачивает вариацию в новую аналогию: суровая стихия штормового моря, его нечеловеческая природа подобны сверхчеловеческой природе божественного пророка-поэта, у которого вырвано все человеческое, которому вместо языка дано « жало мудрых змей » и « уголь, пылающий огнем », вместо сердца.

Образ Пушкина приобретает в вариации Пастернака грозное значение: поэт, как пророк, созданный « шестикрылым серафимом », вслушивается, внимает голосу родного для него мира, он пытливо и бесстрастно читает его священные писмена, из которых будет соткана гармония и красота:

Он сел на камень. Ни одна
Черта не выдала волненья,
С каким он погрузился в чтение
Евангелия морского дна.

(«Вариация № 2. Подражательная»)

Основной прием Пастернака обнажен: это « монтаж » « цитатных атомов », который « осуществляется так, что отдаленные претексты, не связанные друг с другом до этого момента, вступают друг с другом в связь, в свою очередь порождая все новые ряды (...) связей »⁶⁹², что, собственно, и характерно для такой формы, как вариация.

Подводя итог рассмотрению ранней лирики Пастернака, подчеркнем, что он в течение всей творческой жизни находил опору в пушкинской эстетике. Пушкин постоянно присутствовал в его сознании. Поэт часто варьировал пушкинские темы, мотивы, образы, и цикл « Тема с вариациями » – только наиболее яркий тому пример. Пастернака всегда называли мостом, соединявшим советских поэтов с пушкинской традицией. Через обращение к образу Пушкина он утверждал, в сущности, априорность и абсолютность лирики, но эпоха диктовала новые условия, осознание которых ставило поэта перед проблемой кризиса лирики как рода и жанра во времена социально-

⁶⁹² Фатеева Н.А. Картина мира и эволюция поэтического идиостиля Бориса Пастернака (поэзия и проза) // Очерки истории языка русской поэзии XX века (опыт описания идиостилей). – М., 1995. – С. 246.

исторического слома. Возможно, поэтому «Темы и вариации» пренебрежительно названы позже Пастернаком в дневниках и письмах «отброшенным браком», «высевками и опилками». История страны середины 1920-х – начала 1930-х гг. не располагала к упованиям. Поэт переживал кризис лирики как собственный свой поэтический кризис, хотя его поэзия и пользовалась огромной популярностью в эти годы. Спасительным для него как для художника стало обращение к эпосу.

Поэтическая историософия Пастернака на рубеже 1920–1930-х гг. «Спекторский»

Современники часто упрекали Пастернака в глухоте к истории, говорили, что он не слышал времени, не понимал его. Да и сам поэт в какой-то мере противодействовал рассмотрению его поэзии в широком общественно-историческом аспекте (исключение составляют поэмы «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт»). Однако Пастернака глубоко волновал вопрос о взаимоотношениях личности с историей, о судьбе конкретного человека в революционную эпоху. Как указывает В.Н. Альфонсов, «в его «философии тихой» (определение Н. Асеева) очевидна мысль историческая и остросовременная. «Высокая болезнь» (1923–1928), «Лейтенант Шмидт» (1926–1927), «Спекторский» (1925–1930) знаменуют последовательные этапы в постановке этого вопроса и раскрывают разные его грани»⁶⁹³. Взгляды Б. Пастернака на историю неотделимы от его эстетических взглядов на феномен искусства вообще. В «Охранной грамоте» он писал, что «искусство интересуется не человеком, но образом человека. Образ же человека, как оказывается, – больше человека». Поэт опасался, что «прикладная широта», предпочтение временных, злободневных интересов может увести его с истинно творческого пути. «Производящая индивидуальность» человека, по Пастернаку, – главный показатель исторической значимости личности. Вот что писал он об этом в статье о Шопене:

«Шопен реалист в том же самом смысле, как Лев Толстой. Его творчество насквозь оригинально не из несходства с соперниками, а из сходства с натурой, с которой он писал. Оно всегда биографично не из эгоцентризма, а потому что, подобно остальным великим реалистам, Шопен смотрел на свою жизнь как на орудие познания всякой жизни на свете и вел именно этот расточительно-личный и нерасчетливо-одиноким род существования».

Гармонии между искусством и историей здесь нет – есть сложное, противоречивое, драматическое взаимодействие: «... Поэзия моего понимания все же протекает в истории и в сотрудничестве с действительной жизнью», – сказано в «Охранной грамоте».

Творчество Пастернака рубежа 1920–1930-х гг. можно охарактеризовать как столкновение миропонимания, основанного на эстетическом представлении истории, с историей, в которой утверждение такого миропонимания требовало не только мужества, но и жертвы. История России этих лет представляла перед ним и другими, также чутко вслушивавшимися в «шум

⁶⁹³ Альфонсов В.Н. «Запись со многих концов разом» (Принципы поэтического повествования в «Спекторском» Бориса Пастернака) // Русская литература. – 1988. – № 3. – С. 32.

времени», русскими поэтами 1920–1930-х гг. драмой, в которой предстояло определить и прописать свою роль. Здесь можно вспомнить и такие стихи Ахматовой, как «Страх, во тьме перебирая вещи» (1921), «Третий Зачатьевский» (1922), «Слух чудовищный бродит по городу» (1922), «За озером луна остановилась» (1922), «От тебя я сердце скрыла» (1936), и ряд других: крысы и призраки, «перекличка домовых», «стук зловещий», постоянное ощущение, что «что-то нехорошее случилось». Сходные настроения и образы появились и в стихах Мандельштама («Сегодня ночью не солгу» (1925), «Я с дымящей лучиной вхожу» (1931), «Фаэтонщик» (1931) и т.п.), где возникает мир, в котором все «страшно, как во сне», где «вместо хлеба – еж брюхатый», где «пахнет немного смолой и, кажется, тухлою ворванью», где по «убитым равнинам», кажется, «ползет... народов будущих Иуда». В обстановке террора, бесправия, неблагополучия и неустойчивости, когда «и воздух пахнет смертью», человек чувствует себя по-детски беспомощным, и мир страшных снов и детских страхов становится адекватной моделью его самоощущения. К той же тематической сфере относится и цитированное выше стихотворение Пастернака «Тема» из цикла «Темы и вариации». Поэт в нем будто вторит мысли, высказанной им еще в 1916 г. в статье «Черный бокал»:

«Действительность разлагается. Разлагаясь, она собирается у двух противоположных полюсов: Лирики и Истории. Оба равно априорны и абсолютны».

Думается, что уже эти строки можно рассматривать неким знаком, или, по словам Тынянова, фактом, знаменующим переход в поэтическом сознании Пастернака от лирического мышления к эпическому. Свидетельства резко меняющихся взаимоотношений поэта с новой «средой звучания», с исторической средой, свидетельства мучительных творческих поисков художника тех лет находим в ответе Пастернака на анкету «Ленинградской правды» 1926 г.:

«Мы пишем крупные вещи, тянемся в эпос, а это определенно жанр второй руки. Стихи не заражают больше воздуха, каковы бы ни были их достоинства. Разносящей средой звучания была личность. Старая личность разрушилась, новая не сформировалась. Без резонанса лирика немислима».

В эпических по пафосу, но глубоко символичных, следовательно, лирических стихотворениях Пастернака этих лет появляется новый, уже не лирический, а исторический герой-деятель. Авторская позиция в них указывает на попытки найти примирение с историей, страх и ужас перед ней. Подобные мысли имеют место и в «Высокой болезни», и в «Спекторском», но особенно выделены, даже подчеркнуты они во «Втором рождении» (1931), где лирическое «Я» подменяется псевдоэпическим «Мы», под которым безусловно подразумевается интеллигенция эпохи политических и культурных баталий 1920–1930-х гг. с ее ролью сначала молчаливого наблюдателя, а затем агнца, принесенного на заклание. Пастернак и себя относил к тем, кто «радовался», кто любовался – пусть с оговорками – победами нового строя, ожидал, что «... все махровой Тугой задаток розы будет цвести, Все явственнее прибывать здоровье, И все заметней искренность и честь», жаждал «Труда со всеми соотбща И заодно с правопорядком». Но поэтическая интуиция позволила ему

задолго до поголовных репрессий 1930-х гг. увидеть истинное лицо грядущего «правопорядка», отсюда и предостережение: «мы» — интеллигенция — «заревом любуемся» и не видим, что за этим заревом — смерть⁶⁹⁴.

Во «Втором рождении» поэт скажет о судьбе интеллигенции несколько жестче: «...телегою проекта *Нас переехал новый человек*» или «*напрасно... Оставлена вакансия поэта*». Пастернак видел и понимал, что «сильными обещано изжить Последних язв, одолевавших нас», и он явно не желал быть одной из этих «язв», которым «*счастье сотен тысяч Не ближе ... пустого счастья ста*», но он не хотел быть и «служилой и страшной телесностью».

Принцип пастернаковского историзма через постижение случайностей практически полностью реализуется в его романе в стихах «Спекторский». Уже во вступлении автор заявляет о случайно возникшем замысле произведения. На случайностях, неожиданных встречах и непредвиденных расставаниях построен и весь сюжет. Отсутствие единой сюжетной линии воспринималось в критике не как достоинство романа, а как его главный недостаток⁶⁹⁵. Событийная канва романа действительно сложна, что «усугубляется» и особой неповторимой стилистикой Пастернака. Однако сложность нельзя рассматривать как недостаток, но скорее как достоинство произведения. (Кстати сказать, стилистическое, композиционное и сюжетное своеобразие почиталось следствием творческих неудач не только у Пастернака, с подобным отношением к своим произведениям сталкивался и А. Платонов, о чем подробно сказано в соответствующей главе.) Сюжет «Спекторского» «прочитывается» за счет индивидуализации образов героев романа, выписанных по законам пастернаковской лироэпической системы.

Кажущаяся сюжетная дискретность имеет в «Спекторском» и особый смысл: прерывиста, метаморфична сама эпоха социального перелома, лишь отражающаяся в судьбах людей. Такой взгляд на роман позволяет сказать, что в нем полностью воплотилась определенная философия истории.

Задачу своего романа в стихах Пастернак видел в том, чтобы обнажить проблемы переломной эпохи, дать общую сводную картину времени, естественную историю быта. В отличие от Маяковского и многих других «певцов» революционной России, Пастернак воспринимал быт как кристаллизацию истории, необходимое и естественное выражение ее, охватывающее всех и каждого. Переломный характер эпохи он больше распознает как раз в частном, мгновенном. Быт не просто отражает — он содержит в себе историю, живую, а не умозрительную, в индивидуальных лицах и судьбах⁶⁹⁶.

В работе над «Спекторским», по замечанию В. Мусатова, Пастернаком был учтен его собственный опыт осмысления историко-революционного материала, составившего художественную канву поэмы «Девятьсот пятый год»,

⁶⁹⁴ См. интерпретацию стихотворения «Когда смертельный треск сосны скрипучей...» в статье: Левин Ю.И. Разбор одного малопопулярного стихотворения Пастернака // Пастернаковские чтения: Вып. 2. — М., 1998. — С. 124–131.

⁶⁹⁵ См. подробнее об этом: Альфонсов В.Н. «Запись со многих концов разом». Принципы поэтического повествования в «Спекторском» Бориса Пастернака // Русская литература. — 1988. — № 3. — С. 34.

⁶⁹⁶ Там же. — С. 35.

а также лироэпические открытия «Евгения Онегина» А.С. Пушкина, трагедийность мировосприятия И. Анненского с центральной идеей его «Кипарисового ларца» о взаимозависимости и взаимоответственности смежных человеческих существований, законы постижения мира через «повиновение силе объектива» субъективности художника, открытые А. Блоком в поэме «Двенадцать»⁶⁹⁷. Пастернака интересовала прежде всего логика метаморфоз, которые неожиданно происходили (случались) с его героями, брошенными в вихрь эпохальных событий, их рефлексия, вызванная объективными историческими событиями. На уровне частных судеб эта логика виделась автору слепой игрой случайностей. Так, девочка из чулана становилась «женщиной в черкеске», стоящей в центре исторических событий; Ольга Бехтеева из женщины пугающе-влекущей и очаровательной превращается в «шефа по всей форме» – начальницу в кожанке и с револьвером. Желание же Спекторского – главного героя романа – сохранить свою независимость и неангажированность превращает его в оппозиционера новой норме исторического существования.

Конфликт между человеком и историей – главный в романе. Пастернак писал, что время в «Спекторском» «восстает на человека... и обгоняет его»⁶⁹⁸. Побеждает в этом конфликте история: *«Ты одинок. И вновь беда стучится. Ушедшими оставлен протокол...»*

Но это в романе, в жизни же Пастернак оставался «на сцене», несмотря ни на что. Даже опасность «вакансии поэта», о которой он писал сразу после смерти В. Маяковского, не сделала его оппозиционером. Оружие Пастернака в страшные годы репрессий 1930-х гг. – апелляция к историческому опыту прошлого и богатой литературной традиции. Извечное противостояние поэта и власти решается им в стихотворении «Мне по душе строптивый норов...» как дуэль равных – политического вождя («гения поступка») и художника («артиста в силе»).

Таким образом, Пастернак подходит к истории как эпической теме на лирической основе, разворачивая широкую картину, трагедийный характер которой во многом обусловлен мыслью о повторяемости исторических событий. В этом его коренное отличие от многих современников. Так, например, Маяковский в своих исторических полотнах избегает психологического сюжета. Героем его поэм становится само время. Он видит историю в заведомо обобщенном виде и все оценивает именно по отношению к заведомо значимым историческим фактам, случайности и индивидуальное восприятие в счет не берутся. Пастернак же воссоздает поток жизни, запутанный, многоликий, с массой случайностей. Даже в поэму «Девятьсот пятый год», посвященную первой революции, он включает автобиографическую главу «Детство». Главное в его понимании истории – человек, которого влечет гуща жизни, следствием чего является масса «открытых», незавершенных ситуаций. В ней

⁶⁹⁷ Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. – М., 1998. – С. 415–416.

⁶⁹⁸ Пастернак Б. Из переписки с писателями // Литературное наследство. Из истории советской литературы 20–30-х годов. Новые материалы и исследования. – М., 1983. – Т. 93. – С. 711.

эпика соседствует с лирикой: ее знаменательная социальная тема воплощена в неподражаемой форме стиха, сливающейся с ее содержанием. Строфика поэмы, по меткому замечанию К.И. Чуковского, «одна из самых блистательных находок поэта»:

Придается все.
Лишь тебе не дано примелькаться.
Дни проходят,
И годы проходят,
И тысячи, тысячи лет.
В белой рьяности волн,
Прячась
В белую пряность акаций,
Может, ты-то их,
Море,
И сводишь, и сводишь на нет.

Цикл «Переделкино»

На рубеже 1930–1940-х гг. Борис Пастернак создал поэтический цикл «Переделкино», которому придавал особенно важное значение. Относя его к «здоровым страницам, написанным по-настоящему», Пастернак так охарактеризовал его в письме к своей двоюродной сестре, известному филологу О.М. Фрейденберг: «Это образец того, как стал бы я теперь писать...» Цикл вошел в книгу «На ранних поездках» (1943), состоявшую из четырех циклов «Военные месяцы. (Конец 1941 г.)», «Художник. (Зима 1936 г.)», «Путевые записки. (Лето 1936 г.)» (оба цикла 1936 г. отразили впечатления от поездок в Грузию), «Переделкино. (Начало 1941 г.)». В позднейших изданиях циклы расположены в хронологическом порядке, изменены их названия.

Созданию цикла «Переделкино» предшествовала перемена в образе жизни поэта: с 1936 г. Пастернак живет в дачном «писательском» поселке под Москвой. «Какая непередаваемая красота жизни зимой в лесу в мороз, когда есть дрова. Глаза разбегаются, это совершенное ослепление», – писал он Фрейденберг.

Первые годы «новой жизни» еще заняла переводческая работа, но уже 15 апреля 1940 г. в том же письме он сообщает: «После долгого перерыва сплошных переводов я стал набрасывать что-то свое». Поэт стремился воссоздать в слове не только красоты русского пейзажа, но и состояние своей потрясенной души. Его кредо «впасть, как в ересь, в неслыханную простоту» нашло свое выражение прежде всего в стихах переделкинского цикла:

...Перегорает целина
И парит спозаранку,
И вся земля раскалена,
Как жаркая лежанка.

Я за работой земляной
С себя рубашку скину,
И в спину мне ударит зной
И обожжет, как глину.

(«Летний день», 1940–1942)

Природа становится той особой реальностью, «таинственной глубиной бытия» (Н. Бердяев), у черты которой Пастернак благоговейно замирает. Уже сам факт, что именно природа, вошедшая в сознание художника, определил мировоззренческую, философскую, гуманистическую сущность его мира на рубеже 1930–1940-х гг., говорит о многом, и в частности об особой зависимости автора в XX веке от внешнего мира, в присутствии которого он ярче и полнее раскрывается как субъект, как личность, носитель культуры. «Природа всю жизнь была его единственной полноправной Музой, его тайной собеседницей, его Невестой и Возлюбленной, его Женой и Вдовою – она была ему тем же, чем была Россия Блока. Он остался ей верен до конца, и она по-царски награждала его», – так определила поэтическую сущность Пастернака А. Ахматова, и, читая стихи переделкинского цикла, с ней нельзя не согласиться:

За снежной густой занавеской
Какой-то сторожки стена,
Дорога, и край перелеска,
И новая чаша видна.

Торжественное затишье,
Оправленное в резьбу,
Похоже на четверостишье
О спящей царевне в гробу.

И белому мертвому царству,
Бросавшему мысленно в дрожь,
Я тихо шепчу: «Благодарствуй,
Ты больше, чем просят, даешь».
(«Иней», 1941)

Иней для Пастернака, впрочем, как и любое другое природное явление, – великое свершение Природы, драгоценный Божий дар, который нельзя растратить попусту. Созерцание естественной красоты есть миг счастья, который не нуждается в объяснении, в философии, в морали. Но при этом в стихах Пастернака нет разрыва между эмоцией и идеей, потому что он уверенно держит контакт «с телом мира»:

Открыли дверь, и в кухню паром
Вкатился воздух со двора,
И все мгновенно стало старым,
Как в детстве в те же вечера.
(«Зазимки», 1944)

Строка, а иногда и просто слово, – это запечатленный миг действительности, как бы моментальный снимок с нее. Возможно, поэтический стиль Пастернака, начиная с переделкинского цикла, определяется как «дневниковое письмо». Для поэта было важнее всего воспроизвести с максимальной точностью то или иное мгновение своего «здесь и теперь». Сам Пастернак подобный метод работы называл реализмом, но не в смысле литературной школы, а в смысле высшей степени писательской точности.

Кульминацией цикла стало широко известное стихотворение «На ранних поездах» (1941). Давшее название книге, оно впервые увидело свет на страницах журнала «Красная новь» (1941, № 9, 10). В уже цитированном письме к О.М. Фрейденберг, где автор вспоминает о «поездках в город с пробуждением в шестом часу утра и утренней прогулкой за три километра темным, ночным еще полем и лесом», есть строчка, передающая ощущение непреходящего счастья жизни: «Ах, как вкусно еще живется...»:

Обыкновенно у задворок
Меня старался перегнать
Почтовый или номер сорок,
А я шел на шесть двадцать пять.

В стихотворении возникает контраст жизни на природе и в городе, который не может быть воспринят однозначно:

Сквозь прошлого перипетии
И годы войн и нищеты
Я молча узнавал России
Неповторимые черты.

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

В них не было следов холопства,
Которые кладет нужда,
И новости и неудобства
Они несли как господа.

Пастернак пристально вглядывается в те детали, подробно описывает те явления, которые, по его мнению, не несут зла, которыми запрограммировано само понятие «жизнь», возрождение духа, менталитета. Отсюда простота слога и образов. Банально-простое превращается в мифо-героическое. Метафоричность при этом исчезает, а на первый план выдвигается величаво-аскетичное, не требующее украшений и ухищрений, но проникающее в самое сердце человека. Создается впечатление, что стихи цикла следует читать шепотом, но с такой энергией и экспрессией, чтобы мысль, в них высказываемая, была услышана всеми. Не в них ли начало поэзии, получившей в 1960–1970-е гг. название «тихая лирика»?

В «Охранной грамоте» Пастернак писал, что искусство, вырвавшееся вперед, должно поднимать до себя людей, погрязших в «отечных, нетворческих частностях существования». Состояние под психологическим и идеологическим прессингом, в котором находилась русская интеллигенция на рубеже 1930–1940-х гг., требовало спонтанного творческого выхода. Обращение к образам природы в эти годы дало Пастернаку ту внутреннюю свободу, которая стала поворотной в его духовном и творческом самоопределении. Последнее сказалось как в оригинальной поэзии Пастернака, так и в его переводческой деятельности, которая составляет особую тему пастернаковедения.

Роман «Доктор Живаго»: оправдание новаторства

Приступая к изучению романа Б. Пастернака, следует обратить внимание на ситуацию появления «Доктора Живаго». Важно учесть, что в данном случае поэт-лирик стремился создать большое произведение в эпическом роде. Рождалось оно трудно, что подтверждают несколько не вполне удовлетворительных (а потому и не завершенных) попыток написать роман, следовавших одна за другой. (Работа над романом с предположительным названием «Три имени» (1917–1921), затем попытка написать большое прозаическое сочинение, названное вчерне «Революция» (1929–1937), а еще позднее – отчасти осуществленный замысел «Записок Патрикия Живульта» (1936–1938)⁶⁹⁹.) И лишь в конце творческого пути приходит черед для попытки, завершенной и принесшей шумный успех, по крайней мере, не меньший, чем до этого принесла поэту лирика.

Успех, безусловно, был. Но критика, особенно на первых порах, видела в «Докторе Живаго» больше недостатков, чем достоинств. Речь чаще шла не об обычной «невписанности» новаторского произведения в устоявшуюся художественную парадигму, а о «художественных слабостях и провалах» романа. Сегодня «недружелюбность» и даже «враждебность» целого ряда публикаций можно связать только с тоталитарным прошлым России 1950–1980-х гг.

Однако на разного рода «неувязки» в «Докторе Живаго» обращала внимание не только критика. «Слабости и провалы» в романе еще в стадии чтения отдельных фрагментов рукописи обнаруживали многие дружественно расположенные к Пастернаку люди, в том числе такие, как Вс. Иванов, А.А. Ахматова, А.С. Эфрон, К.И. Чуковский, Э.Г. Герштейн и др. Даже В.Т. Шаламов, многое в романе принявший восторженно, считал совершенно неудачными массовые сцены. Затем, после выхода заграничных изданий «Живаго», его признали художественной неудачей многие западные критики и писатели. Показателен, к примеру, отзыв Г. Грина, который, по словам К.И. Чуковского, «не понимал, почему такой шум поднялся вокруг этого нескладного, рассыпающегося, как колода карт, романа»⁷⁰⁰. После первых российских публикаций в конце 1980-х гг., когда литературной судьбе романа уже ничто не угрожало, некоторые из современных отечественных критиков тоже сочли возможным говорить о том, что в «Докторе Живаго» многое сделано плохо.

Перечень слабостей романа оказался в конце концов очень обширным. Указывали на неотличимость звучащей в романе устной речи от речи письменной, на «картонность» диалогов, на фальшивость народных сцен, на непереносимую, почти нелепую в некоторых ситуациях риторичность тех же диалогов и монологов (примером чаще всего служил внутренний монолог

⁶⁹⁹ См. Борисов В.М., Пастернак Е.Б. Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. – 1988. – № 6. – С. 206, 207, 216–217.

⁷⁰⁰ Цит. по: Каверин В. Литератор // Знамя. – 1987. – № 8. – С. 114. См. также: Крепс М. Булгаков и Пастернак как романисты: Анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго». – Ann Arbor, 1984. – С. 128.

Лары над гробом Юрия Живаго)⁷⁰¹. Писали и о том, что Пастернак очень мало и неумело показывает людей и изображаемые события, что авторское повествование конспективно и декларативно⁷⁰², что характеры выдуманы, фабульные ходы искусственны, о том, что действующие лица появляются и действуют как бы по авторской подсказке – тогда и так, когда и как это нужно автору, независимо от логики сюжета⁷⁰³.

Однако находились, что более естественно, критики и исследователи, которые стремились парировать эти замечания, предлагая воспринимать роман с таких точек зрения, с каких указанные и все другие его так называемые слабости начинали выглядеть достоинствами или по крайней мере получали достойное оправдание. Вот как отмечалось, например, замечание о «натянутой риторичности» монологов и диалогов «Доктора Живаго»: «Пусть читатель, чей слух задет неестественностью речей пастернаковских персонажей, мысленно перенесет все эти «разговоры» на сцену, причем не на сцену чеховского театра, а на сцену барочного или классицистического театра XVII века – и чувство неловкости и ненатуральности сразу исчезнет»⁷⁰⁴. То есть приверженцы и почитатели романа в таких случаях предлагали воспринимать «Доктора Живаго» не как роман, а как сочинение в каком-то ином роде или жанре. При таком подходе все кажущиеся несообразности оказывались оправданы спецификой иных жанровых форм и традиций.

Приведем и другие примеры положительных оценок новаторской природы «Доктора Живаго». Отсутствие полноценных пластических образов персонажей и событий или конспективность психологических характеристик находят объяснение в том, что сюжет романа интерпретируется как метафизический и даже мистический (Ф. Степун, Г. Померанц) или как символический (В. Воздвиженский), аллегорический (А. Ливингстон), параболический, житийный и т.п. Способность показывать, то есть воссоздавать живую особенность изображаемого, представляется при таком подходе излишней: «Постижения не всегда должны идти путем внешнего созерцания. Человеческих лиц, тел, движений постичь нельзя, не увидев их глазами. Но душу можно постичь и в темноте: во мраке любви и смерти»⁷⁰⁵. А построение сюжета при помощи немотивированных встреч и «внезапных» исчезновений, выбивающихся из естественного хода событий, также оправдано. Одни критики сходятся на концепции, связывавшей это обилие «случайностей» с традицией приключенческих повествований, с возможностью создать в романе «привлекательное авантюрное пространство», подвластное автору и предоставленное

⁷⁰¹ См.: С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. – М., 1990. – С. 157–158, 214, 220, 222, 273.

⁷⁰² Там же. – С. 237, 243 и др.

⁷⁰³ См., например: Каверин В. Литератор // С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. – М., 1990. – С. 114.; Гладков А.К. Встречи с Пастернаком // С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. – М., 1990. – С. 136–137.

⁷⁰⁴ Пискунова С., Пискунов В. «Вседневное наше бессмертие...» // Литературное обозрение. – 1988. – № 8. – С. 53.

⁷⁰⁵ Степун Ф. Б.Л. Пастернак // Литературное обозрение. – 1990. – № 2. – С. 70.

им в полное распоряжение героев⁷⁰⁶. Другие основываются на прочтении романа как притчи, поэтического мифа или как подобия сакральных текстов: они либо превращали «случайности» в провиденциальные «судьбы скрещенья», либо сводили их к «мифологической взаимозаменяемости героев», оправдывающей любые связи и переходы⁷⁰⁷. И, наконец, особое место занимает концепция, возводящая странности сюжетного построения «Доктора Живаго» к структурному принципу контрапункта⁷⁰⁸.

Сегодня можно констатировать, что все эти оправдательные объяснения «несообразностей» романа не были придуманы лишь для того, чтобы дать отпор хулителям. Все они в той или иной мере выдержали испытание временем и ходом дальнейших исследований, которые теперь уже привели к пониманию того, что «Доктор Живаго» как бы объективно предполагает соответствующее множество структурных принципов анализа, а также подвижное, гибкое, толерантное читательское восприятие. Но если и ныне вдруг вновь возникают страницы, которые признаются написанными неудачно, то в этом случае можно воспользоваться все разрешающей категорией «проза поэта», сослаться на «неопытность руки (...) мастера иной формы»⁷⁰⁹. Можно также принять во внимание версию, исходившую от самого Пастернака, утверждавшего в разговоре со Всеволодом Ивановым, что, работая над «Живаго», он нарочно писал в духе массовой литературы, потому что его больше интересовали не стилистические поиски, а «доходчивость», делающая возможным чтение романа «взахлеб» любым человеком.

Такому замыслу, безусловно, соответствует и само обращение к традиционной беллетристической форме повествования, и использование авантюрных или мелодраматических приемов в сочетании с примитивной прозаической скороговоркой. Соответствует ему и изысканная стилистика, навлекшая на автора обвинения в «картонности» слога. Все это, действительно, рассчитано на массового читателя и вписывается в традицию «демократического» лубочного романа, на которую в указанной статье обратил внимание Б.М. Гаспаров.

Но, признавая это, нельзя не обратить внимания на то, что в романе немало особенностей, предполагающих и читателя элитарного. Разве не вдумчивому читателю дано увидеть, уловить, осознать и связать разбросанные там и сям многозначительные лейтмотивы, сложнейшие религиозно-философские идеи, подразумеваемые мифологемы, сюжетные «криптограм-

⁷⁰⁶ Кондаков Б.В. Роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. – М., 1990. – С. 39.

⁷⁰⁷ См., например: Сиротенко Л.В. Миф и фольклор в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Пастернаковские чтения. Вып. 1. – М., 1992. – С. 54.

⁷⁰⁸ Гаспаров Б.М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. – М., 1993. – С. 242–261. Другой вариант синтетического объяснения указанных особенностей см.: Лавров А.В. «Судьбы скрещенья»: Теснота коммуникативного ряда в «Докторе Живаго» // Новое литературное обозрение. – 1993. – № 2. – С. 241–255.

⁷⁰⁹ Гладков А.К. Встречи с Пастернаком. – С. 139.

мы», вызывающие к рассекречиванию скрытого смысла?⁷¹⁰ Жанрово-стилистическая пестрота «Доктора Живаго» рассчитана на гибкость и толерантность восприятия. Более того, Пастернак надеялся удовлетворить одновременно все во многом взаимоисключающие читательские запросы. Теоретически подобный замысел вполне возможен, и писатель на практике реализовал совместимость жанрово-стилевого разнообразия с многообразием читательских восприятий. Возможно, отсюда некоторое «небрежение формой», что подтверждается прямыми признаниями художника, например Н.П. Смирнову, о процессе работе над «Живаго»: «Я (...) внутренне опустил, как ослабнувшая тетива или струна, – я писал эту прозу непрофессионально, без сознательно выдерживаемого творческого прицела, в плохом смысле домашнему, с какой-то серостью и наивностью, которую разрешал себе и прощал».

Жанровая специфика романа «Доктор Живаго»

Многозначность и полярность оценок стали общим местом в критической и исследовательской литературе о «Докторе Живаго». Показательным примером может служить полемика, связанная с жанровым своеобразием романа, которую можно представить в виде ряда концептуально-жанровых или семантико-функциональных формул: «лирическая эпопея» (И. Захариева), «риторическая эпопея» (К. Исупов), «исторический роман» (В. Страда и др.), «роман-житие» (Вл. Гусев), «роман-притча» (С. Пискунова, В. Пискунов), «роман-миф» (И. Смирнов и др.), «учебник свободы» (К. Степанян), «книга о бессмертии» (Э. Герштейн), «роман-подвиг» (Е. Старикова, С. Елкина), «лубочный роман» (Б. Гаспаров) и т.д. Некоторые ученые выдвигают иногда концепции, противоречащие порой их же собственным представлениям о романе Пастернака. Так, Георгий Гачев определяет «Доктора Живаго» и «романом-диалогом Бога и Истории», и романом-оперой.

В целом ряде концепций «Доктор Живаго» рассматривается как са크ральный текст, аналогичный частям Священного Писания, сходный с новозаветными текстами. В этой связи укажем на многократно использованную в критической литературе формулу О.М. Фрейденберг («особый вариант Книги Бытия») или идею американского исследователя Д. Бетеа, трактующего роман Пастернака как особый вариант Апокалипсиса. Своя версия в этом духе предложена и Г. Померанцем, который находил в завершающем «Доктора Живаго» лирическом цикле «своего рода Евангелие от Магдалины»⁷¹¹. Нельзя исключать и того, что Пастернак сознательно создавал модернистский вариант классического русского романа. В «Докторе Живаго» отчетливо просматриваются свойственные русской классической литературе высшие задачи и цели: критика общества, суд над временем, экспериментальная проверка социальных утопий, постановка «последних» религиозно-философских вопросов, поиск путей спасения души и преображения мира.

⁷¹⁰ См.: Смирнов И.П. Двойной роман: О «Докторе Живаго» // Пастернаковские чтения. Вып. 2. – М., 1998. – С. 152–170.

⁷¹¹ Померанц Г. Неслышанная простота // Литературное обозрение. – 1990. – № 2. – С. 21.

Оспаривать ту или иную формулу, на наш взгляд, не следует, ибо все перечисленные и иные определения, как и стоящие за ними концепции, соответствуют действительно существующим особенностям «Доктора Живаго». В этой связи сошлемся на данную Гаспаровым общую характеристику созданной Пастернаком художественной структуры: «Построение романа в целом ориентируется не на одну идеальную художественную модель (...), а на целую парадигму различных явлений»⁷¹². Не случайно и Альбер Камю назвал роман Пастернака «всеобъемлющим». Сегодня это уже не подлежит сомнению. Однако среди всего многообразия этих концепций необходимо выделить основные, определяемые внутренней структурой произведения, а также наиболее важные для развития всей русской литературы в целом. Представляется, что одной из таких концепций может быть определение «Доктора Живаго» как романа исторического.

Споры и суждения о жанре того или иного произведения не случайны, ведь определение жанра – это всегда ключ к пониманию произведения. Существует множество литературоведческих определений романа как жанра. Применительно к «Доктору Живаго» особо хотелось бы выделить среди них пушкинское: «Под словом роман разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании»⁷¹³. И действительно, главное в романе Пастернака – исторический фон, обогащенный литературой и культурой XIX–XX веков. Более того, писатель ставил перед собой задачу – создать обобщенный портрет истории России первой половины XX века, когда культура была ввергнута в огненную стихию революций и мировых войн, показать, что вечно, неотменимо и нерушимо, несмотря на разруху, крушение семей, истребление личностей, а что преходяще. «Я хочу написать прозу о всей нашей жизни от Блока до нынешней войны» или «Я, как угорелый, пишу большое повествование в прозе, охватывающее годы нашей жизни, от Мусоргского до последней войны...», – настоятельно подчеркивал Б. Пастернак в 1946 г. в письмах к родственникам, друзьям, знакомым.

Представление национальной истории и культуры во времена испытаний и потрясений требовало от писателя воссоздания многообразия литературных стилей как предшествующей, так и современной ему эпохи в их наиболее типичных, узнаваемых чертах. Вот почему при чтении романа «Доктор Живаго» возникает интуитивное, а иногда и осознаваемое ощущение чего-то знакомого, легко узнаваемого и в то же время неповторимого, ни на что не похожего. Вспоминаются стилистические особенности прозы Пушкина, Лермонтова, Толстого, Тургенева, Достоевского, Чехова: «Речь идет не о строении фраз, и не о речевых характеристиках персонажей, и не о сопряжении сюжетных ситуаций, и не о характерах основных и второстепенных персонажей, – но как бы обо всем вместе взятом, о самой атмосфере жизни, мыс-

⁷¹² Гаспаров Б.М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго». – С. 262.

⁷¹³ Пушкин А.С. Мысли о литературе. – М., 1988.

ли, переживаний, воссозданных во множестве произведений русской классической традиции, в ее эмоциональном тоне...»⁷¹⁴.

Исторический фон в романе

Итак, «Доктор Живаго» – роман исторический. В нем нашли отражение все важнейшие события эпохи: война с Японией, революция 1905–1907 гг., Первая мировая война, революция 1917 г. и последовавшая за ней Гражданская война, нэп, 1929 год – год смерти главного героя. Исходя из пушкинского понимания жанровой природы романа, отметим, что повествование в «Докторе Живаго» «вымышлено», но судьбы людей даны в соотнесенности с переломными конкретно-историческими событиями. Хронологические рамки точно установлены самим автором. Действие «Доктора Живаго» начинается 13 октября 1902 г. («Был канун Покрова»), а завершается в августе 1929 г.: «...Однажды утром в конце августа Юрий Андреевич с остановки на углу Газетного сел в вагон трамвая...». Эпилог переносит нас в годы Великой Отечественной войны и в начало 1950-х гг. – годы массового освобождения людей из сталинских ГУЛАГов. Вообще, в романе насчитывается более ста авторских указаний на время: «Летом тысяча девятьсот третьего года на тарантасе парой Юра с дядей ехали по полям в Дуплянку...»; «В январе тысяча девятьсот шестого года, вскоре после отъезда Николая Николаевича за границу...»; «Весь ноябрь одиннадцатого года Анна Ивановна пролежала в постели...»; «Живаго с Васей пришли в Москву весной двадцать второго года, в начале нэпа...». Многие даты прямо не названы, но легко восстанавливаются: «Был канун Покрова»; «Была Казанская, разгар жатвы»; «Война с Японией еще не кончилась...» и т.д.

Все исторические даты, факты, детали стали органичной тканью произведения и выполняют в нем функцию духа эпохи, движения времени. При этом объем романа составляет чуть более пятисот страниц. «Я хочу добиться сжатости Пушкина. Хочу налить вещь свинцом фактов. Факты, факты...», – неоднократно повторял Пастернак как в разговорах с современниками о романе, так и в своих письмах к ним. Примеров, показывающих, насколько тщательно работал Пастернак с историческими фактами, много. Приведем некоторые из них. В тексте романа читаем:

«Живаго рассказывал Гордону, как он видел на фронте государя... Это было в его первую весну на фронте (т.е. в 1915 году)... Он должен был произнести что-нибудь такое вроде: я, мой меч и мой народ... Но, понимаешь ли ты, он был по-русски естественен и трагически выше этой пошлости. Ведь в России немыслима эта театральщина».

А вот как описывает эту поездку царя в армию Дмитрий Дубенский в книге «Его Императорское Величество Государь Император Николай Алексеевич в действующей армии»: «После поездки в Галицию... у всех было оживленное настроение. Государь был разговорчив, приветлив. *Без всякой помпы, без всякой торжественной обстановки* (курсив наш – А.Ф.) Государь и Ве-

⁷¹⁴ Шнейберг Л.Я., Кондаков И.В. От Горького до Солженицына: Пособие для поступающих в вузы. – М., 1994. – С. 230–231.

ликий Князь Николай побывали на местах великих событий, произведя смотр русским войскам»⁷¹⁵.

О приезде в Москву с Урала Амалии Карловны Гишар с дочерью Ларой и сыном Родионом так говорится в романе:

«Война с Японией еще не кончилась... По России прокатывались волны революции, одна выше и невиданней... У мадам Гишар были от мужа сбережения в бумагах, которые раньше поднимались, а теперь стали падать».

Время в этом случае легко восстанавливается: весна (скорее всего середина) 1905 г., так как последний акт русско-японской войны – Цусима – 14 мая. И в это время, действительно, происходит падение курса акций.

О Первой мировой войне читаем у Пастернака:

«Третий день стояла мерзкая погода. Это была вторая осень войны. Вслед за успехами первого года начались неудачи. Восьмая армия Брусилова... готова была ... вторгнуться в Венгрию, но вместо этого отходила, оттягиваемая назад общим отступлением. Мы очищаем Галицию, занятую в первые месяцы военных действий».

Справедливости ради укажем, что русская армия отошла из Галиции и Польши к октябрю 1915 г.⁷¹⁶ Как видим, реальное, историческое время и время романа совпадают. В это время родился Сашенька Живаго, а самого Юрия Андреевича мобилизуют на фронт. В это же время на фронте Антипов. «Вслед за недавно совершенным прорывом, который стал впоследствии известен под именем Брусиловского, армия перешла в наступление. Письма от Антипова прекратились». (Брусиловский прорыв был совершен 4 июня 1916 г.)

Это лишь небольшая часть исторических фактов, отраженных в романе. Для Пастернака нет мелочей, когда дело касается человеческой жизни. История страны в романе тесно переплетается с каждодневными заботами, радостями, тревогами героев. Именно поэтому время в «Докторе Живаго» «расчислено по календарю». Следует обратить внимание на то, что многие указания на время даны в церковном (православном) летоисчислении, что лишний раз акцентирует внимание на духе эпохи, на духовной жизни героев. Мысли о слиянии исторической реальности и вечной духовности доминировали и в письмах Б.Л. Пастернака в период работы над романом. Так, например, в письме Ольге Фрейденберг от 13 октября 1946 г. читаем:

«Собственно, это первая настоящая моя работа. Я в ней хочу дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие, и в то же время сторонами своего сюжета, тяжелого, печального и подробно разработанного, как, в идеале, у Диккенса или Достоевского, – эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое».

Эти высказывания писателя могут служить доказательством того, что «Доктор Живаго» – роман исторический, однако его хронологическая и даже социологическая конкретность не исключают и иной проблематики – вечного и бесконечного, ибо «забвение вечных вопросов, которыми всегда мучился человек, лишает его человечности»⁷¹⁷. Поэтому можно сказать, что роман Па-

⁷¹⁵ Его Императорское Величество Государь Император Николай Александрович в действующей армии. – М., 1916. – С. 116.

⁷¹⁶ История СССР: В 12 т. – М., 1967. – Т. 6. – С. 550.

⁷¹⁷ Вознесенский А.А. Пов. – М., 1987. – С. 129.

стерняка больше, чем о жизни, и больше, чем об истории. Задуманный автором как роман века, он стал одновременно и философским трактатом о культуре, и авторским эссе об искусстве, истории, религии, философии, политике. Вчитаемся в авторскую оценку своего труда, данную им в письме Вяч. Вс. Иванову в 1958 г.:

«Я не говорю, что роман нечто яркое, что он талантлив, что он – удачен. Но это – переворот, это – принятие решения, это было желание начать договаривать все до конца и оценивать жизнь в духе былой безусловности, на ее широчайших основаниях. Если прежде меня привлекали разностопные ямбические размеры, то роман я стал, хотя бы в намерении, писать в размере мировом. И, – о счастье, путь назад был раз навсегда отрезан».

Стремясь выстроить свой роман «в размере мировом», Пастернак сознательно ориентировался на великие, классические образцы романа XIX в., хотя неоднократно говорил об отличии своего романа от классического, где время, место и действие подчинены строгим законам. Заметим здесь же, что в романе две линии – Лары и Живаго (тема судьбы центральная в романе), от чего время теряет свой «принудительный» характер. Эти линии идут то параллельно, то сливаются. Установка на способ восприятия и прочтения величайших европейских романов как на безусловную норму – принципиальная позиция Пастернака при создании главной своей книги. В этом ключ к пониманию авторского замысла, авторский код. При этом важным моментом в его концепции романного жанра был «принцип вычитания» – главный критерий оценки большого литературного произведения, которое в равной степени создается современниками и потомками как произведение художественное и философское одновременно:

«Если взять великий роман прошлого столетия в его сущности (...), если разобрать величайших – Достоевского, Толстого, Диккенса, Флобера, – если из ткани такого романа, скажем, «Мадам Бовари», постепенно вычесть одно за другим действующие лица, их развитие, ситуации, события, фабулу, тему, содержание... После такого вычитания от второй-степенной развлекательной литературы ничего не останется. Но в названном произведении (или, например, в «Дэвиде Копперфилде») останется самое главное: характеристика реальности как таковой почти как философской категории, как звена и составной части духовного мира, которые вечно сопутствуют жизни и окружают ее»⁷¹⁸.

Автор относился к своему произведению как к жизни, как к ее большому художественно оформленному фрагменту, обреченному на историческое оправдание и реальное, уже независимое от автора бессмертие. Возможно, именно это обстоятельство стало отправной точкой к тому, чтобы в некоторых исследованиях он был охарактеризован как феноменологический⁷¹⁹, что в принципе не противоречит взглядам самого Пастернака на свое произведение. Так, в письмах к сестре – О.М. Фрейденберг – он дает следующую характеристику роману:

«Начинание совершенно бескорыстное и убыточное, потому что он для текущей современной печати не предназначен. И даже больше, я совсем его не пишу, как произведение искусства, хотя это в большем смысле беллетристика, чем то, что я делал раньше. Но я не знаю, осталось ли на свете искусство и что оно значит еще. Есть люди, которые

⁷¹⁸ Борис Пастернак об искусстве. – С. 363.

⁷¹⁹ См., например: Колобаева Л. От временного к вечному. Феноменологический роман в русской литературе XX века // Вопросы литературы. – 1998. – № 3. – С. 132–144.

очень любят меня (их очень немного), и мое сердце перед ними в долгу. Для них я пишу этот роман, пишу как длинное большое свое письмо им, в двух книгах».

Через год его позиция не меняется: «Я принялся за вторую книгу романа. Я хочу его дописать для самого себя, т.е. и в этой части мне на темы жизни и времени хочется высказаться до конца и в ясности, так, как дано мне...».

И в конце этого же письма: «Мне что-то печально. Жизнь уже не принадлежит мне, а какая-то сказавшаяся, уже оформившаяся роль. Ее надо достойно доиграть до конца. Роман, с Божьей помощью, если буду жив, я допишу. Все доработаю».

Так, творчество – в работе над романом – все больше ощущалось Пастернаком как проживание своей жизни в качестве компенсации непрожитого собой и другими, как возвращение жизненного долга, как искупление, жертвоприношение, как ощущение второго бытия. При обращении к прошлому автор словно заглядывает в глубины своей души, извлекая из них образы ценностей, не стираемых временем, а в явлениях окружающей и резко изменяющейся реальности ищет подтверждения «верности прошлому». Духовные поиски стали одним из лейтмотивов пастернаковского романа. Особой выразительности этот мотив достигает в образах природы. Примечателен образ солнца, которое «как бы из верности прошлому... продолжало закатываться на прежнем месте, за старою березой, росшей у самого окна...». Сходный мотив звучит и в изображении предметного, домашнего, повседневного мира. Например, в картине возвращения героя в «дом с фигурами», где живет Лара: «Так повторилось и сейчас. Ничего не изменилось, все было по-прежнему. Доктор был почти благодарен лестнице за верность прошлому». И это как бы верность чему-то высшему, трансцендентному.

Как справедливо замечает Л. Колобаева, «сам характер отношений центральных персонажей романа, Юрия Живаго и Лары, с их нежностью, легкостью, естественностью, «окрыленностью» и свободой, иначе говоря, поэзией, тоже по-своему выражает верность неким изначальным и попираемым заветам прошлого. Как сказано в романе об их любви, это «след обобранной до нитки душевности», «последнее воспоминание о том неисчислимо великом, что натворено на свете» за время существования человечества от Адама и Евы, «память... исчезнувших чудес»⁷²⁰.

Чем был роман для самого Пастернака? – Это было «принятие решения, это было желание начать договаривать все до конца и оценивать жизнь в духе былой безусловности, на ее широких основаниях». Это и есть то новое, что отличает «Доктора Живаго» от всех предшествующих произведений. В романе Пастернака как бы аккумуляровалась, спрессовалась в сгусток культуры вся прожитая и непрожитая жизнь автора как художника и мыслителя, как человека. Роман – не просто итог всего предшествующего творчества Б.Л. Пастернака – поэта и прозаика, художника и философа. В нем сконцентрировано единство всего предшествующего творческого пути и единство русской культуры, частью, продолжением и развитием которой он был.

⁷²⁰ Колобаева Л. От временного к вечному. Феноменологический роман в русской литературе XX века. – С. 135.

Автор и герой в романе «Доктор Живаго»

Одной из актуальных проблем современного литературоведения уже не один десяток лет остается отношение «автор–герой». Новаторство «Доктора Живаго» именно в этом плане до сих пор является предметом оживленных дискуссий. Это основополагающий вопрос для понимания романа.

Надо сказать, что острота дискуссий по этому вопросу спровоцирована самим писателем. Пастернак вполне отчетливо декларировал тезис о сверхличной природе автора: творческий акт мыслится им как решение одной из объективных задач мировой культуры, а сам автор, по мнению писателя, как орган общечеловеческого духа, необходим для такого решения.

В «Докторе Живаго» мысль об авторе как личности, аккумулирующей сверхличные силы и объективную логику мирового развития, превращена в чувства, приписываемые герою. В минуты поэтического вдохновения герой ощущает, «что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать. (...) И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение». Выраженное таким образом соотношение субъективного и объективного не является переживанием только Юрия Живаго: современные исследования убедительно показали, что эстетические воззрения героя были аксиоматичны и для автора⁷²¹.

В подобных представлениях об авторе Пастернак следовал древней традиции (от античности, через классицизм и романтизм, до «высокого» реализма), унаследованной различными формами модернизма в XX веке. Сущность этой традиции удачно выразил К.Г. Юнг, по мысли которого, творец произведения искусства «в высочайшей степени объективен (...), сверхличен, пожалуй, даже бесчеловечен или сверхчеловечен, ибо в своем качестве художника он есть свой труд, а не человек»⁷²². В свете такого представления автору произведения искусства противопоказана всякая ограниченность. Становясь автором художественного произведения (статус творца), художник обязан возвыситься над своей частночеловеческой ограниченностью. Все характерные признаки такой концепции видны в «Докторе Живаго»: отвергая утопические крайности, вытекающие из идеи «сверхчеловечности» автора, Пастернак демонстрирует верность самой этой идее. Остановимся на проявлении этой идеи в романе подробнее.

С первых же строк романа возникает и не покидает до самого конца впечатление, что в нем удивительно сочетаются противоположные художественные начала – эпическая объективизация изображаемого и поэтическая (лирическая) по своему происхождению субъективность. Отсюда частые сравнения романа с поэмами и поэтическими сборниками автора, о чем подробнее будет сказано ниже. При этом критика не раз обращала внимание на

⁷²¹ См., например: Тюпа В.И. Эстетика Пастернака (по страницам романа «Доктор Живаго») // Пастернаковские чтения. Вып. 1. – М., 1992. – С. 70–73.

⁷²² Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века. – М., 1991. – С. 116.

особую многозначность сквозных поэтических лейтмотивов в произведениях Пастернака. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить, например, природу, функции и контекстуальные связи мотивов «бури» или «свечи» в «Докторе Живаго» и в лирике поэта, а также обратить внимание на поэтический прием «кольцевого» построения композиции романа. И в начале романа, и в конце его центральным является эпизод похорон: в конце хоронят самого Живаго, в начале – его мать, но начальный эпизод строится таким образом, что может быть воспринят как символический прообраз похорон героя в конце:

«Любопытные входили в процессию, спрашивали: «Кого хоронят?» Им отвечали: «Живаго». «Вот оно что. Тогда понятно». – «Да не его. Ее». – «Все равно. Царствие небесное...».

Но прежде всего лиризм проявляется в моноцентрическом построении сюжета, где повествование концентрируется вокруг фигуры главного героя, во многих отношениях близкого к автору. Моноцентризм подчеркивается стремлением Пастернака к «панорамному» изображению исторических событий или включению в повествование частных эпизодов, не связанных прямо с историей Юрия Живаго, делающему все эти отделенные от героя субъектные сферы, действующие лица и сюжетные события вспомогательными по отношению к нему, составляя то контрастный, то проясняющий, то оттеняющий его фон. Сюжетное главенство героя остается не поколебленным от начала до конца, в результате оно оказывается сродни центральному положению лирического субъекта в стихотворных композициях.

Существенно и то, что в романе важную роль играет дневник главного героя, где на первый план выдвинуты его личные переживания и размышления, прямо открытые читателю. Удельный вес дневника в повествовании «Доктора Живаго» – примерно третья часть от всего текста романа. Дневник героя имеет особое значение для понимания смысла романа как целого. По наблюдениям Е. Фарыно, реальность дневниковых записей Юрия Живаго есть «выявленный смысл пережитой реальности»⁷²³. Здесь особенно важна соотнесенность «внутреннего» времени записей (ведущихся на протяжении зимы, но включающих воспоминание о предшествующих весне и лете) с универсальным космическим циклом: «Записанный доктором годовой цикл, – заключает Фарыно, – призван выражать открывающиеся ему тайны бытия».

Восприятие и самосознание героя становятся призмой, сквозь которую так или иначе пропускается сюжетный материал. Повествование «в третьем лице» многократно переводится во внутренний кругозор Юрия Живаго: в таких эпизодах пространственная и временная организация изображения, по существу, совпадают с его точкой зрения, что равносильно его самораскрытию. Другими словами, весь изображаемый автором мир показан так, как он воспринят, пережит и осмыслен героем. Данный вид повествования доминирует во всем романе, но возрастает во второй его половине, в частях десятой–семнадцатой.

⁷²³ Фарыно Е. Как Ленский обернулся Соловьем-разбойником (Архео-поэтика «Доктора Живаго») // Пушкин и Пастернак: Материалы Второго Пушкинского colloquiuma. – Будапешт, 1991. – С. 150.

С одной стороны, все это способствует подлинно эпической структуре центрального образа, но с другой – главный герой четко отделен от присутствующего в тексте образа автора, а сюжетный материал, переведенный в субъективный кругозор героя, совмещается с принципом авторской «вненаходимости», с «избытком» авторского понимания, с «завершающей» ролью автора (термины М.М. Бахтина).

Однако авторская позиция в романе выписана довольно четко и располагает широкой опорой. Наряду с многочисленными эпизодами, где повествование сориентировано на «внутреннюю» точку зрения Живаго, в сюжет включены не менее многочисленные эпизоды, сориентированные на точки зрения других персонажей (Тони, Лары, Дудорова, Гордона и др.). Есть в нем немало и таких фрагментов, где повествование ведется с позиции объективного внешнего наблюдения или с позиции безличного авторского «всезнания» (так описываются исторические события). Главный герой включен в различные оппозиции с другими персонажами и проведен через сюжетные ситуации, которые дают материал, позволяющий читателю оценивать его «со стороны». Некоторые оценки, данные с такой «сторонней» позиции, прямо введены внутрь повествования. Примером может служить резкое осуждение Юрия Живаго его старыми друзьями Гордоном и Дудоровым в 7-й главе 15-й части: точка зрения персонажей здесь как бы предвосхищает (или дублирует) естественную читательскую реакцию.

Подобное дублирование (предвосхищение) в «Докторе Живаго» охватывает практически все пространство романа. Речь героя на всем его протяжении по своим лексическим, стилистическим и структурно-семантическим признакам неотличима от монологической речи автора, а оба этих речевых слоя практически неотличимы от использованных в романе объективно-повествовательных стилей. В итоге все эти как будто бы разные субъектные сферы фактически сливаются: по наблюдениям Л. Ржевского, «черты авторского образа и прежде всего его языковые черты (...) повторяются в речевой сфере героя, они как бы переключаются к нему от автора»⁷²⁴. В итоге получается, что автор и герой на протяжении повествования многократно меняются местами. Эта особенность романа способна свести на нет авторскую «вненаходимость», которая, предполагая вживание в героя, не допускает в то же время слияния автора с ним.

Другие точки зрения, имеющие место в романе, что подчеркивает его эпическую составляющую, иногда несут в себе и осуждение героя или по крайней мере ставят под сомнение ценность каких-то свойств его личности. Но такие точки зрения чаще всего сами «охвачены» оценкой героя и превращены в ее объект. Так происходит, например, с оценками, исходящими от Дудорова и Гордона:

«Гордон и Дудоров расшибались проповедями и наставлениями об Юрия Андреевича. Ему насквозь были ясны пружины их пафоса, шаткость их участия, механизм их рассуждений».

⁷²⁴ Ржевский Л. О тайнописи в романе «Доктор Живаго» // Грани. – 1960. – № 48. – С. 154.

На фоне этой «встречной» оценки теряют силу обвинения в черствости, эгоизме, безответственности и в «неоправданном высокомерии», которые адресуют Юрию Живаго его старые друзья. Их критические выпады обесцениваются лишь потому, что автор-повествователь активно поддерживает «встречную» оценку, исходящую от героя:

«Гордон и Дудоров не знали, что (...) упреки, которыми они осыпали Живаго, внушались им не чувством преданности другу и желанием повлиять на него, а только неумением свободно думать...».

Далее повествователь говорит о «подражательности прописных чувств», «избитости» стереотипных рассуждений, наконец, о том, что «несвободный человек всегда идеализирует свою неволю», и т. п.

Принцип нейтрализации негативных оценок героя, служащий опорой для идущей извне авторской идеализации героя, действует у Пастернака практически повсеместно. Он дает о себе знать даже на том композиционно-смысловом уровне, где герою вполне серьезно противопоставлен его главный нравственный антипод Антипов-Стрельников. Однако при всей очевидности некоторых нравственных преимуществ любого из антиподов героя они не становятся его полноценными оппонентами. Этому препятствуют их столь же очевидная ограниченность и обреченность: утратившего свои иллюзии Стрельникова, прошедшего избранный им путь до его логического конца, ожидает неизбежное душевное очерствение, полная безысходность и самоуничтожение.

Главный герой романа настолько идеален, что даже создается впечатление, что вполне объективные сюжетные обстоятельства «подыгрывают» ему, позволяя сохранять такой ценностный «ранг», по отношению к которому уже не может быть никакой «вышестоящей» инстанции. Это и создает зачастую у читателя невыгодное впечатление о главном герое романа. Так, захваченный партизанами, Живаго избавлен и от жестокого объяснения с Тоней, разрушающего жизнь его семьи, и от мучительного разрыва с Ларой, который стал бы неизбежным, если бы семья все же сохранилась. Избавлен герой и от проявлений слабых характеристик, которые неизбежно сопутствовали бы его колебаниям, если бы они оказались длительными. Такой поворот сюжета надежнее всего исключает позицию суда над героем.

Пастернаком разработана масса приемов, посредством которых понимание героя, идущее изнутри, ограждается от любой исправляющей его оценки извне. Чтобы выявить эти приемы, необходимо понять главное: герой в романе увиден, понят и оценен в конечном счете именно так, как он сам хотел бы быть увиденным, понятым и оцененным. Между ним и автором нет дистанции, имеющей принципиальное значение. И это главная предпосылка к тому, чтобы отождествлять автора и героя. Конечно, при желании можно найти в романе все основания для иного отношения, но куда интереснее и поучительнее поддаться обаянию героя и слиться с ним, проживая в воображении интересную и значительную жизнь. И сделать это проще, потому что автор романа, стоящий между героем и читателем, нечто подобное уже сделал.

Не случайно мысль о тождественности героя и реального автора повторялась многими критиками, писавшими о «Докторе Живаго», став «общим местом» в критической литературе о Пастернаке. Однако не все представляется бесспорным. Чаще всего это тождество объясняли лирической природой его центрального образа, да и самого романа в целом⁷²⁵. Иначе говоря, Живаго рассматривается как лирический герой автора, а тождество автора и героя было охарактеризовано как лирика «в третьем лице».

Рассмотрим эту точку зрения. В «Докторе Живаго» действительно есть такие моменты, когда положение героя в повествовании близко к важнейшим «категориальным» характеристикам лирического героя. В подобных ситуациях переживания Юрия Живаго приобретают чисто лирическую абстрактность, в которой отражается принадлежность героя к определенной среде, профессии, культуре. Но главной тенденцией в романе является все же стремление автора наделить героя интересным характером и выразительной, впечатляюще значительной сюжетной историей (как бы ни преподносилась эта история композиционно). Это авторское стремление расходится с творческой установкой, порождающей лирического героя. Как бы далеко ни заходила конкретизация и объективация в лирике, она не направлена на создание характера лирического субъекта и целостной его истории⁷²⁶. И в то же время воссозданные в романе характеры и истории не носят «полноценный» эпический характер. Как отмечает В. Маркович, проблема заключается в том, что отсутствие (или условный характер) авторской «вненаходимости» требует в данном случае объяснения, лежащего за пределами оппозиции «лирика — эпос»:

«Представляется, что речь должна идти, скорее, о признаках того особого типа художественного мышления, который М.М. Бахтин определял как автобиографический»⁷²⁷.

С этим выводом можно вполне согласиться, ибо в романе «Доктор Живаго» обнаруживаются характернейшие признаки именно автобиографического взаимоотношения героя и автора: автор здесь предельно близок к герою, и «они как бы могут обмениваться местами», при том что в отличие и от эпоса, и от лирики, «активность автора здесь наименее преобразующая, он наименее принципиально использует свою ценностную позицию вне героя»⁷²⁸.

Показательно, что мысль об автобиографической природе центральных образов «Доктора Живаго» приобрела популярность еще в современной роману критике, причем степень ее распространенности несколько не уступала популярности идеи о лиричности романа и его главного героя. Легко уживалась она и с мыслью об обобщенности и типичности героя. Отсюда — ее устойчивость. Напомним мысль, высказанную в статье о «Докторе Живаго»

⁷²⁵ Суждения о лирической природе «Доктора Живаго», как правило, восходят к статье Д.С. Лихачева, которая предваряла первую российскую публикацию романа (Лихачев Д.С. Размышления над романом Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. — 1988. — № 1).

⁷²⁶ См. об этом: Сильман Т. Заметки о лирике. — Л., 1977. — С. 76–77.

⁷²⁷ Маркович В.М. Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака // Петербургский сборник. Вып. II. Автор и текст. — СПб., 1996. — С. 159.

⁷²⁸ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 132–133, 142–144.

Д.С. Лихачевым: «Перед нами род автобиографии. (...) Живаго – выразитель сокровенного Пастернака». Отмечая, что в истории явно автобиографического героя «удивительным образом отсутствуют факты, совпадающие с реальной жизнью автора», Д.С. Лихачев делает акцент на задаче самораскрытия: «Он (Пастернак – А.Ф.) придумывает себе судьбу, в которой можно было бы наиболее полно раскрыть свою внутреннюю жизнь...»⁷²⁹, – и далее говорит о том высоком трагико-героическом содержании, которое осталось скрытым в глубине реальной биографии автора романа, не получив в ней осязаемого воплощения.

Иной взгляд на творческий метод писателя представил В.Н. Альфонсов. Для него «субъективно-биографический реализм» автора «Доктора Живаго» – это прежде всего способ поэтического познания объективного мира: «Пастернаку был важен принцип Лермонтова – переживание мира через собственную жизнь»⁷³⁰. Показательно, что и сам Пастернак связывал происхождение характерной для его романа автобиографической модели творчества именно с опытом Лермонтова. Так, в письме своему переводчику Юджину Кейдену от 22 августа 1958 г. (примерно через два года после выхода в свет первого издания «Доктора Живаго» на русском языке) он писал:

«То, что мы ошибочно принимаем за лермонтовский романтизм, в действительности, как мне кажется, есть не что иное, как стихийное, необузданное предвосхищение всего нашего современного субъективно-биографического реализма...».

«Субъективно-биографическая» модель творчества в «Докторе Живаго» была замечена еще задолго до его публикации. Уже первые слушатели и читатели, знакомившиеся с рукописью неопубликованного романа, почувствовали, что автор отождествляет себя с героем (достаточно вспомнить известные отзывы К.И. Чуковского и К.А. Федина). Позднее, после выхода романа в свет, мысль об этом повторялась довольно часто, указывались и разные причины такого отождествления. В этой связи интересным представляется мнение Н. Ивановой, которая связывала тождество автора и героя с проблемой преодоления комплексов автора:

«Пастернак был горько неудовлетворен своей жизнью, своим поведением, своим творчеством. И, работая над романом, донорски отдавая герою свою кровь, свои стихи, Пастернак в нем, в Юрии Андреевиче Живаго, прожил ту жизнь, которой ему не было стыдно, в которой он бы не каялся»⁷³¹.

Тезис критика можно расширить. Есть основания предполагать, что, отождествляя себя с героем, наделенным некими идеальными чертами, характером, возможностями и живущим другой, более богатой и достойной жизнью, Пастернак внутренне освобождался не только от того, что считал нравственно постыдным, но и вообще от всего, что его так или иначе тяготило, что могло с какой бы то ни было точки зрения восприниматься как ущербность. Сделав Живаго одновременно гениальным поэтом, гениальным

⁷²⁹ Лихачев Д.С. Размышления над романом Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». – С. 5–6.

⁷³⁰ Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака. – Л., 1990. – С. 73.

⁷³¹ Иванова Н. Испытание // С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. – М., 1990. – С. 193.

ученым (естественником, историком, философом) и, наконец, гениальным врачом-диагностом, Пастернак придал ему почти ренессансную многосторонность. Им представлен человек с жизненным опытом, которого сам поэт был лишен. Живаго прошел Первую мировую и Гражданскую войны, выдержал тяготы и ужасы жизни в таежном партизанском лагере, а потом долгие скитания по огромным пространствам разрушенной физически и метафизически страны. Причастность героя к этой жестокой борьбе тоже важна для взаимоотношения «герой–автор». И если иметь в виду, что все преимущества героя перед автором созданы собственными усилиями автора, то общая направленность этих усилий ясна: автор получает возможность психологически прожить в созданном им художественном пространстве не только более достойную, но и более богатую, более естественную и разнообразную, при всем ее трагизме, жизнь (к тому же трагизм и здесь входит в авторское представление о достойной судьбе поэта в чуждом ему обществе). Это иллюзорное, терапевтическое по своей функции осуществление авторской мечты в романе Пастернака выражается довольно очевидно.

Лирическое и эпическое в романе

В «Докторе Живаго» получило новое творческое и автобиографическое звучание соотношение лирического и эпического: роман заканчивается своеобразным стихотворным сборником, в который вошли лучшие лирические стихи Пастернака, «подаренные» им Юрию Живаго. Эти 25 стихотворений воспринимаются, как органическая часть романа. Они предстают как творческое преобразование и переосмысление прозаической реальности, а проза, в свою очередь, – как комментарий к стихам.

Некоторые стихи непосредственно связаны с сюжетом прозаической части романа («Весенняя распутица», «Объяснение», «Осень», «Разлука», «Свидание»). История создания других дана в самом тексте романа («Зимняя ночь» («Мело, мело по всей земле...»)). Особый ряд – стихотворения, вводящие культурно-исторические и христианские образы, углубляющие философскую составляющую романа: «Гамлет», «На Страстной», «Август», «Рождественская звезда», «Чудо», «Дурные дни», «Магдалина», «Гефсиманский сад». Сам автор придавал особое значение стихотворению «Гамлет» (1946):

Гул затих. Я вышел на подмости.
Прислоняясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.

На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти.

В цикле стихов Юрия Живаго оно стоит на первом месте. Но ему могла бы быть отведена и роль поэтического зачина ко всему произведению. На одном из чтений романа в апреле 1947 г. Пастернак сказал, что проза для него является «формой развернутого театра в слове». Творчество требовало от него выхода на сцену, субъективно это усиливалось параллельной работой над переводом гетевского «Фауста» и пьесами Шекспира. Создавая синтетический, как было показано, роман, он «помещал» себя и своего главного героя в центр драматической коллизии истории и искусства, и в этом пафос стихотворения «Гамлет».

В соотношении повествовательной части романа с поэтической кроется еще один ключ к пониманию особенностей творческого метода Пастернака. Неоднократные сюжетные совпадения стихов и прозы романа приводят к мысли о том, что художник использовал некий сюжетный инвариант, допускающий принципиально различные структурные оформления — от «линейного» сюжетного повествования в прозе до «точечного» в лирическом стихотворении (термины Ю.М. Лотмана). Иными словами, этот единый сюжетный инвариант реализуется в романе в виде различных жанровых «версий», иногда явно, иногда лишь опосредованно связанных между собой.

Так, например, не вызывает сомнения связь стихотворения «Осень» из сборника Юрия Живаго с повествовательным сюжетом романа: в нем поэтически переосмыслен эпизод из части 14 романа («Опять в Варыкине»), когда Юрий и Лара оказываются на лесной даче после отъезда семьи Живаго в Москву.

«Был час ночи, когда, притворявшаяся до тех пор, будто спит, Лара действительно уснула. (...)

Юрия Андреевича окружала блаженная, полная счастья, сладко дышащая жизнью, тишина. Свет лампы спокойной желтизной падал на белые листы бумаги и золотистым бликом плавал на поверхности чернил внутри чернильницы. За окном голубела зимняя морозная ночь. Юрий Андреевич шагнул в соседнюю холодную и неосвещенную комнату, откуда было виднее наружу, и посмотрел в окно. Свет полного месяца стягивал снежную поляну осязательной вязкостью яичного белка или клеевых белил. Роскошь морозной ночи была непередаваема. Мир был на душе у доктора. Он вернулся в светлую, тепло истопленную комнату и принялся за писание. (...)

Было три часа ночи, когда Юрий Андреевич поднял глаза от стола и бумаги...»

Сходство сюжетных ситуаций не нуждается в комментариях. Совпадает и хронотоп, и характеристика мироощущения героев. Ср.: «Был час ночи, когда, притворявшаяся до тех пор, будто спит, Лара действительно уснула». (...) «Было три часа ночи, когда Юрий Андреевич поднял глаза от стола и бумаги» — «Мы сядем в час и встанем в третьем, Я с книгою, ты с вышиваньем...».

Но соотношение лирического и повествовательного сюжетов, важное при установлении «общего ряда» сюжетных версий единого инварианта, показывает и то, что при всем сходстве сюжетных ситуаций неверно говорить,

что стихотворение «Осень» дублирует сюжетную линию «Доктора Живаго». Семантическая композиция лирического стихотворения выглядит иначе, чем «линейный» повествовательный сюжет. В данном случае инвариант сюжета реализуется в различных жанрах – это способ многообразно трансформировать одну и ту же ситуацию, выявить в ней скрытые семантические возможности, включить ее в различные «сцепления смыслов». Проиллюстрируем это положение и другими показательными примерами.

В прозе читаем: «Ломаной извилистой линией накидывает море пемзу, пробку, ракушки, водоросли, самое лёгкое... Так прибило тебя бурей жизни ко мне, гордость моя». А вот как звучит этот мотив в стихах Живаго:

Она волной судьбы со дна

Была к нему прибита.

(«Разлука»)

«Он вошёл в комнату, которую Лара убрала утром... и в которой всё наново было разворочено спешным отъездом. Когда увидел разрытую и неоправленную постель и в беспорядке валявшиеся вещи... заплакал по-детски легко и горько». А в стихах:

И человек глядит кругом:

Она в момент ухода

Всё выворотила вверх дном

Из ящиков комода...

Внезапно видит всю её

И плачет втихомолку...

(«Разлука»)

Нет необходимости и далее останавливаться на соотношении стихов и прозы романа. Связь их самоочевидна, да и проблема эта в исследовательской и критической литературе разработана довольно подробно. Рассмотрим проблему реализации инвариантных сюжетных мотивов романа с привлечением более широкого контекста произведений Пастернака. Именно такой взгляд на эту проблему, то есть через призму всего творчества поэта, представляется актуальным и сегодня.

Некоторый опыт накоплен и в этом направлении. Одной из первых на эту проблему обратила внимание Д. Магомедова. В ее статье соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака дается на основе стихов и прозы романа, но с привлечением других поэтических и прозаических текстов писателя. Исследовательница приходит к выводу, что «проблема соотношения повествовательного и лирического сюжета у Пастернака вырастает в одну из центральных проблем его поэтики: проблему жанрового и родового преобразования единых сюжетных инвариантов, проблему множественной трансформации исходных внетекстовых событий и ситуаций»⁷³².

Справедливость вывода не вызывает сомнений, но сферу применения данных положений необходимо расширить, то есть рассматривать не только

⁷³² Магомедова Д.Н. Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. 49. – 1990. – № 5. – С. 419.

соотношения «лирика—эпос», но и «лирика—лирика», «эпос—эпос» и т.д. Более того, сосуществование различных «версий» одного сюжетного инварианта необходимо учитывать при изучении творческой истории любого пастернаковского текста. При этом «точечный» сюжет лирического стихотворения, воспроизводящего один фрагмент события, может оказаться связующим звеном между двумя на первый взгляд никак не соотносимыми друг с другом произведениями.

Последние годы жизни. «Когда разгуляется»

Разговор о последнем этапе творческого пути Бориса Пастернака хотелось бы начать с упоминания известной мысли Ю. Тынянова о том, что изучение творчества Пушкина долго подменялось изучением его дуэли. Именно поэтому мы не станем излагать или интерпретировать факты из биографии Пастернака, связанные с присуждением ему Нобелевской премии, которые довольно подробно изложены в многочисленных публикациях мемуарного и научно-исследовательского характера, в главах целого ряда учебников по истории литературы XX века. Актуализируем же наше внимание на *творческой* составляющей последних лет жизни поэта.

Последний период жизни поэта был особенным с точки зрения творческой активности. Это были годы окончательной доработки романа «Доктор Живаго» и борьбы за его выход в печать, тяжб с советской бюрократической и идеологической машиной, творческих взлетов и разочарований. Пастернак все чаще высказывался по поводу «нелюбви к стихам». Связано это было прежде всего с положением поэта в советском обществе: искусство по-прежнему заставляли служить коммунистической идеологии, гениев «назначали», а читателей учили, как надо «понимать» литературу. Принимать какое-либо участие в маскараде послесталинской оттепели поэт отказался. Его мысли были нацелены в будущее, которому, в силу его удаленности, а следовательно, объективности, предназначено очистить зерна от плевел:

«Мне близок платоновский круг мысли относительно искусства (и исключение художников из идеального общества и соображение, что они *mainponey* не должны переступать порога поэзии), нетерпимость Толстого, даже, как вид запальчивости, иконоборческие варварские замашки писаревщины... Искусство не доблесть, но позор и грех, почти простительные в своей прекрасной безобидности, и оно может быть восстановлено в своем достоинстве и оправдано только громадностью того, что бывает иногда куплено этим позором. Не надо думать, что искусство само по себе источник великого. Само по себе оно одним лишь будущим оправдываемое притязание», — писал Пастернак 1 июля 1958 года Вяч. Вс. Иванову.

Катаклизмы судьбы не сломили поэтический дух. Творческая работа была столь интенсивной и разноплановой, что требовала от поэта огромных энергетических затрат и определенных уступок перед самим собой. Так, получив весной 1955 г. предложение от Гослитиздата на выпуск поэтического сборника, Пастернак был вынужден отсрочить реализацию столь долгожданного проекта почти на год: необходимо было закончить роман. В феврале 1956 г. подготовка книги избранных стихотворений началась. Им в качестве вступления был написан автобиографический очерк «Люди и положения».

Велась работа по отбору и редактированию стихов прошлых лет. Идея сборника виделась Пастернаку в том, чтобы сделать им, если можно так выразиться, разведку, призванную в то же время подготовить читателя к восприятию главного труда жизни – романа «Доктор Живаго».

Однако в книгу не должны были входить только стихи прошлых лет. Издательство настаивало на написании новых «оптимистических и актуальных». А так как в эту книгу Пастернак собирался ввести отдельным циклом стихи Юрия Живаго, новым стихам в этом случае должна быть отведена роль прикрытия для евангельских стихов из романа. Об интенсивности работы свидетельствует тот факт, что к концу 1956 г. было написано 21 стихотворение. Открывать новый цикл по замыслу автора должно было стихотворение «Быть знаменитым некрасиво...», которое знаменовало собой начало нового творческого этапа. Основанное на евангельской притче о зерне, которое, чтобы дать плоды, должно умереть, оно воспринимается как ода человеку-творцу, выполнившему свое предназначение:

Быть знаменитым некрасиво.
Не это подымает ввысь.
Не надо заводить архива,
Над рукописями трястись...

Другие по живому следу
Пройдут свой путь за пядью пядь,
Но поражения от победы
Ты сам не должен отличать.

В них он подводил итог и своему предшествующему творческому этапу – работе над романом «Доктор Живаго». В этом стихотворении, как, впрочем, и в других, написанных им в 1956 г., Пастернак вновь обращался к основным темам и мотивам своего творчества: верности жизни как высшему началу, призванию художника и природе, одушевленной плодотворной деятельностью человека⁷³³.

Негативная реакция официальных властей на роман «Доктор Живаго», невозможность его выхода в Советском Союзе и последующая публикация одного из его вариантов на Западе поставили под сомнение и издание «Избранного». Однако Пастернак продолжал редактировать стихи, написанные в 1956–1957 гг., писал новые. Так сформировался замысел уже не цикла, а книги стихов с удивительно емким, по-пастернаковски звучным и многозначным названием «Когда разгуляется». Эпиграфом к ней он избрал фразу из романа Марселя Пруста «Обретенное время»: «Книга – это большое кладбище, где на многих плитах уже не прочесть стершиеся имена». Содержание последнего сборника Пастернака представало, таким образом, как книга жизни, «бедной на взгляд, но великой под знаком понесенных утрат». В этой связи образ души поэта обретал значение хранилища памяти:

«Картины и темы этой книги озарены светом и опытом пережитого, ощущением близости конца и верности долгу, радостным сознанием независимости своего пути. Па-

⁷³³ Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. – М., 1997. – С. 678.

стернаку хотелось найти и выделить в настоящем жизнеспособные моменты близкого будущего, поскольку, по его мнению, правильно понятое настоящее уже и есть будущее»⁷³⁴.

Книга стихов «Когда разгуляется» завершает творчество Пастернака. Уже в ноябре 1957 г. в основном определился порядок расположения стихотворений, однако работа над ней продолжалась практически до самой смерти поэта. И в 1958, и в 1959 гг. он тщательно редактировал ее и вносил дополнения; в итоге в нее вошли стихи 1956–1959 гг. Следует отметить блестящую композиционную организацию и тематическое единство книги, основанные на единстве поэтического мира и художественной системы поэта. Все это прямые свидетельства того, что поэт рассматривал книгу как самостоятельный организм.

Связующую роль, по свидетельству самого Пастернака, в книге играют три стихотворения: первое – «Во всем мне хочется дойти...» (1956), – ставшее выражением кредо поэта; кульминационное – «Когда разгуляется» (1956), – давшее название всей книге, отражающее переломный этап в жизни поэта, его мироощущение в годы социальных невзгод и творческих удач; завершающее – «Единственные дни» (1959), – в котором дано новое, итоговое осмысление тем времени и вечности.

Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.

До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До середины.

Все время схватывая нить
Судеб, событий,
Жить, думать, чувствовать, любить,
Свершать открытья.

Не случайно в центр помещено стихотворение, звучащее как название, как второй эпитаф. И если собственно эпитаф вводит тему памяти, о чем говорилось выше, то стихотворение «Когда разгуляется» – квинтэссенция жизни – от страсти к смерти и к воскресению через творчество:

Большое озеро как блюдо.
За ним скопление облаков,
Нагроможденных белой грудой
Суровых горных ледников.

По мере смены освещения
И лес меняет колорит.
То весь горит, то черной тенью
Насевшей копоты покрыт.

Когда в исходе дней дождливых

⁷³⁴ Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. – С. 696.

Меж туч проглянет синева,
Как небо празднично в прорывах,
Как торжества полна трава! (...)

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

Кажущуюся простоту демонстрирует и одно из последних стихотворений Пастернака, уже после смерти поэта включенное в книгу «Когда разгуляется», – «Единственные дни». В нем, действительно, на первый взгляд преобладает «естественная, непосредственная простота... простота емкая, сложная, простота пушкинская и чеховская...»⁷³⁵:

На протяженьи многих зим
Я помню дни солнцеворота,
И каждый был неповторим
И повторялся вновь без счета.

И целая их череда
Составилась мало-помалу –
Тех дней единственных, когда
Нам кажется, что время стало. (...)

И полусонным стрелкам лень
Ворочаться на циферблате,
И дольше века длится день,
И не кончается объятье.

Однако удивительно прозрачные языковые образы стихотворения «Единственные дни» не утрачивают экспрессии и глубины. Сравнения и олицетворения, как и в прежних стихах Пастернака, выполняют ведущую роль в создании выразительности, а динамика действия заключена в глаголах и метафорах. Отсутствие сложных ассоциативных ходов заменяют философские раздумья, составляющие основу многих стихотворений поэта, а также эмоционально-семантическая насыщенность стиха. В нем, согласно всей пастернаковской стилистике, авторское «Я» также дано через реалии внешнего мира, которые описываются не ради них самих, но как способ выражения личных чувств и раздумий. Тем самым поэт достигает того, что поэтическое откровение не воспринимается как чужое, ощущение остраненности у читателя исчезает: зрительные ассоциации порождают ассоциации эмоциональные. Однако описания личного эмоционального состояния в стихотворении нет. Чувства даны отвлеченно-метафорически, и даже картины природы воспринимаются как поэтические абстракции («*Потеют от тепла скворешни...*», «*...когда Нам кажется, что время стало...*», «*И дольше века длится день...*»), чем создается ощущение предчувствия перемен, грядущей вечности. Даже лексически и семантически стихотворение весьма сложно. С одной стороны, в стихотворении практически нет слов, которые требовали бы лингвистического тол-

⁷³⁵ Любимов Н.М. Несгораемые слова. – М., 1988. – С. 329.

кования, нет архаизмов, фразеологизмов или частой в поэтическом словаре Пастернака разговорно-просторечной лексики (за исключением слова «солнцеворот»). Но с другой – поэтичность, выразительность, семантическая сложность стихотворения создаются не обилием языковых средств, а неожиданным соединением, наслоением самых простых, хорошо известных слов и смыслов. Например, слово «дни» в заглавии имеет только общесловарную семантику, а в тексте она либо углубляется и усложняется метафорически («время стало»), благодаря рифме (лень – день), либо вовсе утрачивается, приобретает новое значение, строящееся на семантической основе всего стихотворения («И любящие как во сне...», «И не кончается объятье»).

Композиция стихотворения традиционна для Пастернака: оно имеет двучастную структуру. Первые две строфы – это введение в тему. Этой частью стихотворения поэт как бы подготавливает читателя к воспоминаниям о «единственных днях», одновременно указывая на повторяемость, закономерность происходящего: «И повторялся вновь без счета. И целая их череда...». Третья, четвертая и пятая – раскрытие темы, описание самих «дней солнцеворота». Наполненные выразительными образами, они раскрывают внутреннее состояние поэта, передают его мировосприятие, заражают читателя его настроением. Единство стихотворения создается пронизывающим его общим эмоциональным настроением и логической связью частей: вторая часть – поэтическое объяснение первой. При этом все стихотворение – раскрытие смысла заглавия «Единственные дни». Квинтэссенция его в последней, пятой строфе. Ее общее семантическое значение – остановившееся время. Особой конкретизации оно достигает в строке «*И дольше века длится день...*», которая построена на приеме семантического оксюморона. Если в первой части нам кажется, что время стало, то во второй, благодаря этой строке, оно превращено в вечность, в делящуюся бесконечность. В ней получает логическое завершение тема времени, проходящая красной нитью через все творчество Пастернака, здесь как бы «фокусируется» осмысленное поэтом как реальность остановившееся время.

Этими тремя стихотворениями («Во всем мне хочется дойти...», «Когда разгуляется», «Единственные дни») все темы остальных стихов книги стянуты в единый узел, все три образно, ритмически, лексически и тематически соединены с каждым стихотворением книги.

В целом композиция не столь проста, как может показаться на первый взгляд. Она многоуровневая, многослойная и при этом парадоксально симметрична. Стихотворения книги собраны в мини-циклы-блоки, в каждом из которых актуализирована какая-либо ипостась двуединства «творчество – время». Так, в центре книги расположено шесть стихотворений, объединенных темой творчества: «Трава и камни», «Ночь», «Ветер», «Дорога», «В больнице», «Музыка». В них последовательно экстраполируются и развиваются основные поэтические и творческие законы эпохи модернизма, визуализируются основные поэтические метафоры Серебряного века и лики их создателей: трава и камни – Есенин и Мандельштам, а также религиозно-философские поиски поэтов-символистов; ночь – Ахматова и Цветаева; ветер – Блок; доро-

га – Пастернак в начале творческого пути, Маяковский; музыка – Скрябин; больница – Пастернак в конце творческого пути. Эти стихи обрамлены пейзажными зарисовками, в которых вновь постулируется закон возрождения природы и жизни – зима/весна. Далее, как круги от центра, расходятся стихи, в которых на первый план выдвинута проблема будущего. Все симметрично расположенные циклы, безусловно, имеют свою внутреннюю структуру, внутреннюю динамику тем и образов, но все они связаны единым центром и реальностью биографических событий. Вся сложность композиции метафорически продемонстрирована, на наш взгляд, через биографические реалии в стихотворении «В больнице», выполняющем, кстати сказать, функцию контрсквозного действия в общем сюжете книги:

Окно обнимало квадратом
Часть сада и неба клочок.
К палатам, полам и халатам
Присматривался новичок. (...)

Тогда он взглянул благодарно
В окно, за которым стена
Была точно искрой пожарной
Из города озарена.

Во многих стихотворениях книги получили новые акценты традиционные как для русской поэзии в целом, так и для самого Пастернака темы и мотивы. Поэтому можно сказать, что пресловутая поэтическая простота, которой якобы достиг или добился поэт, по утверждению многих критиков, на последнем этапе своего творческого пути, – явление кажущееся. Пастернак всегда оставался Пастернаком, и, как заметил Ю. Тынянов, Пастернак никогда не отправлялся от поэзии XIX века как от нормы, но и не стыдился родства с отцами⁷³⁶. Так, новое звучание в книге получает даже мотив двойничества (близнецов), казалось бы, всецело разработанный и навсегда уже оставленный Пастернаком в первой поэтической книге. С одной стороны, это разочарование, связанное с невозможностью опубликовать «Доктора Живаго», переданное взволнованными и трагичными инвективами, а с другой – полный отказ от осуждения кого бы то ни было, перетекающий в тему будущего и веры в него:

И я не дам себя в обиду,
Как я ни хром,
Я с будущим в дорогу выйду,
Как с фонарем.

Художественные открытия, сделанные в период работы над стихами романа «Доктор Живаго» и циклом «Переделкино», обретения «прямой и прозрачной речи в поэзии» успешно и широко применялись в новых стихах. Пастернак стремился (и это ему вполне удалось) к реалистическому описанию картин природы, портретной точности. Складывается впечатление, что деревня за речкой, лесная поляна, овраги, дороги, деревья из этих стихов соперничают в подлинности с реальными. Биографы и рукописи свидетель-

⁷³⁶ Тынянов Ю.Н. Промежуток // Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.

ствуют о серьезной и кропотливой работе Пастернака над этими стихами. Порой отвергались не только отдельные образы, подчас прекрасные, но и целые строфы.

Актуальность и современность в поэзии понимались Пастернаком не в рамках публицистического стиля, но в горизонтах типологической обобщенности, пропущенной через индивидуальное сознание и эмоции. Так, в стихотворении «Душа», ставшем реализацией мыслей «написать памяти погибших и убиенных, наподобие ектеньи в панихиде», душа поэта превращена в плач поэта о бедах народа, о жертвах тоталитарного режима:

Душа моя, печальница
О всех в кругу моем!
Ты стала усыпальницей
Замученных живьем.

В стихах последнего периода также отразилось общение с театральной интеллигенцией. Так, уже цитированное выше стихотворение «Вакханалия» стало символом радостей и печалей последнего времени. В нем на фоне огней ночного города и освещенного театрального подъезда даны образы старой (возможно, еще дореволюционной, оставшейся только в воспоминаниях) и новой, еще не понятой, но принимаемой Россией эпохи послесталинской «оттепели». Сам Пастернак отмечал, что в нем передано пограничное, порубежное состояние человека и общества, симбиоз комедии и трагедии, разворачивающийся на интертекстуальном фоне шиллеровской драмы:

«Мне хотелось стянуть это разрозненное и многообразное воедино и написать обо всем этом сразу в одной, охватывающей эти темы компоновке. Я это задумал под знаком вакханалии в античном смысле, то есть в виде вольности и разгула того характера, который мог считаться священным и давал начало греческой трагедии, лирике и лучшей и доброй доле ее общей культуры.....»⁷³⁷.

А на улице вьюга
Все смешала в одно,
И пробиться друг к другу
Никому не дано. (...)

И великой эпохи
След на каждом шагу —
В толчее, в суматохе,
В метках шин на снегу. (...)

И в значеньи двояком
Жизни, бледной на взгляд,
Но великой под знаком
Понесенных утрат.

Новое понимание смысла жизни и своего предназначения рождало у поэта желание новой большой работы. Появлялись новые замыслы, художественные идеи. Одной из попыток их реализации в этот период была работа над пьесой «Слепая красавица». Ощущая себя в крепостной зависимости от государства, уничтожающего творческие потенции, лишаящего возможности

⁷³⁷ Тарасова А. Документы и воспоминания. — М., 1978. — С. 319.

работать и стремящегося закабалить духовно, Пастернак решил посвятить пьесу судьбе талантливого крепостного актера и драматурга, который в своем стремлении к художественной самостоятельности столкнулся с унижительным ограничением своего рабского положения. Знаковость символизма в сюжете налицо. Детально были проработаны все части пьесы. Однако замыслу не суждено было сбыться.

Травля, обрушившаяся на Пастернака в связи с присуждением ему Нобелевской премии, шантаж властей, принудивший к отказу от нее, окончательно подорвали здоровье поэта. В книгу «Когда разгуляется» вошло стихотворение «Нобелевская премия» (1959), отразившее самый мрачный период в его жизни:

Я пропал, как зверь в загоне.
Где-то люди, воля, свет,
А за мною шум погони.
Мне наружу ходу нет. (...)
Что же сделал я за пакость,
Я, убийца и злодей?
Я весь мир заставил плакать
Над красой земли моей.

30 мая 1960 г. Борис Леонидович Пастернак скончался.

В письме Жаклин де Пруаяр от 28 ноября 1958 гг. он так передал образ жизни, а точнее, удел существования, на который его обрекла «толпа», а ведь он еще с юношеских лет считал себя не иначе как близнецом, делящимся бессмертием, по отношению к этой толпе:

«Темные дни и еще более темные вечера времен античности или Ветхого Завета, возбужденная чернь, пьяные крики, ругательства и проклятия на дорогах и возле кабака, которые доносились до меня во время вечерних прогулок; я не отвечал на эти крики и не шел в ту сторону, но и не поворачивал назад, а продолжал прогулку. Но меня все здесь знают, мне нечего бояться».

Поэт, его творческий подвиг действительно бессмертен, но неотступно следует за ним и противостоящая ему «толпа». Однако верой в торжество любви и добра продиктована тяга к творчеству, ей пронизаны и все произведения поэта, в том числе уже цитированная выше «Нобелевская премия»:

Но и так, почти у гроба,
Верю я, придет пора,
Силу подлости и злобы
Одолеет дух добра.

Таким был один из последних аккордов пастернаковской музыки, с которого началась дорога в вечность.

Литература

1. Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака. – Л., 1990.
2. Баевский В.С. Б. Пастернак – лирик. Основы поэтической системы. – Смоленск, 1993.
3. Вильмонт Н.В. О Борисе Пастернаке: Воспоминания и мысли. – М., 1989.
4. Гладков А. Встречи с Пастернаком. – М., 2002.
5. Иванова Н. Борис Пастернак: участь и предназначение. Биографическое эссе. – СПб., 2000.

6. Крепс М. Булгаков и Пастернак как романисты: Анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго». – Ann Arbor, 1984.
7. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. – М., 1997.
8. Пастернаковские чтения: Вып. 1. – М., 1992; Вып. 2. – М., 1998; Вып. 3. – М., 2002.
9. Смирнов И.П. Роман тайн «Доктор Живаго». – М., 1996.
10. С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. – М., 1990.
11. Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. – СПб., 2003.

Глава 10. МИХАИЛ ШОЛОХОВ (1905–1984)

Наверное, нет в русской литературе XX в. другого писателя, чья популярность сравнилась бы с мировым признанием автора «Тихого Дона». О нем, Художнике с большой буквы, восторженно отзывались Р. Роллан и Э. Хемингуэй, Д. Линдсей и К. Причард. «Его дар художника, – писал М. Ларни, – можно, собственно, определить как любовь к суетному и милому земному странствию человека, с его самосознанием и страстями, с его радостью и горем, чувственной любовью, честолюбием и гордостью. Его увлекает зрелище жизни во всей его мощи и полноте. Передавая самые потрясающие картины, его голос рассказчика не дрогнет. Он сохраняет удивительное равновесие, твердость и как бы беспристрастную объективность. Он принимает действительность без условий и оговорок. Человек у него – это человек, правда – всегда только правда. Именно в этом... объяснение огромной притягательной силы его произведений»⁷³⁸.

«Донские рассказы»

В «Донских рассказах» М. Шолохова (к этому циклу мы относим все его рассказы 1920-х гг., а не только одноименный сборник) нет откровенной поэтизации подвига, нет романтических красок, поэтических реквиемов, сопровождающих уходящую жизнь героев революции в романтических повестях В. Иванова, Б. Лавренева. У Шолохова «безобразно просто» умирали люди, а его замечание о том, что ковыль («седой ковыль – любимый образ романтиков») – всего лишь «поганая белобрыся трава без всякого запаха», как будто развеяло все иллюзии, не оставляя места романтическому пересозданию действительности. Герои «Донских рассказов» не предаются возвышенным раздумьям, они говорят о своем – порой будничном и совсем непоэтичном. Такова жизнь, но именно такая она прекрасна для Шолохова; он мог бы повторить слова Л. Толстого: «Герой же моей повести..., который всегда был, есть и будет прекрасен, – правда». Контрасты в его рассказах служат не эмоциональному раскрытию идеального начала, как у романтиков, а воссоздают реальные жизненные конфликты, через которые познается социальный разлом в среде донского казачества. Формой выражения социального у Шолохова часто становится внутрисемейный конфликт.

В «Донских рассказах» нет сомневающихся, рефлектирующих героев, нет героев, избирающих «третий путь» или позицию «над схваткой». Шолоховские сюжеты непосредственно посвящены фронту, который проходил почти через каждую семью независимо от ее действительных убеждений (у автора этих строк дядя служили: старший брат – у белых, младший – у красных, и за этим, кроме соответствия возраста объявленной мобилизации, больше ничего не стояло), а дальше вступала в силу логика борьбы, иногда не на жизнь, а на смерть. Объективный показ кошмара братоубийственной борьбы уже был проявлением гуманизма. Ведь тем, кому шолоховские рассказы

⁷³⁸ Михаил Александрович Шолохов / Сост. М. Андриасов. – М., 1966. – С. 167.

кажутся излишне кровавыми и жестокими, кто обвиняет писателя в «разламывании каждой трещины», можно возразить: это предупреждение и в сегодняшней ситуации, когда страна может оказаться на пороге Гражданской войны или безграничного произвола мафии.

Однако, и это замечают зарубежные шолоховеды, с середины 1920-х гг., и до сегодняшнего дня гуманистическое содержание этих произведений недооценивается. В наши дни самым массовым изданием, приобщающим читателя к «Донским рассказам», является очерк Виктора Чалмаева в книге для учащихся. Соглашаясь с некоторыми его оценками, прежде всего с тем, что у раннего Шолохова схематично «деление людей на друзей и врагов», что «цветок-то (с лазоревым цветком сравнил «Донские рассказы» Серафимович – Л.Е.) вырос на крови... и сострадание автора как будто сковано жесткой присягой»⁷³⁹, далее испытываешь удивление: «присяга» оказывается присягой на судейскую жестокость. Даже признавая острое шолоховское чувство природы, степи, не желающей разделять людских безумств» (а ведь это важнейший момент в определении авторской позиции – Л.Е.), Чалмаев считает Шолохова учеником «комсомольских поэтов» и подстрекателем кровопролития: «С каким-то азартом юности, со свирепой резвостью, провоцирующей революционную нетерпеливость, Шолохов раздувает угольки гаснущего костра»⁷⁴⁰. И автор, и его герои обвиняются в сталкивании «врагов», в том, что Шолохов не услышал призыва Ленина к НЭПу. Противопоставляя «Донские рассказы» «Тихому Дону», Чалмаев посчитал единственным заслуживающим внимания и положительной оценки «Шибалково семя» (герой умоляет спасти жизнь его ребенку после собственноручного расстрела матери, оказавшейся белой разведчицей). Как обвинение автору «Донских рассказов» предъявлены «психоз ненависти», «романтика расстрелов», нравственная «глухота», возведение в культ насилия, идеализация методов насилия «во имя высшей правды».

Но так ли это? Даже если согласиться с тем, что Шолохов осуждает насилие только со стороны «врага» (а не надо думать, что был *только* красный террор), это перерастает в общечеловеческое осуждение отце-сынобратоубийства. Настоячивое варьирование мотива убийства единокровного, ответного возмездия не может быть объяснено только желанием показать распад казачьего уклада – для этого было бы достаточно одного примера. Чем же объяснить пристрастие Шолохова к такой сюжетной коллизии. Очевидно, желанием писателя исходить из нормы человеческих отношений, которые в условиях патриархального казачьего быта ярче всего проявлялась там, где была скреплена узами крови, родственными отношениями. Драматизм рассказов Шолохова как раз и заключается в том, что они с величайшей глубиной раскрыли противоречия между реальностью и идеалом человеческих отношений.

Обратимся к рассказу «Коловерть». С точки зрения «врага» Михаил Крамсков тоже мог показаться героем, но писатель дает ему иную характери-

⁷³⁹ Чалмаев В. «Донские рассказы»: к общечеловеческим идеалам через психоз ненависти // Русская литература XX века. Очерки. Портреты. Эссе. Ч. 2. – М., 1994. – С. 191.

⁷⁴⁰ Там же. – С. 195.

стику: Крамсков – не человек. К этой мысли автор подводит всем ходом повествования, показывая отчужденность героя от семьи: «От материнской кофтенки рваной навозом воняет. Отодвинулся слегка, как варом в лицо матери плеснул.

– Неудобно на улице, мамаша...».

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

– Гриша!.. Сынок», –

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

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

– Далеко не водить!.. За хутор, в хворост!..».

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

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

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

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

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

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

Так что же, согласиться с Чалмаевым, определяющим шолоховскую позицию в «Донских рассказах» «как совесть молчащую, благословляющую это кровопролитие»? В применении к «Бахчевнику», очевидно, – да, но надо исследовать авторскую концепцию во всей ее полноте и противоречивости. «Внимание к лучшим сторонам человеческой натуры в момент жестокой бра-

тоубийственной схватки»⁷⁴¹ придает гуманистическое звучание таким рассказам как «Жеребенок», «Шибалково семя».

Истолкование финала в «Бахчевнике» – «розовой каемки рассвета», очевидно, тоже не может быть однозначным, ибо «и судьба отдельного человека, и междоусобная братоубийственная война внутри народа, и темные стороны самой человеческой природы не в силах даже поколебать главную, все обнимающую и все покоряющую мысль писателя о всепобеждающем начале жизни, о ее торжестве, о ее связи с природным космосом. «Отдельная человеческая личность растворяется в общем народном бытии, которое, как твердь земная, всегда видно и просвечивается у Шолохова, вызывая у читателя вздох облегчения в самых трагических обстоятельствах»⁷⁴². Кроме того, не надо думать, что кровавая развязка социально-семейного конфликта остается единственной характеристикой казачьей семьи. В «Коловерти» отношения Пахомыча, Игната и Гриши Крамсковых раскрыты как истинно человеческие. В «Пути-дороженьке» (автор назвал ее повестью) отношения между отцом и сыном также мыслятся как норма, раскрываются поэтический мир трудовой семьи, сдержанная ласковость обращения друг с другом, едва угадываемая забота. Особенно полно раскрыто духовное родство Фомы Кремнева с сыном Петькой в сцене свидания в тюрьме: «Рванулся Петька вперед, на полу нащупал босой ногой войлок, присел и молча охватил руками перевязанную отцову голову». И отец, «захлебываясь, сыплет бодрящим смешком», и Петька «с щекочущей радостью вглядывается в опухшее от побоев землисто-черное лицо». Лейтмотив повести – образ пути-дороженьки, дороги человечности, с которой не сошли отец и сын Кремневы.

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

Сейчас трудно сказать, чем было продиктовано это письмо. Может быть, искренним недоумением писателя, подобным тому, какое высказывал А. Платонов в письме к Горькому, заверяя его в социалистической тенденции «Чевенгура». А возможно, и желанием спасти рассказ и защититься от обвинений М. Колосова, которые, как можно понять, носили вовсе не безобидный в те годы характер. Судя по заключительной фразе шолоховского письма («Я горячо протестую против твоего выражения «ни нашим, ни вашим»»), Колосов

⁷⁴¹ Симмонс Э. Он избрал свой путь // Вопросы литературы. – 1990. – № 5. – С. 42.

⁷⁴² Костин Е. Явление катарсиса в художественном мире Шолохова (Теоретико-методический аспект) // Литература XXIX (2). – Вильнюс, 1987. – С. 9.

обвинял Шолохова в объективизме, в сочувствии к «кулачеству». В этих условиях естественной была реакция М. Шолохова: «Ты не понял сущности рассказа». Но сейчас-то надо отдать должное М. Колосову: он рассказ понял, понял его отличие от ортодоксальной революционной пролетарской прозы, гуманистическую, а не классово ограниченную позицию его автора.

Прежде всего особенность авторской позиции Шолохова проявляется в его изображении продрозверстки. Не выражая особых симпатий к озлобленному старику-Бодягину, готовому на убийство собственного сына, Шолохов раскрыл трагедию хлебопашца. Приводя слова: «Меня за мое ж добро расстрелять надо, за то, что в свой амбар не пушаю, – я есть контра, а кто по чужим закромам шарит, энтот при законе? Грабьте, ваша сила». По словам П. Чекалова, суждения Бодягина-старшего не лишены не только логики, но и исторической правды. Видимо, поэтому сын и не пытается возражать против того, что действия красных квалифицируются как грабительство, он только уточняет, что бедняков они не трогают, а «метут под гребло» (то есть вчистую) у тех, «кто чужим потом наживался».

Бодягин же «наживался» в первую очередь за счет своего труда, и потому на обвинение сына: «Ты первый батраков всю жизнь сосал!», он отвечает: «Я сам работал день и ночь», и сомневаться в правдивости этих слов у читателя нет никаких оснований. Но почему-то этот факт совершенно не берется в расчет Игнатом, и он произносит хотя и звучную, но довольно нелогичную фразу: «Кто работал – сочувствует власти рабочих и крестьян, а ты дрекольем встретил... К плетню не пустил... За это и на распыл пойдешь!».

«Получается так: раз ты не пустил к собственному амбару, значит, ты не сочувствуешь власти рабочих и крестьян, а раз ты не сочувствуешь – значит, и не работал. Игнат как будто не догадывается, что можно быть работником и при этом не сочувствовать власти, которая отбирает у человека трудом и потом нажитое. И не только известие о том, что он «пойдет на распыл» (об этом он уже знал), но и такой... противоречащий рассудку подход вызывает в Бодягине-старшем негодование: «У старика наружу рвалось хриплое дыхание. Сказал голосом осипшим, словно оборвал тонкую нить, до этого вязавшую их обоих: – Ты мне не сын, я тебе не отец. За такие слова на отца будь трижды проклят, анафема...»⁷⁴³.

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

Неординарность авторской позиции сказалась и в образе Бодягина-младшего. В изображении красного командира, коммуниста Шолохов бывал неординарен, начиная с первого своего рассказа «Родинка», где восемнадцатилетний Николка горько размышляет: «Опять кровь, а я уже уморился так жить... Опостылело все». Уже здесь намечено явное несоответствие утвердившемуся «канону». И в рассказе «Продкомиссар» уже с первой фразы ясно, что отношение Шолохова к изображаемому вовсе не так однозначно, как это трактовала критика. Несобственно-авторская речь, отражающая взаимодей-

⁷⁴³ Чекалов П.К. Судьба крестьянства в произведениях Шолохова // Материалы по литературе для выпускников средних школ и инновационных учебных заведений. – Ставрополь, 1996. – С. 109.

ствие автора и героя, убеждает, что Бодягину явно чужд областной продовольственный комиссар с его приказом: «Месяц сроку... злостно укрывающих расстреливать!». Автору явно антипатичен облик вершителя человеческих судеб: «Говорил, торопясь и дергая ехидными, выбритыми досиня губами... Ладонью чиркнул по острому щетинистому кадыку и зубы стиснул жестоко». По его воле круто меняется жизнь Бодягина – «энергичного предприимчивого работника», ставшего теперь окружным продкомиссаром.

Целенаправленное отношение писателя к изображаемому проявляется через расположение эпизодов, их внутреннюю связь. Приезд Бодягина в родную станицу рождает противоречивые в сути своей переживания. Бодягин вспоминает свой юношеский бунт против жестокости отца, ударившего работника, изгнание из отчего дома. Казалось бы, ничто не связывает Бодягина с избой, где и мать (вероятно, с горя от разлуки с единственным сыном) умерла. Но... «глянул Бодягин на руины в отцовском палисаднике, на жестяного петуха, раскрылестившегося на крыше в безголосом крике, почувствовал, как что-то уперлось в горле и перехватило дыхание».

Немаловажно заметить, что судьба старика-Бодягина от продкомиссара не зависела: отец был арестован до его приезда за агитацию против продразверстки, за избивание двух красноармейцев – причина уважительная в глазах «красного» Бодягина. Суд вершит не он, а председатель выездной сессии ревтрибунала. И вновь авторский голос сливаясь с голосом героя, отделяет последнего от бездумных проводников красного террора. Чего стоит описание роковой команды:

«Председатель трибунала, бывший бондарь, с приземистой сцены народного дома бросил, будто новый звонкий обруч на кадушку набил:

– Расстрелять!..».

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

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

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

Сюжетно-композиционная структура по воле автора выявляет трагическую вину героя и ее не менее трагическое искупление. Катарсис – в добровольно избранной смерти. И дело не только в желании писателя показать

действительно доброе сердце Бодягина, спасающего от верной гибели мальчонку, но и в том, что сам он уже не борется за собственную жизнь, придавленный страшным грузом отцеубийства, хотя и не буквального. Это передано какой-то отрешенностью героя от происходящего (его голос уже не сливается с авторским), упоминанием о его «окаменелых пальцах», о том, что он «долго садится на взноровившую лошадь». (Атрофия воли к жизни у Бодягина подчеркивается по контрасту с поведением его напарника Тесленко). Велик грех отцеубийства, но непомерно страшно и искупление:

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

Шолоховская боль и ужас перед страшной жестокостью мира превалирует в этом рассказе. Это подчеркнуто и выбором героя, обыкновенного и доброго человека, которого нельзя поставить в один ряд с другими отцеубийцами: ни со Срубовым из «Щепки» В.Я. Зазубрина – профессиональным чекистом, превращенным в орудие террора, что оказалось за пределами его психических возможностей; ни с героем новеллы «Письмо» в «Конармии» И. Бабея Курдюковым – апофеозом тупой животной жестокости. С точки зрения Бабея, и Тимофей Курдюков с его «бесцветными и бессмысленными глазами», и его сыновья – «чудовищно огромные, тупые, широколицые, лупоглазые» – одинаково примитивны. Такая концовка рассказа, посвященная человеческой драме, разумеется, не случайна, а является активным выражением авторского отношения к героям и событиям, которые известный американский славист Э. Симмонс определил как до невероятности жестокою, но в то же время многозначительную беспристрастность⁷⁴⁴.

Шолоховское отношение к изображаемому – иное, оно исполнено человеческого сочувствия. Нам кажутся плодотворными подходы тех литературоведов, которые всю социальную остроту шолоховских конфликтов (в основном в «Тихом Доне») соотносят с философским, идущим от Гегеля, пониманием катарсиса⁷⁴⁵. В определенной мере это можно отнести и к «Продкомиссару». «Подлинное же сострадание, – читаем у Гегеля, – напротив, есть сопереживание нравственной оправданности страдающего со всем тем положительным и субстанциональным, что должно быть заключено в нем. Такой вид сострадания не могут внушить нам негодяи и подлецы. Если поэтому трагический характер, внушавший нам страх перед мощью нарушенной нравственности, в несчастье своем должен вызвать у нас трагическое сопереживание, то он в самом себе должен быть содержательным и значительным... Поэтому над простым страхом и трагическим сопереживанием поднимается чувство примирения...».

Бодягин как комиссар смирился с расстрелом отца, но муки совести и последующий поступок устраняют, говоря словами Гегеля, ложную односторонность борющейся индивидуальности, положительное же содержание его

⁷⁴⁴ Симмонс Э. Он избрал свой путь // Вопросы литературы. – 1990. – № 5. – С. 41.

⁷⁴⁵ Костин Е. Явление катарсиса в художественном мире Шолохова (Теоретико-методический аспект) // Литература XXIX (2). – Вильнюс, 1987. – С. 9.

устремлений предстает как нечто «подлежащее сохранению» в утвердительном и целостном опосредствовании. Нравственное оправдание Бодягина последующими за расстрелом поступками и рождает ощущение катарсиса.

Гуманизм Шолохова проявился не только в отступлении от «канона» героя-комиссара, но и в положительной трактовке героя из другого лагеря, пусть даже не активно действующего. Такая неординарность Шолохова-художника проявилась в рассказе «Чужая кровь», он завершает цикл и своеобразно перекликается с первым – «Родиной». По сравнению с последующими рассказами молодого Шолохова в «Родинке» идеальное начало подано с несвойственным писателю «нажимом», что сказалось и в характеристике Николки, и в резком композиционном противопоставлении его образа бандиту-атаману.

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

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

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

В финальной сцене рассказа нельзя не прочувствовать силу и искренность отцовского горя. Достаточно было атаману узнать в убитом сына, как меняется не только поведение героя, но и тональность повествования: до этого – «дернул, злобно выругавшись, с чулком сорвал сапог...», но:

«...Медленно, словно боясь разбудить, вверх лицом повернул холодеющую голову, руки измазал в крови, выползавшей изо рта широким валом, всмотрелся и только тогда плечи угловатые обнял неловко и сказал глухо:

– Сынок!.. Николушка!.. Родной!.. Кровинушка моя...

Чернея, крикнул:

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

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

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

Отступление от нормы человеческих отношений, от родовой сущности человека наказано самим отступником. Поэтому нельзя полностью согласиться со старыми трактовками «Донских рассказов»: враги революции от-

чуждены от добра, справедливости, от народа (а они тоже народ – Л.Е.) и гуманистического движения истории⁷⁴⁶. В рассказе «Родинка» трагедия раскрывается не в социально-классовом плане, а в общечеловеческом, она во многом случайна: отец не знает, что гонится за сыном. Советская критика видела в таком художественном решении «абстрактный гуманизм» – несостоятельность этого понятия в наши дни очевидна, – но в данном случае извиняла начинающего писателя, сосредоточивая свое внимание на рассказах с ярко выраженными социально-классовыми конфликтами.

Однако заявленное в первом рассказе отозвалось в «Чужой крови»: белоказак, потеряв сына, может не только глубоко страдать, но и принять в свое сердце как родного чужого человека, да еще из стана врага. Советская критика трактовала это как победу коммунистической идеологии: «Гаврила принимает его (коммуниста Николая Косых) «веру» и порядок жизни, им защищаемый»⁷⁴⁷. Считалось, что подлинная человечность возможна только на путях приобщения к «революционной правде века». Однако в рассказе об этом нет ни слова. Автор рассматривает происходящее с общечеловеческих позиций.

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

Авторское сострадание отцовскому горю подчеркнуто повтором уже приведенных выше слов: «...Думки идут в голове знакомой, хоженной стежкой». Только после того, как старик стал близким читателю, когда сформиро-

⁷⁴⁶ Великая Н. Формирование художественного сознания в советской прозе 20-х годов. – Владивосток, 1975. – С. 130.

⁷⁴⁷ Там же.

валась нравственная оценка происходящего в рассказе, Шолохов раскрывает социальную позицию героя:

«Проводил сына, а через месяц пришли красные. Вторглись в исконный казачий быт врагами, жизнь дедову, обычную, вывернули наизнанку, как порожний карман. Был Петро по ту сторону фронта, возле Донца усердием в боях заслуживал урядничьи погоны, а в станице дед Гаврила на москалей на красных вынашивал, кохал, нянчил – как Петра, белоголового сынишку, когда-то – ненависть старикивскую глухую».

Назло новой власти носил Гаврила шаровары с лампасами, чекмень с гвардейским оранжевым позументом, со следами вахмистерских погон; вешал на грудь медали и кресты, полученные за то, что служил царю верой и правдой, распахивал полы полушубка, чтоб все видели. Это был своеобразный бунт старого казака.

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

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

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

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

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

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

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

Чувства деда Гаврилы в начале рассказа – это всепоглощающая ненависть к красным, отнявшим у него сына: «Была обида горькая, как полынь в цвету... Обида росла в душе, лопушилась, со злобой родниться начала». На эти чувства наслаиваются другие: испуг, смешанный с отвращением, при виде дикой расправы с продотрядниками. И, глядя на убитых, «уже не ощутил Гаврила в дрогнувшем от ужаса сердце той злобы, что гнездилась там с утра... Нагнул Гаврила над белокурым, вглядываясь в почерневшее лицо, и дрогнул от жалости: лежал перед ним мальчишка лет девятнадцати, а не сердитый, с колючими глазами продкомиссар». И вот уже долгими ночами пристально вглядывается Гаврила в черты незнакомого лица, вслушивается в бессвязные бредовые слова: «Слезы закипали у Гаврилы в груди. В такие ми-

нуты жалость приходила непрошенная», поэтому отвечает он твердо на просьбу командира побережь Николая. Шолохов не дает повода упрекнуть Гаврилу в забвении памяти Петра. Картины искреннего и отчаянного отцовского горя, занимающие первую половину рассказа, как раз подчеркивают всю значительность совершающегося душевного перелома: «...С ужасом чувствовал Гаврила, что кровно привязывается к новому Петру, а образ первого, родного, меркнет, тускнеет, как отблеск заходящего солнца на слюдовом оконце хаты. Силился вернуть прежнюю тоску и боль, но прежнее уходило все дальше, и ощущал от этого Гаврила стыд и неловкость...».

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

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

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

Подлинная душевная драма героя раскрывается в скупых, редких деталях: «Гаврила всю дорогу говорил без умолку, пытался улыбаться». За незначительностью разговора угадывается напряженность чувств. И вот финал: рыдает в груди старика невыплаканное слово «не вернется», и скорбным ак-

кордом завершает эту высокую драму человеческого духа тревожный образ ветра, заносящего следы Петра взвихренной, белесой дымчатой пылью.

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

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

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

Интересно, что задачи современной интерпретации шолоховского наследия 1920-х гг. позволяют обратиться не только к социально-психологическим, этическим ее аспектам, но и к фрейдистским. Норвежским литературоведом Г. Хьетсо был введен в научный оборот малоизвестный рассказ Шолохова «Ветер», который после публикации на страницах газеты «Молодой ленинец» от 4 июня 1927 г. ни разу не переиздавался. Застигнутый непогодой учитель Головин со смесью жалости и отвращения смотрит на хозяина хаты – туловище без ног: «Куценькие вершковы култышки шевелились, резво двигались».

Интерпретируя текст рассказа (а его основное содержание составляет исповедь Турилина), Г. Хьетсо пишет: «Кажется странным, что рассказ не включен ни в одно собрание сочинений писателя. Возникает даже подозрение, что в этом решении сыграли роль какие-то нелитературные соображения. (...) Главной темой в «Ветре» является патологическая жестокость, вызванная чувством унижения и жалости к самому себе... Хотя эту тему вряд ли следует считать особенно распространенной в советской литературе, но она иногда встречается... Вообще представление о человеке как о слепой игрушке, часто находящейся во власти стихийных непонятных сил, необъяснимых инстинктов пола (объектом посягательства Турилина оказалась его сестра – Л.Е.), было характерной чертой в советской прозе тех лет... Но если другие

писатели того времени передавали бы этот рассказ нейтрально, и даже сочувственно, то у Шолохова намечается явно осуждающее отношение к Турилину...»⁷⁴⁸.

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

«Тихий Дон». Историческая основа романа

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

Человек и история – одна из центральных проблем романа-эпопеи, и избранный автором жанр обязывал писателя к глубокому и всестороннему отражению эпохи не только в картинах, но и в документах, органично включенных в развитие сюжета. Общеизвестна, например, документальная основа шолоховского рассказа о гибели Подтелкова и Кривошлыкова. Писатель изучил (имел в своей библиотеке) воспоминания участников Гражданской войны – и красных, и белых – в том числе мемуары Деникина, Краснова, журнал «Донская летопись», на страницах которого объективно анализировались причины Вешенского восстания, газетные репортажи, очерки, воззвания. События Первой мировой и Гражданской войн были живы и в людской памяти. Подлинность и достоверность изображаемого – характерная черта прославленного романа, и не случайно ему посвящены книги историка С.Н. Семанова «Тихий Дон: Литература и история» (М., 1977) и «В мире «Тихого Дона»» (М., 1987). Исследователь говорит об общей временной сетке, которая покрывает всю ткань романа, позволяя соотнести события частной жизни с глобальными процессами истории. В труде Семанова приводятся сводные данные о составе персонажей романа (а их более 700) и их алфавитный перечень, где особо выделены подлинные исторические лица, но учтено и много безымянных героев, формирующих в сознании читателя совокупный образ народа.

⁷⁴⁸ Хьетсо Г. Малоизвестный рассказ М.А. Шолохова «Ветер» // Поэтика стваралаштва Михаила Шолохова. – Нови Сад, 1986. – С. 149-150.

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

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

Верный принципу историзма, Шолохов показал социальное расслоение казачества, но оно было не столь резким, как в России – и не богатый казак чувствовал, что он казак, достойно представляющий свое сословие (как заметил Шолохов об Иване Котлярове, «всосались и проросли сквозь каждую клетку его костистого тела казачьи традиции»). Период, описанный Шолоховым, как раз и отмечен ростом казачьего самосознания. При атамане Петре Краснове в 1918 г. Донская область была объявлена «демократической республикой – «Всевеликим Войском Донским», открывались казачьи гимназии, множество начальных школ; создавались свои учебники. В то же время иногородних продолжали «принимать в казаки», что подчеркивало сословную (а не национальную) сущность казачьих общин⁷⁴⁹.

Этот факт позволяет понять масштабность изображенного Шолоховым верхнедонского восстания. Казалось бы, оснований для него не предвиделось. На Втором Всероссийском съезде Советов была оглашена декларация

⁷⁴⁹ Трофимов В. Казачий вопрос // Дон. – 1990. – № 2.

Совета «Союза казачьих войск», в которой заявлялось, что казачество не будет вмешиваться в начавшуюся гражданскую войну⁷⁵⁰. Разумеется, это была иллюзия, но она выражала настроение широких кругов казачества. Немалое число казаков отказалось идти за Калединым и Красновым, а напротив, поддержало советскую власть. Казаки выдвинули такую легендарную фигуру, как командарм Филипп Миронов, за которым в 1-ую конную армию пошла часть казаков Усть-Медведицкого и Хоперского округов. Хотя имя Миронова на многие десятилетия было вычеркнуто из истории, мы в «Тихом Доне» находим его, упоминается и мироновский корпус (в тот трагический для уже мятежных казаков момент, когда его окружила конница Буденного).

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

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

В дальнейшем на вечеринке у Аникушки намерение красноармейцев убить Григория едва не стало реальностью. Сила художественного повествования в том, что проявление социальных катаклизмов в нем раскрывается на уровне индивидуальной психологии. Роман Шолохова убедительно показывает напряженность отношений, складывающихся между красноармейцами и казаками. Нужна была четкая революционная директива, предотвращающая кровавые эксцессы – на деле появилась противоположная. В романе правдиво показано недовольство казаков, вызванное приказом о сдаче оружия: «... Уговору не было, как мы пускали Красную армию через свой округ, чтобы нас

⁷⁵⁰ Там же. – С. 133.

обезоруживали. ... Я без оружия, как баба с задратым подолом, – голый», – говорит один из хуторян. Тем не менее «на другой день после выборов власти хутор разоружился до двора».

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

Когда же расстреляли группу казаков из хутора Татарского (часть VI, гл. 24), то эта новость, по словам Шолохова, гудела «в каждом курене». Гневные слова бросает в лицо Штокману Алешка Шамиль:

«Ну скажи, правильно расстреляли хуторных наших? За Коршунова гутарить не буду, – он атаманил..., а вот Авдеича Бреха за что? Кашулина Матвея? Богатырева? Майданникова? А Королева? Они такие же, как и мы, темные, простые... И ежели эти люди сболтнули что плохое, то разве за это на мушку их надо брать? – Алешка перевел дух, рванулся вперед. На груди его забился холостой рукав чекменя, рот повело в сторону».

Содержание романа соответствует выводам современных историографов, что восстание шло под лозунгами: «Долой расстрелы!», «Да здравствует народная выборная власть!»⁷⁵¹. Оно началось в одном из хуторов, куда въехал ревтрибунал – 25 вооруженных людей с пулеметом, чтобы, по выражению его председателя, некоего Марчевского, «пройти Карфагеном по этому хутору». У Шолохова картины жестокости и насилия над казаками вплетены в развитие сюжета; чаще всего это рассказы безымянных персонажей – мнение народное. Несколько страниц посвящены диалогу возницы со Штокманом и Кошевым. Возница рассказывает о бесчинствах комиссара, стоявшего в станице Букановской: «Собирает с хутора стариков, ведет их в хворост, вынает там из них души, телешит их допрежь и хоронить не велит родным. А беда ихняя в том, что их станичными почетными судьями выбирали когда-то... и вот этот Малкин чужими жизнями как бог распоряжается... Я дескать вас рассказачу, сукиных сынов, так, что вы век будете помнить». Приведенные возницей факты потрясающи: расстреливали случайно подвернувшихся под руку людей или потому, что борода – большая, ухоженная – комиссару не понравилась. Суть диалога не в этих душераздирающих подробностях, Штокман убеждает возницу: «Я это проверю. И если это так..., то мы ему не простим» – и слышит ответ, полный сомнения: «Ох, навряд!». Хотя последнее слово остается за красноречивым Штокманом, последующая глава подводит читателя к выводу о правоте возницы. На свой вопрос о комиссаре Штокман получает успокаивающий ответ: «Он там одно время пересаливал. Парень-то он хороший, но не особенно разбирается в политической обстановке. Да ведь

⁷⁵¹ Трофимов В. Казачий вопрос // Дон. – 1990. – № 2. – С. 137.

лес рубят – щепки летят» (типичная фразеология красного террора). Полная безнаказанность Малкина – факт исторический, ибо он благополучно дожил до 1937 года.

Подобные сцены подводят читателя к мысли о закономерности активных действий казачества. Образ весеннего ледохода («Дон поломало», – слышит Григорий о начале восстания) подчеркивает естественность и неотвратимость процесса. «– Что вы стоите, сыны Тихого Дона!.. Отцов и дедов ваших расстреливают, имущество ваше забирают, над вашей верой смеются...» – эти слова незнакомого казака, у которого злые слезы рвут голос, стали психологической мотивировкой выбора Григория (часть VI, гл. 28). И хотя впоследствии, поняв бесперспективность восстания, Григорий оказывается в Красной армии, писатель сообщает об этом исподволь, не показывая героя ни в действиях, ни в раздумьях. Ясно, что не было там «такой лютой огромной радости, такого прилива силы и решимости», той опаляющей его «слепой ненависти», которую испытал он, вливаясь в ряды повстанцев.

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

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

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

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

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

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

Амплитуда колебаний в оценке якобы классовых пристрастий автора «Тихого Дона» осталась стабильной. Критика 1930-х гг. подчеркивала, что

Шолохову «не хватает разящей ненависти», что он «страшно равнодушен к борьбе с контрреволюцией», специально показывает человечность в белогвардейце и жестокость в большевике. То, что было увидено враждебной или в редких случаях объективной по отношению к Шолохову критикой в период публикации романа, было напрочь вычеркнуто из шолоховедения в 1960–1970 гг.; «хрестоматийный глянец» превратил писателя (не без помощи его публицистических выступлений) в абсолютного идеолога большевизма. В наши дни последний акцент сохраняется (уже со знаком «минус»). Так, например, подчеркивается негативное отношение писателя, например, к белому офицеру Евгению Листницкому. Поводом для такого заключения явились... строки А. Блока, трактуемые современной критикой как знак враждебного отношения большевиков, а значит и Шолохова, к культуре Серебряного века: Листницкий «рискнул козырнуть меланхолической строфой (в эти дни одолевала его поэзия – певучая боль)...». Эта шолоховская фраза, приведенный им текст из «Незнакомки», истолкованы одним из современных критиков как «окончательный морально-идеологический расчет» писателя с Листницким. Однако достаточно просто перечитать главу романа (часть VI, гл. 5), чтобы убедиться в абсолютной необоснованности очередного обвинения. Кстати, с блоковской «Незнакомкой» соседствуют и стихи Пушкина, в любви к которым Шолохов признавался неоднократно, так что речь может идти не о «морально-идеологическом расчете», а, напротив, о каком-то, пусть мимолетном соприкосновении душевных переживаний героя и автора.

Оценка Гражданской войны с общечеловеческих позиций

Шолохов не был апологетом ни белых, ни красных. В «Тихом Доне» мы уже не видим того сугубо классового критерия в оценке героев, который еще давал о себе знать в «Донских рассказах». Роман свободен от давления политической идеи, и его автор вопреки некоторым современным трактовкам не зависел от «императивов классовой идеологической предубежденности». Эпиграфом к нашей трактовке романа можно поставить строку поэта – М. Волошина – «Молюсь за тех и за других», ибо события Гражданской войны оцениваются в нем с общечеловеческих позиций. Это было давно ясно для зарубежной критики. Как заметил в уже цитированной статье авторитетный на Западе славист Э. Симмонс, «поведение и красных, и белых с их жестокостью, безобразиями, обманом, а иногда и благородством описано честно... Шолохов был слишком большим художником, чтобы пожертвовать действительностью ради идеологических соображений». Именно из-за таких формулировок статья Симмонса не была опубликована в начале 1960-х гг., и журнал «Вопросы литературы» смог поместить ее на своих страницах только в 1990 г.

Разумеется, мысль об общечеловеческом, а не узкоклассовом звучании романа потаенно жила в сознании истинных шолоховедов, так что в изменившейся общественно-политической ситуации она была высказана сразу. П. Палиевский заметил, что если Солженицын так же понимает красных, как, скажем, Николай Островский белых, то Шолохов одинаково понимает и

красных, и белых. В. Чалмаев, говоря, что если в других произведениях советской литературы герои «косят» белых как бы нечто чужое, не народное, то в «Тихом Доне» смерть любого героя, скажем, есаула Калмыкова (или самоубийство Каледина – Л.Е.) – убывание народа, умаление и уничтожение России. Заметим также, что образ большевика в «Тихом Доне» далек от канона положительного героя, будь то Штокман, принимающий участие в расстрелах без суда и следствия, или Подтелков, которому власть хмелем ударяет в голову. Негативное авторское отношение к сценам насилия и жестокости проявляется в «нейтральности» авторской интонации.

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

Объективное отношение и к красным, и к восставшим казакам Шолохов выражает устами деда Гришаки (часть VI, гл. 46, 65). Мелехова старик урезонивает словами, что по Божьему указанию все вершится, а всякая власть от Бога: «Хучь она и анчихристова, а все одно Богом данная... Поднявший меч бранный от меча да погибнет». В речь героя органично вплетаются соответствующие библейские тексты. В отличие от философской прозы, где превалирует непосредственно выраженная авторская мысль, опирающаяся на библейский миф или развивающая его, в эпической прозе Шолохова библейская мифология служит укрупнению характера героя непосредственно. Слова Священного Писания, адресованные озверевшему Кошевому погибающим дедом Гришакой, теперь неотделимы от его образа, погубителя людских душ.

Оценка происходящего с общечеловеческих позиций проявляется в романе не только в объективном отношении к противоборствующим лагерям, но и в рассмотрении отдельного человека в его «текучести», непостоянстве душевного облика. Шолохов раскрывает человеческое в человеке, казалось бы, дошедшего в своей моральной опустошенности до последней черты. В критике обращается внимание на то, что у писателя порой проявляется не близкая ему традиция Достоевского: бесконечен человек и в добре, и в зле, даже если речь идет не о борьбе этих двух начал, а о некой их примиренности. Ужасен сподвижник Фомина Чумаков, бесстрастно повествующий о своих «подвигах»: «А крови-то чужой пролили – счету нету... И зачали рубить всех подряд (кто служил советской власти – Л.Е.): и учителей, и разных там фельдшеров, и агрономов. Черт-те кого только не рубили!». Историческая правда жизни проявилась в том, что в романе (как и в «Несвоевременных мыслях» Горького, «Окаянных днях» Бунина) показано, что большевики в большой мере опирались на людей, тяготеющих к анархизму и преступлени-

ям. Но и у Чумакова проявилось подлинное *сострадание* к умирающему Стерлядникову, когда, сгорая в антоновом огне, тот просит скорее предать его смерти (часть VIII, гл. 25).

Попутно заметим, что эта выхваченная из жизни и уже запечатленная в «Разгроме» Фадеева и «Конармии» Бабеля сцена поднята Шолоховым на предельную высоту гуманистического звучания. Это заметно и в авторской интонации, с какой описано ожидание смерти бандитом, причастным к «большой крови»: «Только опаленные солнцем ресницы его вздрагивали, словно от ветра, да тихо шевелились пальцы левой руки, пытавшиеся зачем-то застегнуть на груди обломанную пуговицу гимнастерки». Это чувствуется и по реакции Григория: «Выстрела он ждал с таким чувством, как будто ему самому должны были всадить пулю между лопатками... Выстрела ждал, и сердце отсчитывало каждую секунду, но когда сзади резко, отрывисто громыкнуло – у него подкосились ноги... Часа два они ехали молча».

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

И все же не зря смягчается сердце Ильиничны, жалеет она больного и высохшего Михаила, тем более что видит в его глазах теплоту и ласку к маленькому Мишатке. Глубоко символично, что она отдает ему рубашку Григория. Ильиничну писатель делает, говоря словами А. Минаковой, суровым и справедливым судьей в сложнейших социально-нравственных конфликтах. Значимость этого образа укрупняется и скорбными образами матерей Бунчука, Кошевого, безымянных матерей (часть VII, гл. 3, 19). Казачка, проводившая повстанцам мужа и трех сыновей, ждет от Григория ответа, когда «будет замирение»: «И чего вы с ними сражаетесь? Чисто побесились люди». Это подтверждается и рвущей сердце картиной гибели совсем юных повстанцев: «Молодые, лет по шестнадцати-семнадцати парнишки, только что призванные в повстанческие ряды, шагают по теплomu песку, скинув сапоги и чиричонки. Им неведомо от чего радостно... Им война – в новинку, вроде ребячьей игры...». И вот щелкнутое красноармейской пулей «лежит этакое большое дитя с мальчишески крупными руками, с оттопыренными ушами и зачатком кадыка на тонкой невозмужалой шее».

Общечеловеческий смысл романа достигает кульминации в скорбном, хватающем за сердце параллелизме: горе матери в российской глубинке не меньше, чем горе матери-казачки.

«Отвезут его на родной хутор схоронить на могилах, где его деды и прадеды истлели, встретит его мать, всплеснув руками и долго будет голосить по мертвому, рвать из седой головы космы волос. А потом, когда похоронят и засохнет глина на могилке, станет, состарившаяся, пригнутая к земле материнским неусыпным горем, ходить в церковь, поминать своего «убиенного» Ванюшку либо Семушку. (...)

И где-либо в Московской или Вятской губернии, в каком-нибудь селе великой Советской России мать красноармейца, получив извещение о том, что сын «погиб в борьбе с белогвардейщиной за освобождение трудового народа от ига помещиков и капиталистов...», запричитает, заплачет... Горючей тоской оденется материнское сердце, слезами изойдут тусклые глаза, и каждодневно, всегда, до смерти будет вспоминать того, которого некогда носила в утробе, родила в крови и бабьих муках, который пал от вражьей руки где-то в безвестной Донщине». (часть VI, гл. 46)

Болью писателя стали муки матерей. Но не легче, как убедительно показал он, и горькая старость Пантелея Прокофьевича (он из оставленного амбара «вышел будто от покойника») и Мирона Коршунова (часть VI, гл. 13, 19). Казалось, и сама мать-земля протестует против братоубийственной войны: «... Заходило время пахать, боронить, сеять; земля кликала к себе, звала неустанно день и ночь, а тут надо было воевать, гибнуть в чужих хуторах от вынужденного безделья, страха, нужды и скуки». Тот объективизм, в котором обвиняла писателя большевистская критика, подразумевающая под этим сочувствие «небольшевикам», и был проявлением высокой человечности.

Отношение автора романа к разрушительным силам гражданской войны выражено прямо и недвусмысленно. Вот только два из многочисленных примеров. Пантелей Прокофьевич узнает, что он должен бросить дом, так как белые отступают. И то, что в ответ на его возражения Петро и Григорий «зашлись в хохоте», вовсе не означает неправоты старика: «Только в полночь пришли к общему решению: казакам ехать в отступ, а бабам оставаться караулить дом и хозяйство» (часть III, гл. 13). То, что переживания Пантелея Прокофьевича типичны для старого казачества еще не погрузившегося в угар братоубийственной войны, подтверждается и словами эпизодического персонажа (часть VI, гл. 60), некоего Трофима Ивановича: «Да как же – пропадает жизнь! Как тут не запьешь? – орал хозяин самогона, плотный и здоровый дед. – Вот привез я двести пудов пшеницы, а с тыщу бросил дома. Пять пар быков пригнал, и придется все это тут кинуть, через Дон ить не потянешь за собой! Все мое нажитое пропадает! Песни играть хочу! Гуляй, станишники! – Старик побагровел, глаза его увлажнились слезами».

Вопреки победоносному шествию красных в большинстве произведений художественной литературы и на киноэкране Шохолов показал страшную изнанку братоубийственной войны, гибель в ней складывающегося веками казачьего уклада жизни. Утверждая домашний очаг как общечеловеческую ценность, писатель на многих страницах своего романа с глубокой болью пишет о его разрушении, о потоке беженцев, лишившихся этого очага (часть VII, гл. 22). Чем ближе продвигался к Дону дезертировавший из части

Пантелей Прокофьевич, тем чаще встречались ему подводы беженцев – «во всех направлениях по степи тянулись нагруженные домашним скарбом арбы и брички, шли табуны ревущего скота, словно кавалерия на марше – пылили гурты овец... Скрип колес, конское ржанье, людские окрики, топот множества копыт, блеяние овец, детский плач – все это наполняло спокойные просторы степи неумолчным и тревожным шумом». Он и сам скрывается с семьей на другом хуторе, переживая о брошенном доме: «Там, может, от куреня одни пеньки остались... – сквозь стиснутые зубы цедил Пантелей Прокофьевич».

Опасения его не оправдались: курень стоял целехонький (часть VII, гл. 24), но почти все окна в нем были выбиты, дверь сорвана с петель, стены исковыряны пулями. Угол конюшни начисто снесло снарядами, второй снаряд вырыл неглубокую воронку возле колодца, развалив сруб и переломив пополам колодезный журавль». Картина заброшенности и запустения выписана полно, обстоятельно. «Война, от которой бегал Пантелей Прокофьевич, сама пришла к нему во двор, оставив после себя безобразные следы разрушения».

Взгляд на происходящие события с позиций общечеловеческих расширяет горизонт авторского видения. «Тихий Дон» – роман не только о гражданской войне и о революции. Последняя, по Шолохову, играет роль детонатора тектонических сдвигов, выпавших на XX век. Многое из происходящего на хуторе Татарском (а это – непревзойденная художественная модель мира) нельзя объяснить только противостоянием красных и белых. Рушится век, многовековой уклад жизни, его устои и, прежде всего, большая патриархальная семья. «Семья распадалась на глазах у Пантелея Прокофьевича... Неожиданно и быстро были нарушены родственные связи... За общий стол садились не так, как прежде – единой и дружной семьей, а как случайно собравшиеся вместе люди». Изменяются даже интимные человеческие отношения. «Если б Григорий ходил к жалмерке Аксинье, делая вид, что скрывается от людей... то в этом не было бы ничего необычного, хлещущего по глазам. Хутор поговорил бы и перестал. Но они жили, почти не таясь, вязало их что-то большее... и поэтому в хуторе решили, что это преступно...». И еще:

«Так необычайна и явна была сумасшедшая их связь, так иступленно горели они одним бесстыдным полымем, людей не совестясь и не таясь, худея и чернея в лицах на глазах у соседей, что теперь на них при встрече почему-то стыдились люди смотреть».

Товарищи Григория, раньше трунившие над ним по поводу связи с Аксиньей, теперь молчали, сойдясь, и чувствовали себя в обществе Григория неловко, связанно».

«Необратимая ломка устоев бытия тихого Дона начинается... именно с этой любви»⁷⁵², – справедливо заметил В. Кожинов, считающий сюжетную линию *Григорий – Аксинья* в романе самой главной и революционной. Их любовь напоминает всепоглощающую страсть Анны и Вронского в известном романе Л. Толстого с поправкой на новизну социально-психологических типажей, в чем несомненно проявилась масштабность художественного открытия Шолохова. Но перенесенная в XX век, эта коллизия обрела выход в бурное море социальных катаклизмов, слилась с ними, вплоть до трагического финала, типичного для того времени. (В. Кожинов справедливо обратил

⁷⁵² Литература в школе. – 1994. – № 4. – С. 27.

внимание на то, что картина гибели Аксиньи и Анны Погудка, возлюбленной Бунчука, соотносимы в своих деталях). И этот финал отличается от финала «Анны Карениной»: он обусловлен не психологическим состоянием героини, а Молохом Гражданской войны.

Бунт Григория в сфере житейской морали неотделим от бунта против религиозных устоев жизни: «Я эту хреновину не буду читать! Я до Библиев не охотник», – мысленно отвечает он деду Гришаке в ответ на его увещевания. Но в финале романа Григорий добровольно отказывается от дальнейшего пролития крови, пусть даже во имя высоких идеалов, добровольно сдается новой власти, а ранее изменилось и его отношение к Аксинье: умиротворенная страсть рождает высокую духовную любовь. Огромна дистанция между грубой репликой молодого парня «Сучка не схочет, кобель не вскочит» и сценой последнего появления Григория в доме Аксиньи. Борьба дьявольского и божественного в душе человека, о которой говорил еще Достоевский, высвечена Шолоховым со всей мощью его таланта, делая его героев бесконечно интересными для читателей всех времен и народов.

Григорий Мелехов как трагический характер

Трактовка событий Гражданской войны с общечеловеческих позиций обусловила неповторимое своеобразие образа Григория Мелехова, не поддававшегося узкоклассовым меркам литературоведов. Образ Григория интерпретировался и как образ середняка, искавшего третьего пути в революции (концепция исторического заблуждения), как человека, утратившего связь с народом – «отщепенца», и как казачьего сепаратиста. Вопреки ставшей общепринятой концепции «отщепенства» Григория с середины 1960-х гг. стала складываться новая интерпретация образа Мелехова (работы И. Ермакова, А. Хватова, Ф. Бирюкова, А. Бритикова, А. Минаковой, Е. Костина и др.). Но прежде чем подойти к ее рассмотрению, следует подчеркнуть, что социально-этические аспекты образа воздействуют на читателя в силу его высокой художественности, глубокого проникновения во внутренний мир незаурядной личности. Г. Шенгели справедливо задавался вопросами, чем интересен образ Григория Мелехова: тем, что показан казак-середняк в обстановке гражданской войны? Но его брат Петр такой же казак-середняк, и они абсолютно непохожи; тем, что это человек, не нашедший пути? Тогда почему нам интересно, как он удит рыбу и любит Аксинью? Ответ заключается в том, что Григорий – человек, наделенный богатой внутренней жизнью – «этим и интересен»⁷⁵³.

Каждый читатель найдет в сюжетной линии Григория эпизоды и картины, особенно ему близкие: захватившее Григория чувство отцовства, когда он берет на руки детей... «Целуя их поочередно, улыбаясь, долго слушал веселое щебетанье. Как пахнут волосы у этих детишек! Солнцем, травой, теплой подушкой и еще чем-то бесконечно родным. И сами они – эта плоть от плоти его, – как крохотные степные птицы... Глаза Григория застилала туман-

⁷⁵³ Шенгели Г.А. Поэтический образ: Теория и практика // Тыняновский сборник. – М.; Рига, 1994. – С. 329.

ная дымка слез...». Волнует неистовая любовь Григория к труду земледельца, его привязанность к земле, когда даже от мысли о пахоте тепло на душе, «хотелось убирать скотину: метать сено, дышать увядшим запахом донника, пырея, пряным душком навоза» (часть V, гл. 13). Прекрасна верность старой дружбе, преодолевшая социальное противостояние: когда Григорий узнает об аресте Кошевого и Котлярова, он, бросив свою дивизию, мчится, загоня коня, на выручку и тяжело переживает, что не успел. И как не разделить отчаяние человека, навсегда потерявшего свою единственную любовь, увидевшего над ее могилой «ослепительно черный диск солнца» (часть VIII, гл. 17).

Все это читатель не просто знает, как знает, быть может, и почти аналогичные житейские ситуации: он все это видит, слышит, осязает, сопереживает благодаря могучему таланту Шолохова, благодаря высокому мастерству словесно-художественного воплощения общечеловечески значимых ситуаций.

Шолохов еще раз доказал непреложность закона мирового реалистического искусства: общезначимое должно проявляться не через усредненное (такие герои есть и у Шолохова, но они составляют лишь фон действия, общую панораму жизни Донщины), а через яркую индивидуальность, через личность, стремящуюся к свободе от отлаженного быта в поисках более совершенных форм человеческого общежития. Как заметил Кожин, эта особенность героя оттеняет даже первое описание мелеховского подворья: «Мелеховский двор на самом краю хутора. Воротца со скотьяго база ведут на север к Дону».

Потрясающая сила образа Григория Мелехова в том, что общечеловеческие мотивы поведения и поступки героя неотрывны от конкретной исторической реальности войны на Дону. Писатель показывает нравственные императивы выбора пути и, главное, невозможность выбора. Вспоминая старую сказку, Григорий говорит, что и перед ним – «три дороги, и ни одной нету путевой... Деваться некуда». Григорий – правдоискатель в самом высоком, заветном русском классическом смысле. В эпоху великого разлома истории стал он «на грани двух начал, отрицая оба их». Его трагедия в осознании необходимости гражданского мира и единения народа «без красных и белых» и практической невозможности этого. Григорий понимает, что близкие ему люди: Мишка Кошевой и Котляров – «тоже казаки, а насквозь красные. Тянуло к большевикам – шел, других вел за собой, а потом брало раздумье, холодел сердцем». Не только жестокость красного террора, нежелание властей понять специфику казачества оттолкнуло его от большевиков, но и прозрение: «Комиссара видал, весь в кожу залез, и штаны, и тужурка, а другому и на ботики кожи не хватает, – говорит Григорий. – Да ить это год ихней власти прошел, а укоренятся они – куда равенство денется?». Отсюда и метания между враждебными станами, необходимость убивать недавних союзников, и муки совести.

Мелехов завидует Кошевому и Листницкому: «Им с самого начала все было ясное, а мне и до се все неясное. У них, у обоих свои, прямые дороги, свои концы, а я с семнадцатого года хожу по вилюткам, как пьяный кача-

юсь»⁷⁵⁴. Но он понимает и узость позиций каждого из героев-антиподов, не находя нравственной правды ни на той, ни на другой стороне в ее борьбе за власть. Не находит он ее даже в среде повстанцев (сцена, когда Григорий выпускает из тюрьмы иногородних заложников). Нельзя согласиться с нередко встречающимися утверждениями, что Григорий только человек действия, что ему чужда рефлексия. Другое дело, что она не облекается в формы, знакомые нам по изображению, например, Андрея Болконского, она предопределена чисто народным мирозерцанием, но от этого не становится менее впечатляющей. В своих духовных поисках Григорий выступает как alter ego автора, выражая его тревоги и его прозрения. Вот почему авторские отступления в романе:

«Степь родимая! Горький ветер, оседающий на гривах косячных маток и жеребцов. На сухом конском храпе от ветра солоно, и конь, вдыхая горько-соленый запах, жует шелковистыми губами и ржет, чувствуя на них привкус ветра и солнца. Родимая степь под низким донским небом! Вилюжины балок, суходолов, красноглинистых яров, ковыльный простор с затравевшим гнездоватым следом конского копыта, курганы в мудром молчании, берегущие зарытую казачью славу... Низко кланяюсь и по-сыновьи целую твою пресную землю, донская, казачьей, не ржавеющей кровью политая степь» (часть VI, гл. 6), – выдержаны в стилевой тональности страниц о Григории Мелехове, соединяя общечеловеческую позицию автора с правдоискательством героя.

Как уже было замечено, сознание Григория является семантическим ключом ко всем уровням текста⁷⁵⁵. В конечном счете, трагедия Мелехова – это не только трагедия одиночки-правдоискателя, но и трагедия казачества (и шире – всего народа), попавшего под пресс складывающегося тоталитарного режима. Вот почему Григорий Мелехов, оставшийся на родине, оказался сопричастным трагической сцене прощания казаков, которых ждала эмиграция, с родной землей. Шедший в Новороссийск обоз, в котором находился еще не оправившийся от болезни Григорий, обогнала темной ночью казачья конница (часть VII, гл. 28):

«И вдруг впереди, над притихшей степью, как птица, взлетел мужественный грубоватый голос запевалы:

Ой, как на речке было, братцы, на Камышинке,
На славных степях, на саратовских...

И многие сотни голосов мощно подняли старинную казачью песню, и выше всех всплеснулся изумительной силы и красоты тенор подголоска. Покрывая стихающие басы, еще трепетал где-то в темноте звенящий, хватающий за сердце тенор, а запевала уже выводил:

Там жили, проживали казаки – люди вольные,
Все донские, гребенские да яицкие...

Словно что-то оборвалось внутри Григория... Внезапно нахлынувшие рыдания потрясли его тело, спазма перехватила горло. Глотая слезы, он жадно ждал, когда запевала начнет, и беззвучно шептал вслед за ним знакомые с отроческих лет слова. (...)

Полк прошел. Песенники, обогнав обоз, уехали далеко. Но еще долго в очарованном молчании двигался обоз, и на повозках не слышалось ни говора, ни окрика на устав-

⁷⁵⁴ Обращаем внимание на выразительное название статьи о метаниях Григория Мелехова: Сухих И. Одиссея казачьего Гамлета. – Звезда. – 2000.

⁷⁵⁵ Полтавцева Н.Г. Естественное и социальное в романе М. Шолохова «Тихий Дон» // Проблемы творчества М. Шолохова. – М., 1984. – С. 147.

ших лошадей, а из темноты издалека плыла, ширилась просторная, как Дон в половодье, песня:

Они думали все думушку единую...

Уж и песенников не стало слышно, а подголосок звенел, падал и снова взлетал. За ним следили все с тем же напряженным и мрачным молчанием».

Реквием по казачеству – так можно назвать эти скорбно-величавые страницы романа. Они придают особый смысл и названию романа, и подчеркивают значимость эпиграфов к нему, взятых из старинных казачьих песен. «Распахана наша земляшка лошадиными копытами. А засеяна наша земляшка казацкими головами. Украшен-то наш тихий Дон молодыми вдовами. Цветен наш батюшка тихий Дон сиротами». Так поставлена последняя точка в истории казачьего Дона. Кто ушел в эмиграцию, кто, как Григорий, остался, возмущенный безразличным и даже враждебным отношением эмигрирующих деникинцев к казакам. Оставшимся не было иной дороги, кроме как перейти на сторону красных в надежде, как говорит Григорий, что «всех не перебьют», но и его сомнения и тревогу выдают (спустя некоторое время) его «дрожащие руки». В унисон этому настроению звучит и обращенный к Григорию вопрос Ермакова: «Давай за нашу гибель выпьем?». Эти слова вспомнит читатель, прощаясь с Григорием в финале романа, где на пороге отчего дома героя ждала его последняя надежда:

«... Вот и сбылось то небольшое, о чем бессонными ночами мечтал Григорий. Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына... Это было все, что осталось у него в жизни, что пока роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром».

И хотя в «Тихом Доне» нет картин последующих репрессий (это лишь намечается активностью Кошевого и деятельностью Вешенского политбюро), открытость финала убеждает в предопределенности трагической судьбы героя. Еще в пору работы Шолохова над романом предпринимались попытки (особенно усердствовали Фадеев и Панферов) заставить писателя сделать Григория «нашим». После выхода заключительной части в свет Иванов-Разумник так откликнулся на ее финал: «Я очень уважаю автора-коммуниста за то, что он в конце романа отказался от мысли, предписываемой ему из Кремля, сделать своего героя, Григория Мелехова, благоденствующим председателем колхоза»⁷⁵⁶.

Социальная и экзистенциальная проблематика романа, выраженная посредством психологического анализа внутреннего мира героя такого масштаба как Мелехов, делает произведение Шолохова крупнейшим явлением в реализме XX века. Интересно проследить развитие лейтмотивов символов судьбы Григория. Они связываются с суггестивными пейзажными образами тьмы, черноты, все более сгущающейся над головой героя. Тяжелым был для Григория разговор с Петром (часть VI, гл. 46), убежденным белоказак, убеждающим брата: «Ты гляди, как народ разделили, гады! Будто плугом проехали: один в одну сторону, другой – в другую, как под лемешом. Чортова жизнь». Особенно впечатляют эти слова с учетом предшествующего

⁷⁵⁶ Иванов-Разумник Р.В. Советская литература // Литературное обозрение. – 1996. – № 5, 6. – С. 11.

краткого, но выразительного описания станицы Усть-Медведевской, «гулявшей из рук в руки». Слова Петра продиктованы тревогой за судьбу брата: «Боюсь переметнешься ты к красным... Ты, Гришатка, досе себя не нашел». Именно в этот момент привычно огрызнувшийся на брата Григорий видит, как «горит закат и обожженными черными хлопьями несутся отсюда облака». Черные хлопья облаков на посеревшем небе, ассоциирующиеся с «густой тоской», полонившей Григория.

Позже в той же главе вновь обнажается мятущаяся душа Григория. «Дай мне сказать, – пытается он защититься от обвинения Натальи, – у меня вот тут сосет и сосет, когтит все время... Неправильный у жизни ход, и может, и я в этом виноватый... Зараз бы с красными бы надо замириться и – на кадетов. А как? Кто нас ведет к советской власти...» То, что принято называть социальными проблемами, у Григория проходит через сердце и душу, сжигая их. «Война из меня вычерпала, я сам себе страшный стал, – продолжает он свою исповедь. – В душу мне глянь, а там чернота, как в пустом колодце».

Кульминацией нарастающей черноты в судьбе героя становится его сон. Проснувшись в кромешной тьме («ощупью нашел кисет»), он не придавал значения этому сну, в котором седло поползло под ним, и он, охваченный стыдом и ужасом, спрыгнул с коня. Но в контексте разговора с Михаилом Кошевым, готовым под конвоем отправить Григория в Вешенскую, сон обретает зловещий оттенок. Честно отслуживший в Красной армии, желавший теперь только одного – пожить возле своих детишек, заняться хозяйством, Григорий такой возможности лишен. «Тягостная неопределенность» (угроза ареста и расстрела) мучает и мешает ему жить, толкает на побег. Психологически точны реалии столкновения человека с машиной красного террора, и можно только удивляться тому, что правда жизни была пропущена цензурой конца 1930-х гг.

Крах гражданской судьбы Григория отозвался и личной его трагедией. Уйдя из хутора, он возвращается за Аксиньей, надеясь на новую жизнь вдали от дома, но в степи шальная пуля оборвала ее жизнь.

«Хоронил он свою Аксинью при ярком утреннем свете. Уже в могиле он крестом сложил на груди ее мертвенно побелевшие смуглые руки, головным платком прикрыл лицо, чтобы земля не засыпала ее полуоткрытые, неподвижно устремленные в небо и уже начавшие тускнеть глаза. Он попрощался с нею, твердо веря в то, что расстанутся они ненадолго...

Ладонями старательно примял на могильном холмике влажную желтую глину и долго стоял на коленях возле могилы, склонив голову, тихо покачиваясь.

Теперь ему незачем было торопиться. Все было кончено.

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

Этот реквием по судьбе Аксиньи, которым завершается 17 глава последней книги, сразу же, в начале следующей главы, переходит в плач по Григорию.

«Ранней весной, когда сойдет снег и подсохнет полегшая за зиму трава, в степи начинаются весенние палы. Потоками струится подгоняемый ветром огонь, жадно пожи-

рает он сухой аржанец, взлетает по высоким будыльям татарника, скользит по бурым верхушкам чернобыла, стелется по низинам... И после долго пахнет в степи горькой гарью от выжженной и потрескавшейся земли. Кругом весело зеленеет молодая трава, трепещут над нею в голубом небе бесчисленные жаворонки, пасутся на кормовитой зеленке пролетные гуси и вьют гнезда осевшие на лето стрепета. А там, где прошли палы, зловеще чернеет мертвая, обуглившаяся земля. Не гнездует на ней птица, стороною обходит ее зверь, только ветер, крылатый и быстрый, пролетает над нею и далеко разносит сизую золу и едкую темную пыль.

Как выжженная палами степь, черна стала жизнь Григория» (курсив мой – Л.Е.).

И после пережитой трагедии – тягостные дни в банде Филина, возвращение домой, счастье встречи с сыном и понятная участь обреченного на репрессии человека...

Образ Григория – подлинно художественное открытие Шолохова. И если других героев, чем-то похожих на Штокмана и Бунчука, на Кошевого, на белого офицера Евгения Листницкого и т.д., можно встретить в других произведениях о революции – в «Разгроме», в «Белой гвардии» и в романах Петра Краснова, то образ Григория, яркий и неповторимый в своей человеческой индивидуальности, стал вечным образом, а «Тихий Дон» стал в ряд с другими творениями величайших мастеров мировой литературы.

Особенности жанра и поэтики

Получивший мировое признание роман «Тихий Дон» – эпопея, и его типологические особенности свидетельствуют, что их предопределила «память жанра» и традиции русской классики – «Война и мир» Л. Толстого. В «Тихом Доне» такое же масштабное воссоздание эпохальных в жизни народа событий, глобальный охват исторического времени, подчинение им многочисленных сюжетных линий, подробное раскрытие судеб не только главных героев, их семей, но и больших человеческих коллективов, групп (военных отрядов, повстанцев банды Фомина). Вся эта бурлящая, бьющая через край человеческая жизнь заключена в рамки традиционной композиции эпического произведения. Содержание романа делится на четыре книги, но нумерация их частей – сквозная: с первой по восьмую. И если в первой книге три части, а во второй – две (они охватывают период с Февральской революции, заговор Корнилова, первые дни Октября), то кульминационная по отраженным в ней событиям третья книга равновелика части шестой. Заключительную четвертую книгу романа составили седьмая и восьмая части.

Надо отметить значимость массовых сцен, образующих «хоровое» (по определению Л.И. Киселевой) начало, и так называемых второстепенных, подчас безымянных персонажей (а их, повторяем, более 700). Жанровое своеобразие шолоховского романа определяет полифония голосов, несущих свою правду понимания мира. П. Палиевский заметил, что самые лучшие влиятельные книги о Гражданской войне «выглядят в сравнении с Шолоховым только частями, голосами внутри его создания»⁷⁵⁷. Л. Киселева, характеризуя «Тихий Дон» как произведение «большого стиля», как один из великих

⁷⁵⁷ Палиевский П. Шолохов сегодня // Наш современник. – 1986. – № 2. – С. 173.

романов первой половины XX века, отмечает, что он создает вокруг себя огромное «силовое поле», куда вошли многие другие из признанных и возвращенных романов различных этапов и типов⁷⁵⁸.

Народ в «Тихом Доне» – не объект стороннего наблюдения, а субъект бытия, и авторская точка зрения совпадает с народной, ибо события изображаются «изнутри» происходящего. В этом новизна реализма Шолохова. Известно, что Л. Толстой предсказывал появление таких произведений. Он видел в развитии русской литературы две линии. Первая – Пушкин, Лермонтов, Гоголь, к этой линии он причислял и свое поколение. Другая линия «пошла в изучении народа и выплывет, Бог даст». Не видя пока больших художественных достижений в этом плане, Толстой тем не менее замечал: «Счастливы те, кто будут участвовать в выплывании».

«Счастливым» оказался талант Шолохова, чей роман стал художественной энциклопедией жизни донского казачества, у которого несобственно-прямая речь пронизана интонациями не только главных героев, но и народным многоголосьем.

Как известно, структура эпоса «выявляет важнейшие закономерности бытия и человека в нем, движение социума и стремление личности, движение времени, соотношение прошлого, настоящего и будущего, специфику национального пространства»⁷⁵⁹. Автор и герои «Тихого Дона» судят о происходящем с ними в масштабах и координатах целого мира⁷⁶⁰, и стоящий на краю мелеховский курень, описанием которого начинается и заканчивается роман, становится важнейшей частью мироздания. Система пространственно-временных единств – исторический и литературный хронотопы – в романе коррелируются максимально. Главное в нем – пласт художественного вымысла, в котором крупным планом выделены несколько семей – Мелеховы, Коршуновы, Астаховы, Кошечевы. Воссозданный могучим воображением писателя хутор Татарский становится центром художественной вселенной, живущей во времени конкретно-историческом, а не бытовом, философском. Характерно, что художественное время в «Тихом Доне» связано с четырьмя календарями: григорианским, юлианским, церковным, народным, ибо ход времени в разных социальных слоях воспринимался по-разному. В романе выявляются глубинные слои народной психологии. Приведем ставший хрестоматийным пример, предвещающий начало Первой мировой войны:

«Ночами густели над Доном тучи, лопались сухо и раскатисто громовые удары, но не падал на землю, пышущую горячечным жаром, дождь, вхолостую палила молния, ломая небо на остроугольные голубые краюхи.

По ночам над колокольней ревел сыч. Зыбкие и страшные висели над хутором крики, а сыч с колокольни перелетал на кладбище, ископыченные телятами, стонал над бурыми, затравевшими могилами.

– Худому быть, – пророчили старики, заслышав с кладбища сычиные выголоски.

⁷⁵⁸ Киселева Л.Ф. Русский роман советской эпохи: Судьбы «большого стиля». АДД. – М., 1992. – С. 10.

⁷⁵⁹ Минакова А. О художественной структуре эпоса М.Шолохова // Проблемы творчества М. Шолохова. – М., 1984. – С. 23.

⁷⁶⁰ Гей Н.К. Мир, человек и позиция писателя // Советская литература и мировой литературный процесс. Изображение человека. – М., 1972. – С. 229-230.

– Война пристигнет» (часть III, гл. 1).

Монументальное произведение Шолохова содержит в себе многочисленные разновидности и эпоса, и романа; происходит активное и многостороннее включение внутренних монологов, несобственно-прямой речи в идиостиль писателя. Социально-бытовое оборачивается вечными темами, образами, мотивами. Организацию огромного, казалось бы, разнородного материала можно определить как «пульсацию», подразумевая под ней повторяемость ситуаций и коллизий (при различных выходах из них и исходах), разнообразие форм соотнесения «концов» и «начал»⁷⁶¹.

Историческое, социальное сопрягается у Шолохова с природным – «степным космосом». Эпическое время и эпическое пространство в первой книге «Тихого Дона» шолоховеды вслед за Бахтиным определяют как «идиллический хронотоп», когда жизнь казачества подана в ее естественных, близких природе проявлениях, а бытовой уклад жизни неразрывно связан с природным циклом. В последующих книгах социальные катаклизмы взрывают казачью идиллию, патриархальный мир гибнет, но на своем крестном пути он не раз повернется к читателю своими поэтическими сторонами. Отсюда важнейшая композиционная роль фольклорных реминисценций и даже целых текстов, ибо они раскрывают народное сознание, мирозерцание, органически связанное с фольклорной стихией. Такова же роль описаний казачьего быта и природы Донщины, их поэтизация, возведенность к универсуму, основополагающей сущности бытия. Историко-философские воззрения писателя соотнесены с народно-патриархальными представлениями о циклическом движении жизни, с солярным мифом. Тахо-Годи (исходя из концепции Лосева) подчеркнула, что в шолоховском солнце нет самодовлеющего *метафорического* образа: солнце «Тихого Дона» предопределяет судьбу человека, как бы угадывая повороты его жизни, «всегда приоткрывает нечто значительное, часто внешне невыразимое, даже бессознательное. (...) Шолоховское солнце увлекает нас в глубины полисемии, беспредельной многозначности и многоаспектности заложенных в нем идей»⁷⁶². Поэтому, полагает исследователь, солнце «Тихого Дона», раскрытое со всей глубиной авторской рефлексии и философского осмысления действительности, можно интерпретировать с разной степенью напряженности смысла, но это всегда «обусловленный мировым бытием символ глубоко народной жизни», «мирообразующая, вневременная первопотенция, приобретающая в романе смысл некоего онтологического прасимвола, с которым соседствуют «мать-сыра земля» и «батюшка Тихий Дон».

В композиции и поэтике романа, как показано А.М. Минаковой⁷⁶³, важна роль традиционных мотивов, связанных с образами природных начал – земли, огня, воды, воздуха (степного марева), а также дома и дороги (обер-

⁷⁶¹ Киселева Л.Ф. Русский роман советской эпохи: Судьбы «большого стиля». АДД. – М., 1992. – С. 18, 20.

⁷⁶² Тахо-Годи А.А. Солнце как символ в романе Шолохова «Тихий Дон» // Филологические науки. – 1977. – № 2. – С. 7-8.

⁷⁶³ Минакова А.М. Поэтический космос М.А. Шолохова. О мифологизме в эпике Шолохова. – М., 1992; Её же: Художественный мифологизм этики Шолохова. Сущность и функционирование. АДД. – М., 1992.

нувшиеся столбовой дорогой истории). Они становятся реалистическими, то есть не утрачивающими объективную данность изображенных явлений символами. Это особенно заметно в художественной трактовке Дона как символического пути народа и отдельного человека, в картинах крушения мелеховского и коршуновских подворий, в самой характеристике деформированного Гражданской войной степного пространства (часть VII, гл. 22): «Скрип колес, конское ржанье, людские окрики, топот множества копыт, блеяние овец, детский плач – все это наполняло спокойные просторы неумолчным и тревожным шумом».

Следуя традиции русской классики, Шолохов, начиная с названия, художественно интерпретирует образы природы как первооснову реальности. Человек у Шолохова – часть природы (отсюда столь весомые символические параллели из жизни героев и мира природы). Отношения с нею, как правило, гармоничны. Но порой стихия природы, особенно по весне, разрушительно отзывается в человеческих судьбах: в ледоход пытается покончить с собой Наталья, в разлив едва не утонул Григорий, а в конце романа черна стала жизнь Григория, как выжженная черными палами степь. Новизна шолоховских пейзажей – в авторской экспрессии («Навзничь под солнцем лежала золотисто-бурая степь. По ней шарили сухие ветра, мяли шершавую траву, сучили пески и пыль»), и это позволяет выявить авторское отношение к изображаемому в звуках, красках, запахах.

Шолохов успешно и достойно развивает традиции русской классики в раскрытии внутреннего мира главных, даже второстепенных героев через ассоциации с пейзажными образами. Хрестоматийно известно описание ландшафта, над которым зарыдала Аксинья, увидев в цветке образ своей женской судьбы (часть VII, гл. 1). Найдя цветок по томительно сладкому аромату, она видит низкорослый горбатенький стебелек, увенчанный снежно-белыми пониклыми чашечками цветов:

«Но умирали покрытые росой и желтой ржавчиной листья, да и самого цветка уже коснулся смертный тлен: две нижних чашечки сморщились и почернели, лишь верхушка – вся в искрящихся слезинках росы – вдруг вспыхнула под солнцем слепящей пленительной белизной.

И почему-то за этот короткий миг, когда сквозь слезы рассматривала цветок и вдыхала грустный его запах, вспомнилась Аксинье молодость и вся ее долгая и бедная радостями жизнь. Что ж, стара, видно, стала Аксинья... Станет ли женщина смолodu плакать оттого, что за сердце схватит случайное воспоминание?

Так в слезах и уснула, лежа ничком, схоронив в ладонях заплаканное лицо, прижавшись опухшей и мокрой щекой к скомканному платку».

Описание грозы (часть VII, гл. 16) сопровождает бунт Натальи, проклиная неверного мужа. «Ветер трепал ее раскосмаченные волосы, сушил ее мокрое от слез лицо... Несколько секунд Ильинична с суеверным ужасом смотрела на сноху. На фоне вставшей в полнеба черной грозовой тучи она казалась ей незнакомой и страшной». Грустные воспоминания будят у Григория запах дыма (пахари жгли сухую траву) и осенняя грустная и глубокая тишина в степи (часть VIII, гл. 6).

Функция пейзажа как зеркала души распространяется и на эпизодические персонажи, как, например, в эпизоде со «случайной подругой», которую направил к офицеру слишком расчетливый ее отец. Но сколько грустной красоты вложил писатель в образ обделенной любовью женщины, следящей глазами за отъезжающим Григорием: «Так поворачивается шляпка подсолнечника, наблюдающего за медлительным кружным походом солнца». И неожиданно ворохнувшаяся тоска Григория делает эту сцену еще более человеческой. Пейзажные образы раскрывают не только индивидуальные переживания отдельных героев, но и воплощают общую философско-эстетическую концепцию писателя, его неприятие кровавой бойни, разрухи. Он противопоставляет ей (часть VIII, гл. 24) прижившуюся за Доном тихую ласковую осень:

«С шелестом падали с тополей сухие листья. Кусты шиповника стояли, будто объятые пламенем, и красные ягоды в редкой листве их пылали как огненные язычки. Горький, всепобеждающий запах созревшей дубовой коры заполнял лес. Ежевичник – густой и хваткий – опутывал землю; под сплетением ползучих ветвей его искусно прятались от солнца дымчато-сизые, зрелые кисти ежевики. На мертвой траве в тени до полудня лежала роса, блестела посеребренная ею паутина. Только деловитое постукиванье дятла да щебетанье дроздов-рябинников нарушало тишину».

Молчаливая красота леса умиротворяюще действует не только на приехавшего за хворостом Пантелея Прокофьевича. Значение этой пейзажной картины шире, она воспринимается как альтернатива всей суетливой и бесплодной жизни хутора Татарского после возвращения казаков из отступления, рвущим душу причитаниям по убитым хуторянам – Аникушке, Христоне, безымянному семнадцатилетнему парнишке.

Нельзя не согласиться с С. Семеновой, отметившей «особое воссочувствие» *физической* стороны мира, мира природы и жизни человеческого тела в «Тихом Доне»: «За *оплотненностью* (от слова «плоть» - Л.Е.) всего в мире Шолохова стоит народная установка на неотторжимость души и духа от тела и материи, их съединенность, общую судьбу в человеке»⁷⁶⁴.

Проблема авторства «Тихого Дона»

Еще в 1928 г. при появлении первой книги романа, поразивший зрелостью таланта молодого автора, раздались клеветнические обвинения в плагиате. В 1929 г. была создана комиссия от РАПП, куда вошли Серафимович, Киришон, Фадеев, Ставский, Авербах. Шолохов представил рукописи и черновики романа. Тогда же в частном письме А. Серафимович сообщал: «Нашлись завистники – стали кричать, что он у кого-то украл рукопись. Эта подлая клеветническая сплетня поползла буквально по всему Союзу». Серафимович был рад, что клеветникам был дан отпор на страницах «Правды».

Однако брошенное семя клеветы периодически прорастало, питаясь порой фактами анекдотическими. В 1930 г. в печати появилось письмо некоего Л. Андреева, написанное еще в 1917 г., в котором очерки С. Голоушева «С тихого Дона» названы «Тихим Доном» (обычный перифраз названия, своди-

⁷⁶⁴ Семенова С. Философско-метафизические грани «Тихого Дона» // Вопросы литературы. – 2002. – № 1. – С. 75. Эта глубокая по содержанию и значительная по объему статья – пример современного объективного прочтения романа.

мого к ключевым словам), и противники Шолохова уже готовы были объявить автором прославленного романа посредственного публициста. Измученный писатель обращался к Серафимовичу: «Что мне делать? Мне крепко надоело быть вором».

Наиболее мощное наступление на Шолохова было предпринято в 1974 г., когда в Париже с предисловием А. Солженицына вышла книга Д* (под этой литерой скрылась Ирина Томашевская, умершая в 1970 г.) «Стремя «Тихого Дона» (Загадки романа)». В ней «соавтором» Шолохова был объявлен донской писатель белоэмигрант Федор Крюков. Обращаем внимание на то, что авторство самого Шолохова здесь не исключается, речь идет лишь об использовании некой рукописи Крюкова, в которую Шолоховым якобы вставлялись и фразы, и целые главы. В третьей и четвертой книгах степень авторства Шолохова определяется более чем в «одну треть», а авторское право на финальную восьмую часть было полностью «возвращено Шолохову». Истоки данной версии восходят к 1928–1929 гг., когда в семье Томашевских шли разговоры о плагиате и известный филолог Б. Томашевский восклицал: «Не мог человек в 19 лет написать книгу такого уровня!».

В 1975 г. вышла (на французском языке) книга Роя Медведева «Кто написал «Тихий Дон»?», расширенный английский вариант которой назывался «Загадки литературной биографии Шолохова» (1977). Отрывок из книги был напечатан в августовской книге журнала «Вопросы литературы» за 1989 год. Медведев, хотя и признал натяжкой многие построения Д* (Томашевской), поддержал саму гипотезу соавторства, назвав другие, возможные, по его мнению, имена тестя писателя – П. Громославского, и даже его шурина. Медведев повторил бездоказательную посылку, что личность 23-летнего писателя якобы весьма разительно не соответствует тому слепку личности автора, который можно было бы сделать по роману «Тихий Дон».

В условиях перестройки, дискуссия вылилась на страницы советских изданий⁷⁶⁵, нашлось немало сторонников⁷⁶⁶ и противников антишолоховского литературоведения. К числу последних относятся и зарубежные исследователи. Так доводы А. Солженицына, Д.* (Томашевской), Р. Медведева неоднократно опровергал американский славист Г. Ермолаев. Из советских литературоведов в защиту авторства Шолохова выступали Ф. Бирюков, С.И. Семанов и др. Обстоятельное опровержение работы Д* (Томашевской) дали скандинавские слависты Г. Хьетсо, С. Густавссон, Б. Беклан, С. Гил. В их книге «Кто написал «Тихий Дон»?» (1984, русский перевод – 1989) изложены данные компьютерной экспертизы, доказывающие, что у Шолохова и Крюкова разная структура словаря, частотность словоупотребления, длина предложений. Тем не менее, методика и техника исследования Г. Хьетсо не показала убедительной их оппонентам. Обсуждение вопроса пошло по новому кругу. В посмертную травлю Шолохова включились и писатели (В. Соло-

⁷⁶⁵ Кацис Л. Шолохов и «Тихий Дон»: проблемам авторства в современных исследованиях (К 70-летию первой публикации романа) // Новое литературное обозрение. – 1999. – №36. – С. 330-339.

⁷⁶⁶ И позднее вышла антишолоховская по пафосу книга: Макаров А.Г., Макарова С.Э. Вокруг «Тихого Дона»: от мифотворчества к поиску истины. – М., 2000.

ухин). Вновь выдвигались анекдотические версии, например, будто автором «Тихого Дона» был... Серафимович.

Будем откровенны: ажиотаж, поднятый вокруг имени Шолохова в наши дни, вызван причинами вовсе не литературными, во всяком случае не имеющими отношения к роману (не оцениваем же мы «Фауста» сквозь призму обвинений Гете в филистерстве). В 1960–1980-х гг. многих раздражали «хрестоматийный глянец» на имени писателя, поток казенных славословий в его адрес; его собственные, к сожалению, панегирики партийному руководству и «обличения» в адрес диссидентов, раздражала привычка «умудренного» жизненным опытом писателя согласовывать свои действия с генсеками и не скрывать этого. Даже благосклонность Хрущева и его поездка в Вешенскую ставились в вину писателю. Шолохов был человеком своего поколения и последние годы тяжело болел, так что далеко не все подписанные им бумаги или слова, цитируемые определенным кругом лиц, следует ставить во главу угла при характеристике его человеческой и писательской позиции. Между тем в проблеме авторства «Тихого Дона» как раз и произошла подмена эстетических критериев внеэстетическими, а то и просто обывательскими. Подтвердим сказанное одним только примером:

А. Солженицын в декабре 1962 г. в личном письме Шолохову признавался в своем «неизменном чувстве: «Как высоко я ценю автора бессмертного «Тихого Дона»»⁷⁶⁷. Но стоило в феврале 1963-го автору воспоминаний «Бодался теленок с дубом» услышать, что Шолохов и его окружение готовят на подмосковной даче против него, Солженицына, разгромную речь (она не была произнесена), как даже внешний облик Шолохова уже определяется Солженицыным как «ничтожный», а его окружение названо «бандой». Стоит ли после этого удивляться активности Солженицына, который побуждал И. Томашевскую (Д.*) закончить книгу, и сам издал ее в Париже.

При объективном же отношении к роману аргументы антишолоховец критики не выдерживают. Рассмотрим каждый из них.

– *Факты биографии Шолохова не подтверждены достоверно и документально: то ли комиссарил, то ли был налогоинспектором. Неясна даже дата рождения писателя.*

В постреволюционный период едва ли не каждая семья имела основания что-то скрывать от властей предрежащих. Почему же шолоховская должна быть исключением? А главное, это не имеет отношения к проблеме авторства «Тихого Дона».

– *Идеологическая направленность романа странна для автора-комсомольца и не подтверждается его дальнейшим общественным поведением.*

Жизнь в семье Громославских давала Шолохову возможность понять людей, настроенных не только просоветски, и это, безусловно, оказало на Шолохова определенное воздействие. Да и комсомольцем он не был (или был уже исключен за обряд венчания). В кандидаты партии Шолохов по сравне-

⁷⁶⁷ Литературная Россия. – 1990. – 23 мая.

нию с другими вступил поздно – в конце 1930-х гг. В его партийной истовости последующих лет вполне могла сказаться подсознательно ощущаемая «вина» за идейные колебания.

– *Как человек и как писатель Шолохов сломался в 1938 г., так как Сталин, очевидно, помня дело о плагиате, пригрозил ему разоблачением.*

Сталин, действительно, мог «разоблачить» не только Шолохова, так что разоблачение было бы мнимым. Нравственно сломаться было отчего и подлинному автору «Тихого Дона»: трагедия 1933 г., террор конца 1930-х гг., когда защиту от уже планируемого ареста и расправы можно было найти только у самого Сталина. И при этом Шолохов успел достойно завершить «Тихий Дон», не приведя Мелехова как раскаявшегося грешника в стан «наших», как советовали ему многочисленные доброхоты.

– *После «Тихого Дона» Шолохов ничего не написал на уровне своего великого романа.*

История литературы знает немало аналогичных примеров и даже фактов угасания с возрастом художественного таланта, тем более после пережитого в 1930–1940-е гг.

– *Разительна разница уровня мастерства автора «Донских рассказов» и первой книги «Тихого Дона».*

Первой книге предшествовала «Донщина», положенная в основу второй книги «Тихого Дона». Рост мастерства от второй книги к первой третьей и четвертой естественен и очевиден, что касается «Донских рассказов», тот их мастерство, как мы показали выше, явно недооценено.

– *Шолохов был слишком молод, чтобы быть автором столь зрелого произведения.*

При всей некорректности тезиса, опровергаемого историей литературы, сама дата рождения писателя – 1905 – вызывает сомнение. Это признавал и Рой Медведев, встречавший другую дату, и высказывал искреннее недоумение по этому поводу. На деле удивляться не приходится: и в более позднее время автору этих строк доводилось сталкиваться с подобными случаями, например, в верховьях Кубани, когда занижение возраста юноши, очевидно, спасало его от всякого рода мобилизаций. Кроме того, такая патриархальная семья, как Громославские, вряд ли выдала бы 26-летнюю дочь за 19-летнего юношу.

– *Серафимович якобы был убежден в плагиате, но ему хотелось спасти роман белогвардейского писателя, столь блестяще воссоздавшего родную для Серафимовича Донищину.*

Отсылая читателя к приведенному выше частному письму Серафимовича, исключаящему «маскировку», хотелось бы сообщить и о следующем факте: автор этих строк, общаясь длительное время с А.В. Монюшко, близкой родственницей и секретарем Серафимовича, не раз слышала, наряду с другими фактами биографии писателя, рассказы о том, как в кругу семьи Серафимович возмущался поведением клеветников. Серафимович не раз рассказывал, как в 1929 г. он в составе комиссии смотрел рукописи «Тихого Дона».

– Авторство Шолохова ставится под сомнение отсутствием рукописей.

Рукописи были, как об этом свидетельствовал Серафимович. Часть из них уже в наши дни была обнаружена Л. Колодным в Москве. Рукописи приобретены Институтом мировой литературы⁷⁶⁸. Что же касается предположения: «ведь мог вывезти основной архив из Вешенской перед наступлением немцев, но не вывез, значит...», то оно остается на совести авторов: у писателя в оставленном доме мать погибла, что же можно сказать о бумагах?

– Ф. Крюков по своему жизненному и творческому опыту более подходит на роль автора «Тихого Дона».

Крюков не знал обстоятельств Донского восстания 1919 г. и умер раньше, чем были опубликованы воспоминания и документы, непосредственно отраженные в шолоховском романе, а главное – идиостили его и Шолохова несопоставимы.

– Художественный феномен «Тихого Дона» не подтверждается уровнем шолоховской публицистики, его выступлений, писем.

Понятийно-логическое и художественное мышление далеко не всегда достигают одинакового уровня. «Возвращенные» романы А. Платонова тоже трудно соотнести с его пробольшевистской публицистикой. В этой ситуации особенно уместно говорить о таланте милостью Божией. Как заметил Л. Колодный, приходится признать, что Святой Дух, действительно, «дышит, где хочет».

Таким образом, проблема авторства «Тихого Дона» – проблема мнимая. Кривотолкам и огульным обвинениям могло бы положить конец академическое издание сочинений Шолохова, решение вопроса о каноническом тексте романа, публикация всего изъятого из журнального варианта и первого издания романа. Это работа, которая ждет своего неотложного решения. Первый шаг к нему сделан изданием первоначального журнального варианта романа (М.: Скифы, 1993) с комментариями В. Литвинова. Как было сказано в издательской аннотации, «это подлинный, настоящий текст романа, освобожденный от конъюнктурных наслоений».

И, наконец, последний, самый, на наш взгляд, весомый аргумент, который должен положить конец спорам об авторстве «Тихого Дона»: кто бы не написал его, не авторство определяет жизнь и судьбу романа, а глубина художественного постижения жизни на сломе эпох. Пройдут века, но трагедию Гражданской войны на Донщине будут познавать именно по этому произведению. Что из того, что мифами, нередко ставящими под сомнение реальность их существования, окружены Гомер и Шекспир? Донская «Илиада» тоже никогда не будет стерта со страниц великой русской литературы как один из самых могучих и прекрасных ее побегов.

Традиционно реалистическая проза «Тихого Дона» – высшая точка эволюции этого направления в русской литературе XX века. Она выдержала

⁷⁶⁸ Кузнецов Ф. Неразгаданная тайна «Тихого Дона» // Наш современник. – 2002. - №4. – С. 231-252. Ранее – в 2000 г. – в том же журнале был опубликован цикл статей Ф.Кузнецова под названием «Шолохов и антишолохов: Конец литературной фальсификации».

нелегкое соревнование с классикой Золотого века. В истории русской литературы нет другого романа, который с такой художественной полнотой и объективностью запечатлел бы народную жизнь на крутом переломе истории и сохранил казачью Атлантиду для будущих поколений.

«Поднятая целина»

В 1932 г. вышла в свет первая книга романа М. Шолохова «Поднятая целина», где родная писателю Донщина показана уже в годы коллективизации. В наши дни, когда открываются все новые и новые трагические факты раскулачивания – подлинного геноцида среднего крестьянства – к этому роману складывается резко отрицательное отношение. Ему противопоставляются вересаевские «Сестры» (1931) или произведения наших современников, такие как «Кануны» В. Белова, «Мужики и бабы» Б. Можаяева. Но даже их сторонники (например, В. Камянов, И. Волков) были вынуждены признать, что в художественном плане «Поднятая целина» неизмеримо выше. «Изумителен», говоря словами американского слависта Э. Симмонса, реализм Шолохова, изобразившего весь строй жизни в Гремячем Логе и его обитателей, так что художественный мир произведения следует судить по законам искусства, а не политики, что подтверждают работы А. Хватова, А. Минаковой, В. Тамахина и др.

Но сейчас, пока рана еще кровоточит, необходимо расставить и новые социологические акценты, что нами и другими авторами уже было сделано на страницах журналов «Литература в школе», «Дон»⁷⁶⁹. Приведем письмо Шолохова Е. Левицкой от 2 июля 1929 г., переданное ею Сталину. Это ярчайшее выражение боли крестьянства, его голос, как и те 90 тысяч крестьянских писем, что поступили за те полгода на имя Сталина и Калинина. «А вы бы поглядели, что творится у нас и в соседнем Нижне-Волжском крае. Жмут на кулака, а середняк уже раздавлен», – писал Шолохов. Сообщая, что беднота голодает, что у «самого истого середняка, зачастую даже маломощного», отбирается имущество, вплоть до самоваров и полостей, Шолохов резюмировал:

«Народ звереет, настроение подавленное, на будущий год посевной клин катастрофически уменьшится...

А что творилось в апреле, в мае! Конфискованный скот гиб на столичных базах, кобылы жеребилились и жеребят пожирали свиньи (скот весь был на одних базах), и все это на глазах у тех, кто ночи недосыпал, ходил и глядел за кобылицами... После этого и давайте говорить о союзе с середняком. Ведь все это проделывалось в отношении середняка».

Писатель с глубокой сердечной болью рассказывает о произволе и беззаконии по отношению к бывшему красному командиру, у которого продали все, вплоть до семенного хлеба и кур, забрали тягло, одежду, самовар, оставили только стены дома. «Он приезжал ко мне, – продолжает Шолохов, – еще с двумя красноармейцами. В телеграмме Калинину они прямо сказали: «Нас

⁷⁶⁹ Егорова Л. Не умирающая сила романа (О «Поднятой целине» М.Шолохова) // Литература в школе. – 1988. – № 1; Дворяшин Ю.А. Поднята ли целина в романе Шолохова? // Литература в школе. – 1990. – № 2; Осипов В. «Поднятая целина». Презумпция невинности? // Дон. – 1996. – № 5, 6; Чернова Н.И. «Так это было на земле» // Литература в школе. – 1991. – № 6.

разорили хуже, чем нас разоряли в 1919 году белые». В разговоре с писателем бывший красный командир горько улыбался. «Те, – говорит, – хоть брали только хлеб да лошадей, а своя родимая власть забрала все до нитки. Одеяло у детишек взяли...». Писатель понимал, что появившиеся в это время «политические банды» в большинстве случаев были следствием такого произвола по отношению к середняку: «Вот эти районы и дали банду». Шолохов находился на грани отчаяния: «Подавлен. Все опротивело».

Несомненную связь с процитированным выше письмом Шолохова имеют горькие слова Разметнова:

«У Гаева детей одиннадцать штук! Пришли мы – как они взъюжались, шапку схватывает! На мне ажник волос ворохнулся! Зачали их из куреня выгонять... Ну, тут я глаза зажмурил, уши заткнул и убежал на баз! Бабы – по мертвому, водой отливали сноху.. детей...».

Не надо думать, что в споре Давыдова и Разметнова о судьбе детей раскулаченного Гаева Шолохов на стороне Давыдова (писатель лишь объясняет, почему именно Давыдов вдруг стал таким жестокосердным). Разметнов – тоже положительный герой, к тому же, судя по шолоховскому письму, он выражает его отношение к перегибам коллективизации.

К чести Шолохова, он воссоздает сцены раскулачивания с позиций писателя-гуманиста. Эпизод в доме Фрола Рваного трактуется им не как торжество безудержной классовой ненависти, а как законное право Демида Молчуна, прожившего в этом доме пять лет в работниках, иметь валенки и поест меду. (Не надо идеализировать отношения хозяев и батраков, об этом убедительно говорили писатели и в XIX в.) Даже Разметнову «противны и жалки мокрые и красные, как у кролика, глаза» Фроловой дочери, натягивающей на себя девятую юбку, и это далеко не все содержимое прихваченного ею узла: в доме Фрола христианские заповеди явно не исполнялись. Но в то же время Шолохов не скрывает народного сочувствия раскулаченным, понимания того, что их богатство нажито и личным тяжелым трудом: «Наживал, наживал, а теперь иди на курган», – бормочет одна из женщин. Хотя один казак да воздержался от решения раскулачивать Фрола Дамаскина, который, кстати, и Шолохов это показывает, по закону раскулачиванию не подлежал: с государством рассчитался. А когда дошли до Тита Бородина, «собрание тягостно промолчало». А чего стоит реплика: «Отдай нам Фролово имущество, а Аркашка Менок на него ероплан выменяет». Кондрата Майданникова мучает не только «гадюка-жалость» к собственному добру, но и то, что в колхозе «трое работают, а десять под плетнем... сигарки курят».

С советских времен повелось представлять секретаря райкома Корчжинского, с которым знакомится только что приехавший Давыдов, персонажем отрицательным. Теперь, зная шолоховское письмо, вряд ли заподозришь писателя в осуждении секретаря, да и сам художественный текст никаких оснований к этому не дает. «Поднятая целина» неизмеримо глубже в своем содержании, чем трафаретные представления о том, что Давыдов всегда прав. У Шолохова положительный герой не схема, а живой человек с присущими ему слабостями. Воссозданный шолоховским талантом Семен Давыдов

стал символом 25 тысяч рабочих, отправленных на село; это фигура, не отягощенная особыми преступными деяниями, но и не свободная от заблуждений своего времени, человек. Сейчас Давыдову не без оснований вменяют в вину «умильные речи» про кулацких детей, которых-де обязательно выведут в люди, обласкают-воспитают⁷⁷⁰, но авторская симпатия к Давыдову как к человеку, вовсе не означает того, что Шолохов негативно относится к словам секретаря, возмущенного применением «административных мер для каждого кулака без разбора» и предупреждающего Давыдова: «Середняка ни-ни!».

Не менее важна для понимания позиции Шолохова та оценка, которая устами прокурора дана действиям Нагульнова, ибо такого, как в колхозе «Гремячий Лог», «не было даже при Николае Кровавом». Характеристика его «партизанских методов» дана в романе еще ранее, в беседе секретаря райкома с Давыдовым. «Подвиги» Нагульнова читатель увидит и сам: страшен Нагульнов в своем гневе на Разметнова, пожалевшего детей раскулаченных:

«Гад! – выдохнул свистящим шепотом, сжимая кулаки. – Как служишь революции? Жа-ле-е-ешь? Да я ... тысячи станови зараз дедов, детишек, баб... Да скажи мне, что надо их в распыл... Для революции надо... Я их из пулемета... всех порешу! – вдруг дико закричал Нагульнов, и в огромных расширенных зрачках его плеснулось бешенство, на углах губ вскипела пена».

Почему же в таком случае Нагульнов остался для Шолохова положительным героем? Как и в трактовке образа Михаила Кошевого, писатель склонен понять и простить человека, не растерявшего окончательно «душу живу».

Однако объективное отношение как к героям-коммунистам, так и к героям из другого лагеря, скупые сцены раскулачивания вызвали претензии к автору романа. Журнал «Октябрь» отказался от публикации; «Поднятую целину» напечатал «Новый мир», а Шолохов в одном из писем пояснял: «Редакция потребовала от меня изъятия глав о раскулачивании. Все мои доводы решительно отклонялись». Редакторов не удовлетворило и название «С кровью и потом». (В первоначальном названии исследователи видят отзвук романа «Россия, кровью умытая» А. Веселого, с которым Шолохов дружески общался во время зарубежной поездки 1930 г.). Писателю пришлось уступить. И опять же в его письме Левицкой читаем: «На название («Поднятая целина» – Л.Е.) до сих пор смотрю враждебно. Ну что за ужасное название! Ажник самого иногда мутит. Досадно». А ведь сколько было елеса вокруг названия, якобы поэтизирующего и прославляющего коллективизацию. (Кстати, не случайно во второй книге романа о тракторе сказано: «Как только напорется на целину, где-нибудь на повороте, так у него, у бедного, силенок и не хватает».)

Не было шумных восторгов и после публикации романа. Посредственный роман Ф. Панферова «Бруски», запечатлевший «вождя и учителя», пропагандировался и расхваливался куда более активно, тогда как роман «Поднятая целина» «со своими разоблачениями раскулачивания... не удовле-

⁷⁷⁰ Камянов В. Проводы без почестей // Звезда. – 1991. – № 10. – С. 167.

творял агитационным пропагандистским требованиям времени»⁷⁷¹. На страницах ведущих журналов мелькали обвинения в затушевывании Шолоховым контрреволюционной инициативы кулачества, в недостатке бдительности. Напротив, зарубежная и даже белоэмигрантская критика хвалила роман за правдивый показ жестокости и трагедийности сталинской коллективизации. После перевода в 1935 г. «Поднятой целины» на шведский язык высказывалось мнение, что Шолохов как никто другой достоин Нобелевской премии. (Нобелевским лауреатом Шолохов стал гораздо позже – в 1965 г.). Роберт Конквест в книге «Жатва скорби. Советская коллективизация и террор голодом» неоднократно ссылаясь на «Поднятую целину». Американский литературовед Э. Симмонс и в 1960-е гг. считал, что автор «Поднятой целины» настоял на истине, как он ее понимал, в лучших традициях великих русских писателей XIX в.

К сожалению, в 1988 г. С.Н. Семанов выступил с печально памятной статьей⁷⁷², где сам факт создания «Поднятой целины» объяснялся «сговором» писателя со Сталиным: последний разрешает публикацию третьей книги «Тихого Дона», а Шолохов пишет книгу, прославляющую сталинскую коллективизацию. Возражения оппонентов Семанова⁷⁷³, безусловно, справедливы. (Прежде всего надо сказать о том, что вопреки мнению Семанова, роман писался задолго до встречи со Сталиным летом 1931 г. Ведь в письме к Е. Левицкой от 19 ноября 1931 г. Шолоховым сказано: «Уже написал 5 листов вчистую и много «не в чистую»). В романе нет прославления Сталина: он не упомянут, в отличие от Ворошилова, в рассказе Разметнова об обороне Царицына, хотя с 1929 г. вождь уже именовался главным героем обороны. Не упомянут Сталин и в лирических раздумьях Кондрата Майданникова о Красной площади. Имя Сталина колхозу присваивают в долгих спорах (сцена в обстановке культа личности невероятная). Коллективизация показана как принудительная (даже мягкий по характеру Разметнов уверен: «Мы им рога посвернем. Все будут в колхозе!»), а судьба единомышленников как бесперспективная. «Вышли люди из колхоза, а им ни скота, ни инструмента не дают, – говорит Нагульнов. – Ясное дело: жить ему не при чем, деваться некуда, он опять и лезет в колхоз». Неважно, что герою-активисту эта ситуация нравится, – объективный смысл его слов достаточно выразительно проясняет ситуацию «добровольного» возвращения людей в колхозы.

Крестьянская жизнь предстает в романе вздыбленной, как норовистый конь, рождая ощущение трагедийности и жестокости времени. Оно, время, по-прежнему предстает в кровавой череде убийств, напоминая о первоначальном названии произведения. Шолохов не скрывает, что беднота подчас воспринимает все происходившее в деревне как отступление от революции. «Это так революция диктовала в восемнадцатом году? Глаза вы ей закрыли».

⁷⁷¹ Осипов В.О. Тайная жизнь Михаила Шолохова. Документальная хроника. – М., 1995. – С. 151.

⁷⁷² Семанов С.Н. О некоторых обстоятельствах публикации «Тихого Дона» // Новый мир. – 1988. – № 9. – С. 265-269.

⁷⁷³ Герасименко А.П. «Поднятая целина» М.А.Шолохова в контексте современного романа о коллективизации // Вестник МГУ. – 1989. – № 2; Дворяшин Ю.А. Поднята ли целина в романе Шолохова? // Литература в школе. – 1990. – № 2; Литвинов В. Уроки «Поднятой целины» // Литература в школе. – 1991. – № 9, 10.

И хотя в данном случае речь идет о законе 1925 г., обозначившем отход от уравнительного землепользования и приведшем к новому имущественному расслоению деревни, общее ощущение несправедливости происходящего у читателя остается. Это подтверждается и диалогом Нагульнова с Банником:

« – Как же ты можешь сомневаться в советской власти? Не веришь, значит?

– Ну да, не верю! Наслухались мы брехнев от вашего брата».

За возмущением Банника, уже сдавшего по хлебозаготовке 116 пудов и вынужденного отдать еще 42, стоит понимаемая автором реальность голода. (То, что этого так и не понимает Давыдов, начинает восприниматься как определенная противоречивость романа.) В унисон – и совсем не комически – звучит строка анекдота: «Сколько ни давай, сколько ни плати – все им мало».

В известном письме Горькому о третьей книге «Тихого Дона» («Я должен был показать отрицательные стороны политики раскулачивания и ущемления казаков-середняков») Шолохов не случайно сравнивает 1919 г. с современной ситуацией: «Прошлогодня история с коллективизацией и перегибами, в какой-то мере аналогичными перегибам 1919 года, подтверждают это». О том, что рассказывание уже свершилось, подтверждает «Поднятая целина»: быт Гремячего Лога не похож на быт хутора Татарского, в романе не звучит казачья песня, о ней лишь упоминается однажды. Но казак-середняк еще жив, и в нем возрождаются знакомые по «Тихому Дону» настроения. Вспомним анекдот, который слышит Давыдов, возвращаясь с партийного собрания: «Зараз появились у советской власти два крыла: правое и левое. Когда же она сымется и улетит от нас к ядрене-фене».

Понятно, почему редакция «Октября» побоялась опубликовать роман на своих страницах: ведь в скором времени за подобные анекдоты люди начнут расплачиваться по 58-й статье. Так что нельзя упрекнуть Шолохова в искажении правды, в просталинском изображении настроений крестьянства. Примечательно, что Б. Можаяев, воссоздавший в романе «Мужики и бабы» все то, о чем говорилось в письме Шолохова, заметил, что «Поднятая целина» отражает иной, чем в его книге, этап коллективизации – после публикации статьи «Головокружение от успехов» Сталина, который был вынужден посчитаться хотя бы на словах с возмущением крестьян. Как бы ни оценивали сейчас позицию Сталина, как бы ни упрекали его в лицемерии, историческая правда была в том, что люди Сталину *тогда* верили (иначе не написали бы 90 тысяч писем), статья многих успокоила. У Шолохова это показано в полном соответствии с исторической правдой, как и та, показанная сумятица в умах (глава 28), которую не могла не вызвать непоследовательная и лицемерная партийная политика. Другое дело, что статья была очередным обманом: вскоре последовал страшный голод 1932–1933 гг. И опять прозревающий Шолохов пишет Сталину отчаянные письма. Так, в письме Е. Левицкой 30 апреля 1933 г. звучит горький сарказм: «Я бы хотел видеть такого человека, который сохранил бы оптимизм... когда вокруг него сотнями мрут от голода люди, а тысячи и десятки тысяч ползают опухшие и потерявшие облик человеческий».

Работа Шолохова над второй книгой была прервана и голодом, и ежовщиной, когда Шолохов бросил писать не только «Поднятую целину», но

и все вообще, и начавшейся войной, уничтожившей все написанное. Но вернувшись после войны к давнему замыслу, Шолохов ограничился изображением только небольшого отрезка времени (2 месяца). Не мог он подступить к трагическим дням голода и мора, не мог лгать, делая вид, что этого не было, но и уже не мог, как в молодости, сказать всю правду. На наш взгляд, вторую книгу романа нельзя отнести к подлинно художественному открытию, которым стала книга первая. В этом – трагедия большого таланта, истоки которой, говоря словами В. Хабина, «в мучительной борьбе реалиста, проникнутого народным чувством, верного правде сущего и адепта идеи должного».

Но, опровергая тех, кто видел в «Поднятой целине» гимн сталинской коллективизации и раскулачиванию, «многоэтажную ложь», не надо впадать и в другую крайность – представлять Шолохова едва ли не противником коллективизации⁷⁷⁴. Так, в научный оборот начинает входить фраза писателя-эмигранта третьей волны Владимира Максимова: «Может статься, не в социальных максимах Давыдова и Нагульнова, а в размышлениях Половцева по настоящему выражена позиция?..» (В какой-то мере это повторение вопроса, высказанного в 1930-е гг. на страницах эмигрантской газеты «Возрождение»: «Кто ее («Поднятой целины» – Л.Е.) автор, подлинный приверженец Сталина и его режима или скрытый враг, только надевший личину друга?») Конечно, в речах Половцева, по воле автора, было немало верных предостережений: «Крепостным возле земли будешь», «Хлеб пойдет для продажи за границу, а хлеборобы, в том числе и колхозники, будут обречены на жестокий голод». Верно оценил Половцев сталинскую статью «Головокружение от успехов» и ту доверчивость, с которой она была встречена крестьянами: «Дураки, богом проклятые! Они не понимают того, что эта статья гнусный обман, маневр! И они верят... как дети... Поймут и пожалеют, да поздно будет». Все эти примеры – свидетельство объективной позиции писателя, стремившегося постичь, как в «Тихом Доне», две «правды». Именно благодаря такой объективности, выраженной в многогранности каждого из художественных образов, «Поднятая целина» и в наши дни остается произведением современным. Однако в целом роман пронизан социалистической идеологией. В. Камянов, противопоставляя ему роман «Сестры», пишет: «Налицо – коренное различие исходных установок (...) Партлидеры в его (Вересаева) глазах – ответчики за беззаконие. А для Шолохова – законодатели, вдохновенные преобразователи и социального уклада, и морали». И с этим трудно не согласиться.

Однако далее приходится полемизировать. В. Камянов считает, что Шолохов и Горький пошли на уступку власти и потому «оказались без нравственного компаса или при особом компасе, где стрелкой ведают уполномоченные на то лица. А скромный писатель Вересаев, не доверяя чужим дядям дергать стрелки, определил меру добра и зла по староинтеллигентному разумению. И вышел прав»⁷⁷⁵. Однако в социалистической ориентации Шолохова в период работы над первой книгой романа нельзя видеть бездушное, тем бо-

⁷⁷⁴ Осипов В. «Поднятая целина». Презумпция невиновности? // Дон. – 1996. – № 5, 6.

⁷⁷⁵ Камянов В. Проводы без почестей // Звезда. – 1991. – № 10. – С. 167.

лее безнравственное стремление «подсуетиться», угодить власть предержащим, зажечь «факел идейности» ради пустого «восторга сопричастности великой ломке». Как и в современной России, популярность социалистических идей, несмотря на их утопичность, определялась и определяется реальным положением народа. Шолохов – очевидец и свидетель НЭПа – видел и понимал, что НЭП не решил проблему социального равенства в деревне (вспомним страстное выступление Любишкина), да и в городах в 1928 г. была введена карточная система⁷⁷⁶. Он хотел показать «коллективизацию по-людски»: даже Гаева, как несправедливо раскулаченного, вернул на хутор.

В «Поднятой целине», в отличие от «Тихого Дона», ощутимы те художественные принципы социалистического реализма – искусства агитационного, прямолинейного, выдававшего желаемое за действительное. (Как выразился Э. Симмонс, роман своим оптимизмом и политической выдержанностью предвосхищает кредо социалистического реализма⁷⁷⁷.) В романе нет героя, подобного Мелехову, и авторская позиция порой представляется упрощенной. Справедливо отмечалось, что в противоречии между верой Шолохова в благо, которое принесет коллективизация, и теми картинами жизни, что вышли из-под его пера, заключаются в равной мере и слабости, и непреходящие достоинства «Поднятой целины». В этом противоречии – трагический знак времени, ключ к пониманию, что творилось с людьми, и не только в глубоко социальном плане, но и в их умах, душах.

Заметим также, что идея коллективизации в чем-то отвечала понятиям и представлениям народа, привыкшего к традиционному землепользованию. Но уже в конце первой книги Шолохов вовсе не в духе соцреализма реалистично показал и «плоды» коллективного труда. Любишкин возмущенно жалуется Давыдову:

«Осталось у меня к труду способных двадцать восемь человек, и энти не хотят работать, злодырничают... Никакой управы на них не найду. Плугарей насилу собрал. Один Кондрат Майданников работает, как бык, а что Аким Бесхлебнов, Куженков Самоха или эта хрипатая заноза, Атаманчуков, и другие, то это горячие слезы, а не плугари!.. Пашут абы как. Гон пройдут, сядут курить, и не спихнешь их».

Немало аналогичных штрихов и во второй книге. Шолохов показал, как Майданников побледнел оттого, что «трое работают, а десять... цыгарки крутят», оттого, что молодой Куженков лениво подбирает сено возле перевернувшихся саней. Услышав возмущенный голос Демки Ушакова, парень засмеялся: «Оно теперича не наше, колхозное». А почему пришлось Давыдову в горячую рабочую пору в карты играть? Мудрость художника предсказывала сложность социальных процессов, однако в критике конца 1950–1960-х гг. это было сведено лишь к взаимоотношениям руководителя и подчиненных.

Приведенные примеры из романа отвергают упрек Гранта Матевосяна, что Шолохов якобы не заметил, как «трагически начинает ссориться труд и человек». Свойственная соцреализму лакировка действительности проявля-

⁷⁷⁶ Герасименко А.П. «Поднятая целина» М.А. Шолохова в контексте современного романа о коллективизации // Вестник МГУ. – 1989. – № 2. – С. 5.

⁷⁷⁷ Симмонс Э. Он избрал свой путь // Вопросы литературы. – 1990. – № 5. – С. 54.

лась прежде всего в картинах «социалистического труда», но Шолохов этого счастливо избежал.

К интерпретации образа Щукаря

Несправедливое вульгаризаторское отношение к шолоховскому роману проявилось и в, казалось бы, частном вопросе – интерпретации образа дедушки Щукаря. В 1987 г. в периферийных газетах была растиражирована статья журналиста Л. Воскресенского «Смешон ли дед Щукарь?», первоначально опубликованная в «Московских новостях». В ней шолоховский герой предстает как тунеядец, лентяй, варварски относящийся к лошади. «Даже городскому жителю, – возмущается Воскресенский, – трудно без стыда и боли одолеть эти четыре страницы «смешного текста», а каково крестьянину, имевшему дело с лошастью и знающему, что такое лошадь в хозяйстве». Однако есть такая черта в русском характере: ради красного словца не пожалеть и родного отца; что уж тут о лошади говорить. Художественный образ – не наставление по трудовому воспитанию, а эстетическое пересоздание действительности. В «развенчании» Щукаря Л. Воскресенского в том же году поддержал А. Знаменский в завидного объема статье «Трагикомедия мелкой души: так кто же он такой, всем хорошо известный дед Щукарь?», напечатанной в «Литературной России». При этом автором статьи говорится немало высоких слов о мастерстве Шолохова: «Вот уже полвека живет среди нас этот замечательный старичок, потешая, развлекая и удивляя. Он совершенно не стареет... Мы пытаемся проникнуть в секрет его разительной живучести, уже сделавшей заявку на вечность, бессмертие». Однако какой смысл вкладывает автор статьи в этот действительно нарицательный и неординарный образ? Как согласуется трактовка А. Знаменского с шолоховской идейно-художественной концепцией? Ответ на эти вопросы, увы, неутешительный.

По мнению краснодарского литератора, Щукарь оказался... лодырем и люмпеном и «трудовой среде как-то не очень подходит, не сливается с ней»; он – «соль земли наоборот», «человек наизнанку», только примазавшийся к званию трудящегося человека. «Как у всякого люмпена, в нем с малых лет (оказывается, люмпеном человек уже рождается – Л.Е.) живет сладостная мечта о безбедной, независимой жизни, минуя труд». В доказательство автор разбирает эпизод за эпизодом многие страницы романа – от «ошибки» бабки-повитухи и рыбной ловли «юного прагматика» до неудачного кашеварства Щукаря в бригаде Любишкина. Но вот то, что идет в разрез с «концепцией» самого А. Знаменского, он, разумеется, опускает: то, что крышу Марине Поляковой старый дед перекрыл лучше молодого Разметнова, то, что назначенный кучером и конюхом при правлении колхоза Щукарь «несложные обязанности свои выполнял неплохо»; коней запрягал, соперничая в быстроте с гремяченской пожарной командой. Даже спать, несмотря на весенние заморозки, перешел было в конюшню, а после скандала, учиненного женой, «два раза за ночь ходил проведывать жеребцов, конвоируемый своей ревливой супругой». Юмор Шолохова в данном контексте не снимает серьезной оценки трудовой бытности Щукаря. Чем больше вчитываешься в статью «Трагико-

медия мелкой души...», тем яснее понимаешь: главная вина Щукаря, по Знаменскому, в том, что он посягнул на кулацкий тулуп, почувствовал и свое право приблизиться к «обобществленному живому и мертвому инвентарю». Вот за это-то и обвиняется он теперь даже не в крохоборстве только, а в алчности, в корыстной страсти к «интересу». Алчность героя доказывается и кражей курицы у соседа: не для себя, для бригады, но тоже, как подчеркивается в статье, из личных, корыстных побуждений. И, конечно же, за рамками статьи остается продолжение эпизода, когда сосед отдает Щукарю и вторую курицу, понимая, что пахарей надо кормить.

Создается впечатление, что А. Знаменский разделяет точку зрения одного из героев романа, предлагавшего создать два колхоза: один – для зажиточных хозяев, владеющих тяглом, другой – для голытьбы. За этим у него, как и у Л. Воскресенского, стоит уверенность, что все бедняки – лодыри. Кстати, мысль о том, что среди бедняков были и такие, Шолоховым нисколько не оспаривается. Но при чем здесь дед Щукарь? А. Знаменский очень подробно цитирует сетования Любишкина на то, что не выполнить ему план с такими, как Щукарь, «забывая», что в не таких, как Щукарь, было дело, да и оказался он в бригаде временно, ибо по возрасту своему он уже отпахался, послан был в бригаду в горячую пору для посильной помощи.

Шолохов, в отличие от современных публицистов, не считал всех бедняков лодырями (для подлинно глубокого прочтения романа надо обратить особое внимание хотя бы на такую фигуру, как Павел Любишкин). Причиной бедности могли быть и стихийные бедствия, и несчастный случай, потерянное на войне здоровье, не способствующий расцвету хозяйства состав семьи, наконец, социальная незащищенность: батрак есть батрак! И если даже принять всерьез мысль А. Знаменского, что Щукарь по природе своей не крестьянин, то и это не повод для унижения и искажения человеческой сущности Щукаря, сетовавшего, что в крестьянской бытности не было у него удачи. Нет оснований глумиться над сожалениями уже старого и немощного человека, что новая власть пришла «трошки поздно», что «лет сорок бы назад... я бы, может, другим человеком был».

Комизм образа Щукаря А. Знаменский понимает как крушение утопической мечты люмпена «случайно поджиться» и возвыситься над другими, как крах надежды на скорый и полный успех вне труда, принимающей анекдотические, грустно-веселые, а иногда и трагикомические черты. По этой «концепции» крах настигает Щукаря даже не в конце романа (если крахом позволительно называть искреннее и глубокое человеческое горе, воспринимаемое нами как голос народа, оплакивающего своих погибших сынов), а когда он дает «отлуп» Майданникову. Дескать, понял, что и в колхозе главная фигура – труженик.

Не будем останавливаться подробно на идейно-художественной функции образа Щукаря в структуре романа, но несомненно, что трагикомические краски наложены писателем вовсе не для разоблачения Щукаря-люмпена. И нельзя подходить к художественному произведению только как к репортажу из эпохи 1930-х гг. Правы те исследователи, которые видят в этом образе пер-

сонификацию смеховой культуры народа, воспринимаемой как антиномия трагизму социально-исторических обстоятельств. Ситуационный комизм, шутка, юмористические присловья убеждают в оптимистичности народного мировосприятия. Суть шолоховского принципа в свойственной реализму уравновешенности трагедийного и смешного, высокого и низкого, «плюсов» и «минусов» социального бытия. В уравновешенности, в которой есть место и откровенной авторской иронии, и мудрому пониманию того, что смех — это тоже отстаивание права наивной и доброй души на собственное достоинство. Композиционно шолоховский роман строится на последовательно проведенном параллелизме содержания драматических и комических эпизодов, когда последние либо предсказывают первые, либо позволяют увидеть в них издержки прямолинейности главных героев. В Щукаре, наконец, раскрыта натура художественная, о чем проникновенно говорил известный переводчик этого романа на французский язык Жан Катал, советуя: «Не надо дурно говорить о деде Щукаре». Как всякий классический и вечный образ (ближе всего он стоит к Санчо Пансе), образ Щукаря, конечно, допускает вариативность толкований, исключая однако искажение его гуманистической сути. А именно это возобладало в статьях Л. Воскресенского и А. Знаменского.

И последнее полемическое замечание: по Чалмаеву в «Поднятой целине» якобы возродилась поэтика «Донских рассказов» и свойственная им «идеализация насилия», но как тогда быть с шолоховским реквиемом по уходящей жизни Тимофея Рваного?

Художественное богатство «Поднятой целины» при всей противоречивости романа — национальное достояние народа, и оно должно сохраниться в его памяти. На новый уровень должно выйти и литературоведение, учитывая первую публикацию романа и все его варианты⁷⁷⁸.

Великая Отечественная в прозе Шолохова*

В годы войны М. Шолохов — военный корреспондент «Правды» и «Красной Звезды». В очерках и корреспонденциях «На Дону», «В казачьих колхозах», «На смоленском направлении», «Военнопленные», «На юге», «Гнусность» он выступал как очевидец изображаемых событий. Впоследствии писатель подчеркнул, что в эти годы слово художника было на вооружении армии и народа, что у него была лишь одна задача: «...Лишь бы слово... разило врага, лишь бы оно держало под локоть нашего бойца, зажигало и не давало угаснуть в сердцах советских людей жгучей ненависти к врагам и любви к Родине».

Среди рассказов военных лет выделяется рассказ Шолохова «Наука ненависти» (1942), опубликованный в центральных газетах в первую годовщину войны. Неоднократно переизданный, он разошелся более чем миллионным тиражом. Обратим внимание на вступление: на войне деревья, как и люди, имеют каждый свою судьбу, и внимание автора привлеченный

⁷⁷⁸ См.: Шолохов М.А. Поднятая целина. В 2 кн. / Сост.; подгот. текста, варианты, прим., статья Ю.А. Дворяшина. — Екатеринбург, 2001.

* Написано Г.П. Толпаевой.

снарядом старый дуб: рваная зияющая пробоина иссушила полдерева, но вторая половина, пригнутая разрывом к воде, весной дивно ожила и покрылась свежей листвой. Образ стал поэтической аналогией к истории лейтенанта Герасимова, рассказ о котором начат просто и безыскусно. «Высокий, немного сутулый, с приподнятыми, как у коршуна, широкими плечами, лейтенант Герасимов сидел у входа в блиндаж и обстоятельно рассказывал о сегодняшнем бое, о танковой атаке противника, успешно отбитой батальоном». Только в жесте пальцев, казалось бы, спокойного и бесстрастного человека писатель не мог не заметить нечто странное: жест передающий безмолвное горе или глубокое тягостное раздумье. Тотчас же обнаружились и причины: вдруг загоревшаяся в глазах неугасимая лютая ненависть относилась к появлению трех конвоируемых пленных. Оказалось, что Герасимов сам побывал в немецком плену.

Современному читателю сейчас трудно представить себе, что тема плена в русской литературе долгие годы была запретна. Миллионы людей оказавшиеся в фашистских лагерях, если не погибали, то оказывались вне закона, клеймились как предатели и изменники родины; их уделом становились уже сталинские лагеря. Поэтому шолоховский рассказ, по-видимому, пропущенный цензурой несколько раньше, остался едва ли не единственным памятником героям-воинам, прошедшим через немецкий плен. После разоблачения культа личности Сталина Шолохов опять же первым откликнулся на это кровоточащую тему в рассказе-эпопее «Судьба человека». Его и «Науку ненависти» роднят и содержание, и форма рассказа от первого лица, поданного в авторском обрамлении. Написанный в боевых условиях рассказ очеркового типа, таким образом, предваряет рассказ-эпопею, но, уступая ему в полноте раскрытия характера, интересен как свидетельство участника войны, того ее этапа, когда исторический финал еще не был известен никому.

Неторопливый рассказ Герасимова воссоздает судьбу типичную для миллионов людей, когда их мирная жизнь оказалась прерванной войной: и напутствие отца, и милые глупенькие слова жены («...Береги себя, не простудись там на фронте»), и первый бой, и первая встреча с взятыми в плен немцами. Своим рассказом Шолохов стремился развеять ту атмосферу едва ли не дружеского к ним участия, ибо чтобы победить, надо было пройти «науку ненависти». Вот почему автор так подробно воссоздает трагические картины вражеского надругательства над мирными жителями оккупированных территорий. «Моя дочь тоже училась в пятом классе», — добавил Герасимов к своему жуткому рассказу о гибели одиннадцатилетней девочки. «Оказалось, что они (немцы) с такой же тщательностью, с какой когда-то делали станки и машины, теперь убивают, насилуют и казнят наших людей». Шолохов запечатлел важный и необходимый для воюющего народа психологический сдвиг: «...Мы озверели, насмотревшись на все, что творили фашисты (...) дрались как черти».

Раненый Герасимов попадает в плен, и его рассказ о пережитом — первый в литературе 1941–1945 гг. самоанализ психологии пленного. (Многие его впечатления были потом «отданы» Андрею Соколову.) «Сказать, что

этот лагерь был адом, значит ничего не сказать», — замечает Герасимов. Бесконечные побои, лагерный «быт» выписаны автором во всех ужасающих подробностях: «Раненые лежали на навозных подстилках и задыхались от дикого зловония, наполнявшего конюшню. У большинства в ранах кишели черви, и те из раненых, которые могли, выковыривали их из ран пальцами и палочками... Тут же лежала груда умерших пленных, их не успевали убирать». Если за загородку бросали куски конины, это означало, что охранники решили поразвлечься, пуская пулеметную очередь по толпе, рванувшейся к вождь-ленным кускам. Автор раскрывает силу духа людей, сумевших пережить все это. «Фашисты могли убить нас, безоружных и обессиленных от голода, могли замучить, но сломить наш дух не могли, и никогда не сломят! Не на тех напали, это я прямо скажу».

При второй встрече со своим героем писатель узнает подробности его побега, встречу с партизанами, которые вначале отнеслись к нему «с некоторым подозрением» (трагическая, но понятная ситуация тех лет). Тогда и открыл герой счет убитым им фашистам. Концовка рассказа откровенно публицистична, что объясняется агитационной его направленностью. «И если любовь к Родине хранится у нас в сердцах и будет храниться до тех пор, пока эти сердца бьются, то ненависть к врагу всегда мы носим на кончиках штыков», — говорит Герасимов. И прощаясь с 32-летним лейтенантом, «надломленным пережитыми лишениями, но все еще сильным и крепким, как дуб», Шолохов отмечает ослепительно белые от седины виски, заканчивая рассказ на лирической ноте, выражая авторскую позицию по отношению к услышанному. «И так чиста была эта добытая большими страданиями седина, что белая нитка паутины, прилипшая к пилотке лейтенанта, исчезала, коснувшись виска, и рассмотреть ее было невозможно, как я ни старался».

В разгар Сталинградской битвы М. Шолохов начал работать над романом «Они сражались за Родину». Вначале писались военные главы, относящиеся к летнему отступлению 1942 г.: 117 бойцов с потерями отступают по выжженной солнцем донской степи. Поражает реалистичность батальных картин. Невозможно забыть детально выписанный эпизод боя с немецкими танками, в котором погибает капитан Сумсков, атаки фашистов у переправы. С одинаковым мастерством художник раскрывает жизнь полка, роты, отдельного окопа, с психологической точностью и достоверностью передает состояние человека, находящегося во фронтовом аду, а затем воспринимающего мир в «блаженной тишине»:

«Где-то совсем близко застрекотал кузнечик, — Звягинцев послушно повернулся и на этот новый, привлечший его внимание звук. Оранжевый шмель с жужжанием, похожим на вибрирующий стон низко отпущенной басовой струны, сделал круг над окопом, на лету выпустил бархатно-черные, мохнатые лапки, сел на торчавший из бруствера стебель ромашки. Часто мигая, Звягинцев внимательно смотрел на упруго качавшуюся запыленную ромашку, на невероятно нарядного шмеля, смотрел так, как будто все это он видел впервые в жизни, и вдруг удивленно вскинул голову: легко пахнувший ветер откуда-то издали донес до его слуха чистый и звонкий крик перепела...».

Как и в «Тихом Доне» удивительна полнота, зримость, осязаемость, пластичность шолоховских картин. Чтобы показать, что война — чудовищное

надругательство над этой жизнью, писатель использует контраст: описание природы до и после боя. Еще утром «сиял зеленой листвою и полнился звонкими птичьими голосами сад, а теперь чернели одни обугленные пни, и, словно разметанные бурей невиданной силы, в диком беспорядке лежали вырванные с корнем, изуродованные и поломанные деревья с иссеченными осколками ветвями... В теплом воздухе неподвижно висел смешанный прогорклый запах горелого железа, выгоревшего смазочного масла, жженого человеческого мяса, но и этот смердящий запах мертвечины не в силах был заглушить нежнейшего, первозданного аромата преждевременно вянущей листвы, недоспелых плодов. Даже будучи мертвым, сад все еще источал в свою последнюю ночь пленительное и сладостное дыхание жизни...».

Сила романа в его полифоничности. Разные мировосприятия и миропонимания не исключают друг друга, а способствуют созданию картины вечной» противоречивой, трагической и все-таки прекрасной жизни. Полифонизм повествования проявился в обилии обстоятельных солдатских разговоров⁷⁷⁹, исповедей, перебранок, розыгрышей, что позволяет представить галерею национальных характеров. С особой симпатией нарисованы образы агронома Николая Стрельцова, комбайнера Ивана Звягинцева и шахтера Петра Лопехина. Каждый из них наделен колоритным характером. Так, донбасский шахтер Лопехин может разрядить драматическую ситуацию острым словом, шуткой, веселым смехом. Этот шолоховский персонаж – в одном ряду с Василием Теркиным.

Опубликованные главы романа «Они сражались за Родину» отличаются эпичностью, утверждают высокие гуманистические идеалы. Он получил признание не только отечественных, но и зарубежных читателей и критиков. Так, португальского писателя Марио Вентуру особенно привлекал его глубокий гуманизм, равнодушие к судьбе человека, его достоинствам и недостаткам, его мужеству и слабостям. Вероятно, поэтому, как признавался Вентура, «Они сражались за Родину» навсегда осталась его настольной книгой, «будь то моменты радости или печали; вдохновения или депрессии»⁷⁸⁰.

В годы Великой Отечественной войны Михаил Шолохов – военный корреспондент, автор очерков – в их числе «Наука ненависти» (1942), получивших большой общественный резонанс, главы незаконченного романа «Они сражались за родину» печатались на протяжении послевоенных десятилетий. В 1957 г. Шолоховым написан рассказ «Судьба человека», вошедший в золотой фонд произведений о борьбе народа с немецко-фашистскими захватчиками. Рассказ был посвящен Е. Левицкой. На письма к ней Шолохова мы уже неоднократно ссылались, и это посвящение как бы подчеркивает преемственность рассказа и предшествующего творчества писателя.

Принципиально новым в рассказе Шолохова было то, что писатель показал как положительного героя времени человека, прошедшего немецкий плен. (Кстати, таким был путь и лейтенанта Герасимова в «Науке ненави-

⁷⁷⁹ См.: Гончарова А.В. Традиции устного народного рассказа в произведениях Шолохова и Леонова военных лет // Русская литература. – 1981. – № 3. – С. 158-169.

⁷⁸⁰ Цит. по: Овчаренко А. Шолохов и война // Наш современник. – 1985. – № 5. – С. 184.

сти»). Люди такой трагической судьбы долгое время подвергались репрессиям, им не было места на страницах литературных произведений. Поэтому, повстречавшись еще в 1946 г. с тем, кто стал прототипом образа Андрея Соколова, Шолохов не мог реализовать свой замысел. Он принадлежал к тому типу писателей, кто не мог заведомо писать «в стол», не надеясь на публикацию. Он выступил со своим рассказом на страницах «Правды» только в период «оттепели» – после XX съезда партии, положившего конец культу личности Сталина и связанной с ним системой запретов.

Частная жизнь главного героя Андрея Соколова включена в конкретное время реальных исторических событий; герой (он родился в 1900 г.) – ровесник XX века, принявший на свои плечи все его социальные катаклизмы. Он выстоял в трагических испытаниях: немецкий плен, гибель семьи, которые послала ему судьба.

Композиция и жанр рассказа «Судьба человека»^{*}

Самая заметная композиционная особенность «Судьбы человека» – построение по принципу «рассказа в рассказе». Оно связано с наличием в произведении двух субъектов сознания и речи, последовательно излагающих его художественные события: собственно повествователя, персонально не обозначенного, и героя – Андрея Соколова. В основе структуры рассказа лежит прием композиционного обрамления: исповедь героя заключена в рамки речи повествователя. Рассказ Соколова выделен в особое художественное единство несколькими способами. Он отличен от речи повествователя по своей внешней форме, поскольку последняя представляет из себя типичное *Ich-Erzählung* («Я-рассказывание»), а слово героя дано как сказ. Речь Соколова маркирована стилистически, его рассказ относится к прошлому, имеет иной объект изображения, ритм и тональность.

В силу такой подчеркнутой выделенности рассказ Соколова получает особую значимость, он становится текстом в тексте, произведением в произведении, приобретает иное измерение, превращается в смысловой центр шолоховского творения. Поэтому каждое слово получает в исповеди героя особую весомость. Помещение же рассказа Соколова внутрь другого рассказа создает между ними сложные отношения: герой и его жизнь становятся объектом эмоционального осмысления со стороны повествователя, в которое включается и читатель.

Мотивировка рассказа Соколова носит очерковый характер, повествователь сообщает читателю то, что он услышал от героя во время их случайной встречи на берегу реки, когда Соколов принял писателя за «своего брата» шофера. Разумеется, у Шолохова функция этого приема сложнее. Соколов видит в слушателе человека и своего поколения, и своей судьбы. Это определяет естественность, предельную откровенность и полифункциональность его монолога. Зарубежная критика обратила внимание на то, что в «Судьбе

^{*} Изложено по статье В.В.Курилова «Композиция и жанр «Судьбы человека» // Творчество М.Шолохова и советская литература. – Ростов-на-Дону, 1990. – С. 54-61.

человека» сочетаются исповедальность как элемент стиля и исповедь как жанр⁷⁸¹. Речь Соколова становится исповедью, обращенной к повествователю и к себе. Это диалог с собой, раздумье о своей жизни и жизни вообще, в которых нужно разобраться, рассказ о своем горе и душевном мучении, от которого нужно освободиться, стремление и показать себя, и утвердиться в своей правоте. В процессе рассказа происходит в какой-то мере освобождение Соколова от тяжелых душевных мук. Местами его монолог превращается в суд над самим собой. Таким образом, он двунаправлен: обращен к повествователю, у которого Соколов ищет поддержки, понимания, и к самому себе, осмысливающему судьбу. Пользуясь термином М.М. Бахтина, его можно назвать диалогическим монологом. Характерно и то, что рассказ Соколова идет почти без всяких пояснений, комментариев с его стороны: он считает, что повествователю все понятно, что их жизненный опыт и сознание едины.

Специфична в шолоховском творении и форма сказа. Он сохраняет все свои признаки, воссоздавая безыскусную, естественную речь героя и подавая ее именно как чужую индивидуальную речь, как изображенное слово. И в то же время это хоровой, многоголосый сказ, не ограниченный сугубо профессиональной или диалектной лексикой. Исповедь Соколова по своей стилистической организации двойственна. В этих кульминационных моментах речь героя приближена к авторской речи, сливается с ней. То, что речь героя выстроена автором, проявляется и в насыщенности рассказа Соколова раздумьями-отступлениями, и в постепенном включении в речь героя высоких литературных слов и правильных синтаксических конструкций.

Происшествия, о которых рассказывает герой, можно разделить на два типа: на события, которые происходят помимо его воли (эпизод расставания, сцена пленения, гибель семьи, смерть сына и др.), и на события, которые являются следствием самостоятельных действий Соколова, его инициативных поступков. К ним можно отнести сцену убийства предателя, эпизод с комендантом лагеря, побег из плена и др. Примечательно, что те и другие эпизоды чередуются, но если вначале преобладают события первого типа, «удары судьбы» (Б. Ларин), то по мере приближения к финалу рассказа Соколов превращается в человека, творящего наперекор року свою судьбу, проявляющего жизненную и социальную активность, становящегося личностью. При этом композиция повествования о жизни героя подчинена принципу чередования беглого и развернутого описаний. Развернутое описание возводит происшествия в ранг события, повышает его значение, отмечает самые важные в идейном смысле эпизоды. Но в тексте используется еще один способ усиления значимости тех или иных сцен: сообщение о них носит прерывистый характер, наполнено паузами, обозначаемыми многоточием. Важен повтор ряда эпизодов, выражений, фраз, мыслей. Повторяется описание жены Соколова в сцене прощания, осуждение героем себя за свое поведение во время отъезда на фронт.

⁷⁸¹ Заградка М. Исповедальность как элемент стиля и исповедь как жанр в монологической форме // Поэтика стваралаштва Михаила Шолохова. – Нови Сад, 1986. – С. 123-129.

События, составляющие жизнь Андрея Соколова, объединены общностью своей функции, роли в жизни персонажа. Все они – испытание героя: плен, события, в которые он вовлекается в плену (отношение к предателю, эпизод с Мюллером и др.), смерть близких, полное одиночество. События в рассказе нагнетаются по степени их драматичности. В жизни героя беда накладывается на беду, горе на горе. События имеют свою логику: они последовательно отъединяют Соколова от мира, разрывают его связи с ним, ведут к одиночеству. Тем большее значение приобретает последний, завершающий поступок героя – усыновление сироты Ванюшки. Соколов действует наперекор судьбе, логике событий, он сам устанавливает связь с миром, с людьми, начиная жизнь как бы сначала.

Развертывание судьбы героя как цепи испытаний роднит шолоховский рассказ с произведениями устного народного творчества, подключает его к могучим фольклорным традициям, прежде всего к сказкам, где мотив испытания всегда был одним из ведущих. Исходной ситуацией в судьбе Соколова выступает ситуация равновесия, счастливой семейной жизни – типичная исходная ситуация сказки, которая, по Проппу, «служит контрастным фоном для последующей беды». В исходной ситуации шолоховского произведения присутствует и случайность («Только построился я неловко. Отвели мне участок... неподалеку от авиазавода»), трагическое последствие которой не предусмотрено героем.

Завязка событий в рассказе драматична. Война обрушивается на Соколова внезапно, как обрушивается беда на героя в сказке. Со сказкой соотносятся мотивы потери и поисков семьи. Ядро сюжета рассказа составляют оппозиции герой/враждебная сила и жизнь/смерть. В основе ряда ситуаций и мотивов рассказа лежит, как отметили многие исследователи, принцип троичности. Так, для судьбы Соколова характерны три главных беды: плен, гибель жены и дочерей, гибель сына; в эпизоде с Мюллером герою трижды предлагают стакан шнапса, у него трое детей, в сюжете рассказа на берегу реки встречаются три человека. Элементы народной поэтики присущи и стилистике рассказа Андрея Соколова (поговорки, присказки, речевые обороты и сравнения, свойственные фольклорным произведениям – характерно словопотребление «белый свет» – элементы плача). Они проявляются и в ритмическом рисунке наиболее эмоциональных фрагментов его рассказа, и в синтаксической организации его речи. Достаточно вспомнить описание жизни в плену:

«И кулаками били, и ногами топтали, и резиновыми палками били, и всяческим железом, какое под руку попадет, не говоря уже про винтовочные приклады и прочее дерево.

Били за то, что ты – русский, за то, что на белый свет еще смотришь, за то, что на них, сволочей, работаешь».

Описание построено на основе синтаксического параллелизма и воспринимается как поэтическая формула – обобщение судьбы русского и вообще советского человека в неволе, фашистском плену, рожденное народным сознанием, народным поэтическим талантом.

Фольклорные элементы поэтики «Судьбы человека» внешне мотивированы тем, что Соколов – выходец из трудового народа – носитель его сознания. Но их «густота», частота, а главное – разножанровость превращают его частный, личный голос в голос всего народа. В его рассказе выражается народное отношение к труду, семье, чужому горю, плену, предательству, родине, смерти (то есть ко всем основным категориям бытия), и нравственный кодекс народной жизни: «На то ты и мужчина, на то ты и солдат, чтобы все вынести, все снести, если к этому нужда позвала».

Примечательной особенностью рассказа Соколова является также его устремленность в будущее. Жизнь героя вытянута в одну линию, события движутся хроникально, в естественной последовательности. Бытие Андрея Соколова предстает как движение в историческом времени и пространстве, причем последнее выступает в рассказе как социальное пространство. Отсюда важная роль в «Судьбе человека» пространственных мотивов: дома, дороги, пути. Герой постоянно перемещается, движется, мотив движения – центральный тематический мотив рассказа, и движение постепенно получает в произведении широкий смысл, становясь наполнением, символом жизни Андрея Соколова.

Все сюжетные эпизоды стянуты вокруг фигуры героя так, что соотношение героя и мира становится центром произведения. Не случайно диалог героя и повествователя происходят на фоне природы:

«... Но уже иным показался мне, – говорит повествователь, – в эти минуты скорбного молчания безбрежный мир, готовящийся к великим свершениям весны, к вечному утверждению живого в жизни».

Итак, герой шолоховского произведения – самый рядовой и обычный советский человек, рассказывающий повествователю о своем жизненном пути, своем счастье и горе, – предстает перед нами многомерным, неоднозначным. И творение Шолохова вполне можно прочесть как рассказ о жизни одного человека в типичной для военного времени ситуации. Но Соколов выступает в рассказе не только как личность, значимая своей частной судьбой. Он близок к фольклорным образам, олицетворяющим целый коллектив, он сродни эпическому герою⁷⁸².

Шолоховский герой – это носитель народной нравственности, воплощение народного характера и поведения. Рассказ не случайно называется «Судьба человека», в нем художественно решаются такие проблемы, как сущность человека, смысл его жизни, осознание им своего долга перед собой и обществом, его отношение к судьбе, истории, обществу. Меняется в рассказе и осмысление судьбы. Судьба – это не только то, что происходит с человеком помимо его воли, на что он обречен неумолимым ходом событий, судьба – это и деяние человека, его противостояние ходу событий. Так в принципах поэтики Шолохова выражается новая концепция личности, присущая реализму XX века.

⁷⁸² Гей Н.К. Мир, человек и позиция писателя // Советская литература и мировой литературный процесс. Изображение человека. – М., 1972. – С. 227.

Обобщающий характер носят и заключительные размышления повествователя: судьба Андрея Соколова и его приемного сына осмысливается им во всеобщих категориях бытия, через которое обычно интерпретируется место человека в мире: «Два осиротевших человека, две песчинки, заброшенные в чужие края военным ураганом невиданной силы...». Герои снова выведены в мировое пространство, в историю, и их судьба, таким образом, перерастает рамки частной жизни.

Сюжетно рассказ завершен, но события в жизни героя не завершены. Его судьба разомкнута в общий ход жизни, выходит за пределы текста. Создается впечатление, что перед нами фрагмент живой реальности, подлинной и бесконечной.

Рассказ лишен счастливого финала. Повествователь спрашивает сам у себя: «Что-то ждет их впереди?» – и продолжает: «И хотелось бы думать, что этот русский человек выдюжит и около плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути, если к этому позовет его Родина». Рассказ Андрея Соколова о себе, трудности, беды, которые он вынес, не утраченная им любовь к людям убеждают нас, что он выдюжит. Читатель понимает, что герой находится перед новым циклом испытаний, но теперь он не одинок: ребенок – это символ будущего, знак обретения героем личностного смысла бытия.

Произведения Нобелевского лауреата, великого русского писателя Михаила Александровича Шолохова внесли достойный вклад не только в национальную, но и мировую литературу. Шолохова часто сопоставляют с гордостью американцев – У. Фолкнером, который не знал себе равных в литературе США 1930–1940-х гг. по видению органической связи микромира отдельного человека и макромира. Сошлемся на высказывание современного исследователя, профессора Джона Пилкингтона, который считал, что высшее достижение романного искусства как раз и пришлось на середину 1950-х гг.: «После этого появилось немало хороших мастеров, но ни одного гиганта, во всяком случае, писателя уровня Шолохова или Фолкнера... Они создавали литературу, которая в одно и то же время была и специфически региональной, и глубоко национальной, и мировой. И вот что еще интересно: многие современные им писатели оставили свой след в литературе, разрабатывая тот или иной аспект бытия – трагедию «потерянного поколения», фрейдистские комплексы, отчуждение маленького человека в большом городе и т.д., но эти два гиганта писали «просто» о человеке и поэтому о каждой из названных проблем написали глубже других»⁷⁸³.

Литература

1. Бирюков Ф. Художественные открытия Михаила Шолохова. – М., 1980.

⁷⁸³ Шолохов-Фолкнер: судьбы реализма, судьбы человечества // Литературная газета. – 1986. – 22 октября. – С. 3.

2. Гура В. Как создавался «Тихий Дон» Творческая история романа Шолохова. Изд. 2-ое. – М., 1989.
3. Дворяшин Ю.А. М. Шолохов и русская проза 20–30-х годов о судьбе крестьянства: Пособие к спецкурсу. – Новосибирск, 1992.
4. Дворяшин Ю.А. Роман М.А. Шолохова «Поднятая целина»: Диалог с современностью. – Ишим, 1996.
5. Ермолаев Г. Михаил Шолохов и его творчество. – СПб., 2000.
6. Колодный Л. Кто написал «Тихий Дон». Хроника одного поиска. – М., 1995.
7. Кузнецов Ф. «Тихий Дон»: судьба и правда великого романа. – М., 2005.
8. Минакова А.М. Поэтический космос М.А. Шолохова. О мифологизме в эпике Шолохова. – М., 1992.
9. Михаил Шолохов в воспоминаниях, дневниках, письмах и статьях современников: в 2 томах / сост., вступ. статья, комм. и прим. В.В. Петелина. – М., 2005.
10. Петелин В.В. Жизнь Шолохова: Трагедия русского гения. – М., 2002.
11. Семенов С.Н. В мире «Тихого Дона». – М., 1987.
12. Сивоволов Г. Михаил Шолохов: Страницы биографии. – Ростов-на-Дону, 1995.
13. «Тихий Дон» М.А. Шолохова в современном восприятии. Шолоховские чтения. – Ростов-на-Дону, 1992.
14. Шолохов и русское зарубежье / Сост. Васильев В.В. – М., 2003.

Глава 11. АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ (1899–1951)

На литературном небосклоне России XX века Андрей Платонович Платонов (Климентов) – самая загадочная звезда. Мерцающий свет его творчества, наверное, не метафора, а самая суть его стиля, в определении которого и по сей день много неясного, так что литературоведы порой прибегают к таким отнюдь не литературоведческим понятиям, как «дискретность», «пульсация». Очевидны неизменность творческого и, прежде всего, этического пафоса Платонова и в то же время непохожесть одного произведения на другое. И это – в течение короткого, особенно для прозаика, жизненного и творческого пути⁷⁸⁴. А. Платонов обладал тем редким художественным талантом, творившим на грани галлюцинации, который выпадал на долю далеко не всех литераторов. Еще в конце 1920-х гг. он сообщал жене:

«Проснувшись ночью (у меня неудобная жесткая кровать) – ночь слабо светилась поздней луной, – я увидел за столом у печки, где обычно сижу я, самого себя. Это не ужас..., а нечто более серьезное. Лежа в постели, я увидел, как за столом сидел тоже я и, полуулыбаясь, быстро писал. Причем то я, которое писало, ни разу не подняло головы, и я не увидел у него своих глаз. Когда я хотел вскочить или крикнуть, то ничего во мне не послышалось. Я перевел глаза в окно, но увидел там обычное смутное ночное небо. Глянув на прежнее место, себя я там не заметил.

До сих пор я не могу отделаться от этого видения...».

Платонов родился в Ямской слободе (пригороде) г. Воронежа в семье слесаря паровозоремонтных мастерских. «У нас семья была одно время в 10 человек, а я – старший сын – один работник, кроме отца. Отец же, слесарь, не мог кормить такую орду»⁷⁸⁵. В постоянном единоборстве с тяготами жизни крепчал характер, а главное, сохранялось чувство связи с народными низами, которое дало право определять Платонова как писателя «из народа *не вышедшего*». Он вырос, говоря словами героя одного из его рассказов, на «улице, где кончался город и начиналось поле» (запомним этот факт, многое объясняющий в творчестве Платонова). С 15 лет работал помощником машиниста, что предопределило мотивы многих его произведений и сблизило с новой жизнью: «Фраза о том, что революция – паровоз истории, превратилась во мне в странное и хорошее чувство: вспоминая ее, я очень усердно работал на паровозе» (из письма 1922 года). Будущий писатель учился на электротехническом отделении Воронежского железнодорожного техникума, потом работал мелиоратором («Построил 800 плотин и 3 электростанции», – писал он Воронскому 27 июля 1926 года). Платонов увлекался электротехникой, был автором нескольких изобретений; он писал жене: «Страсть к научной истине не только не умерла во мне, а усилилась за счет художественного содержания». Призвание к литературному труду у Платонова было даром природы, а

⁷⁸⁴ Систематическое освещение творческого пути А. Платонова, основанное на архивных данных, см.: Корниенко Н.В. История текста и биография А.П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. – № 1 (специальный выпуск). – М., 1993.

⁷⁸⁵ Из автобиографических свидетельств Платонова наиболее значительны письмо в краснодарское книжное издательство, где издавался сборник его стихов «Голубая глубина» (1921) и подборка писем к жене, документов и очерков, опубликованных М. Платоновой с комментариями В. Васильева (Платонов А. Живя главной жизнью. – М., 1989).

не формировалось условиями интеллигентской среды, как это обычно бывает. В этом плане судьба «сына слесаря» была сходна с судьбой «внука красильщика» Максима Горького, правда, куда менее счастливой в житейском смысле. Поражает парадокс финалов: Горький уходил «в люди» в царской России, Платонов как писатель родился после революции, казалось бы, открывшей дорогу миллионам людей благодаря их «низкому» социальному происхождению. Но автор «Чевенгура» и «Котлована», потерявший из-за интриг власти сына, в отличие от Горького, так и не увидел своих лучших произведений опубликованными и, больной туберкулезом, умер, задавленный нищетой, непониманием и враждебностью.

Ранняя проза (1918–1926)

Еще будучи студентом, Платонов стал заниматься журналистикой. С 1919 г. (по другим источникам – с 1918) он сотрудничал в воронежской прессе, но тогда же стал публиковаться и в центральных изданиях. В его журналистском послужном списке журналы «Кузница», «Красная нива», «Пламя». Заметки, корреспонденции, очерки чередовались со стихами и рассказами; moreover, и в статьях он оставался поэтом: «Революция только началась, только встала на ноги. Она стала душой человечества, восставшей на все призраки, обманы, на всех богов и царей» («Над мертвой бездной»). Или: «Мы истощены, мы устали, – но зато жива, бодр и живородна революция – смысл и цель нашей жизни... Под уничтожающими ударами революции дрожат и рушатся стены врага, открываются просторы воли и жизни» («Красные вожди»). Начиная писатель был уверен, что, когда кончится политическая и экономическая борьба с буржуазией, начнется борьба за господство нашего духа, нашей культуры, ясного солнца нашего существования. «Та победа будет концом наших страданий, крест борьбы будет вынесен на самую высокую гору земли», – писал он в очерке «Луначарский». Из потока мажорно-революционных статей Платонова выделяются те, что отмечены искренностью, юношеской верой в будущее: «В этот день весны преображенного мира, день утверждения всечеловеческой радости, день веры в преображающую пламенную силу человека – выше стоит над нами старое солнце, дальше открыта светлая бесконечность и быстрее мчится в синюю бездну новый огненный мир, пущенный смелой рукой» («Преображение»)⁷⁸⁶. Однако открытый пафос революции, который Платонов разделял со многими собратьями по перу, не стал доминантой его творчества, хотя сам писатель искренне на это надеялся. Даже в оправдание «Чевенгура» он с некоторой растерянностью писал Горькому в августе 1929 года: «Говорят, что революция в романе изображена неправильно, что все произведение поймут даже как контрреволюционное. Я же работал совсем с другими чувствами и теперь не знаю, что делать».

⁷⁸⁶ См.: Эйдинова В. К творческой биографии А. Платонова (По страницам газетных и журнальных публикаций писателя 1918-1925 годов) // Вопросы литературы. – 1978. – №3. О ранней публицистике Платонова см. также в монографии: Хрящева Н.П. «Кипящая вселенная» А. Платонова. Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х гг. – Екатеринбург; Стерлитамак, 1998.

Противоречие между художественным миром будущего писателя и его публицистикой весьма заметно. При несомненной их взаимосвязи, о чем говорил и сам Платонов, их отождествление по идеологическим и художественным параметрам невозможно. На примере Платонова четко видна разница между мышлением понятийным и художественным, кстати, в значительной мере свойственное именно художникам, «не вышедшим из народа»: С. Есенину, М. Шолохову, В. Шукшину и др., чья публицистическая деятельность несоизмерима с масштабностью их художественных открытий.

Первым отдельным изданием произведений Платонова был достаточно нетипичный для певца революции поэтический сборник «Голубая глубина» (Краснодар, 1922). Неожиданностью было то, что, наряду с первым разделом в духе «машинизма» пролеткультовской поэзии, второй – центральный – представлял стихи, написанные в духе крестьянской поэзии – с деревенскими мужиками и бабами, странниками, бредущими по проселочным дорогам. Лиризм сочетался с комическими эффектами, подчас с иронией. На сборник откликнулся рецензией В. Брюсов: «А. Платонов хоть и неопытный, а уже поэт». Исследователи нашли в стихах Платонова объяснение многих образов и мотивов последующих произведений; в стихах забрезжила и характерная платоновская фраза, «когда рядом ставятся слова, казалось бы, абсолютно несовместимые, соединяющие в себе умозрительное и конкретное»⁷⁸⁷. При всех платоновских рассуждениях «об организации символов природы слов» и свежей памяти об успехах символистской поэзии, он на вопрос анкеты Всесоюзного съезда пролетарских писателей (1928): «К какому направлению принадлежите?» – ответил: «Ни к каким, имею свое». И это – кредо не только прозаика, но и поэта.

Платонов определял пафос своего раннего творчества, как поиск связующей, родственной нити между самыми разными явлениями, в том числе между природой, человеком и машиной,

«Между лопухом, побирушкой, полевою песней и электричеством, паровозом и гудком, содрогающим землю, есть связь, родство, на тех и других одно родимое пятно. Какое – не знаю до сих пор, но знаю..., рост травы и вихрь пара требуют равных механиков. И теперь исполняется моя долгая упорная детская мечта – стать самому таким человеком, от мысли и руки которого волнуется и работает весь мир ради меня и ради всех людей, и из всех людей – я каждого знаю, с каждым спаяно мое сердце» (из предисловия автора к сборнику стихотворений Платонова «Голубая глубина»).

Предметом художественного изображения в прозе писателя являются питаемые его «технической» биографией проекты научно-технических преобразований планетарного и космического масштабов. В этом настрое и единство таких произведений, как «Маркун» (1921), «Потомки солнца» (1922), «Эфирный тракт» (1926), в которых представлен «диалог утопического и антиутопического начал» (Н. Хрящева). Новая Вселенная мыслилась как счастливый дом человечества, в создании которого хотят принять участие герои рассказов – изобретатели, ученые, «отчаянные, самозабвенные люди». В них, как писал Платонов будущей жене осенью 1922 г., революция (уже не

⁷⁸⁷ Андрей Платонов. Воспоминания современников. – М., 1994. – С. 147.

социальная, а научно-техническая) «стала почти телесным чувством». В «Потомках солнца» «единое человечество без племен, государств, классов с единым сознанием и бессонным темпом работы» вкупе с гениальностью инженера Вогулова создает климатическую катастрофу. Герой одноименного рассказа Маркун хочет использовать мировую энергию, создать двигатель, который бы заново сотворил, обновил мир: «Я построю турбину с квадратным, кубическим возрастанием мощности, я спущу в жерло моей машины южный теплый океан и перекачаю его на полюсы. Пусть все цветет, во всем дрожит радость бесконечности, упоение своим всемогуществом». Но вскоре после ее создания турбина саморазрушается: «Лопнула нижняя спираль, с визгом оторвался кусок трубы и, вращаясь, ударил в деревянную стенку сарая, пробил ее и вылетел на двор». Писателя волнует не только крах утопической идеи, но и душевное состояние, казалось бы, достигшего победы человека.

О каких бы невероятных открытиях и природных катаклизмах ни писал Платонов, его мучила мысль о душевной разъединенности людей, и он искал путь к ее преодолению. Трагедия гениального Вогулова – в гипертрофии мозга «невиданной, невозможной, неимоверной мощи», оторвавшей его от людей: «Любовь стала мыслью, и мысль в ненависти и отчаянии истребляла тот мир, где невозможно то, что единственно нужно человеку, – душа другого человека». Маркун страшно одинок: «Я увидел весь мир, никто не загораживает мне его, потому что я уничтожил, растворил себя в нем, и тем победил». Произведения Платонова ставили вопрос об обратной стороне медали научного прогресса. Проект инженера Попова в «Эфирном тракте» – постройка электромагнитного канала для быстрого размножения электронов – материала для создания искусственных драгоценных металлов и минералов – блестящ. Но на смену умершему Попову пришли, по определению автора, рабы утопической идеи, а близкий ему изобретатель Кирпичников погибает в результате экспериментов научного маньяка Матиссена: тот усилием мысли сбрасывает метеор на Землю, случайно увлекая в пучину корабль с Кирпичниковым на борту. Сын Кирпичникова Егор доводит дело отца до счастливого, казалось бы, финала: в эфир начинают превращаться предметы. Но научные открытия становятся залогом безграничной власти. «Я весь мир могу запугать, а потом овладею им и воссяду всемирным императором! А не то – всех перекрошу и пушу газом!» – хвастается своей силой Матиссен. Пространное описание электрона-чудовища, о котором якобы захлебываясь писали советские газеты, четко свидетельствует о позиции Платонова: писатель пророчески предостерегал общество от научных открытий, которыми манипулирует государство, от открытий, направленных не на благо человечества, а во вред ему (не зря повесть была опубликована только в 1968 году). Налицо переход Платонова от научно-фантастической утопии к социальной антиутопии, которую критика ставит рядом с произведениями Г. Уэллса и О. Хаксли⁷⁸⁸.

⁷⁸⁸ Новикова Т. (США) Необыкновенные приключения науки в утопии и антиутопии (Г. Уэллс, О. Хаксли, А. Платонов) // Вопросы литературы. – 1998. – № 4.

Принцип стиля раннего Платонова определяют как принцип «взаимо-превращаемости полярностей, определенным образом выстраивающий форму» (В. Эйдинова). В ранних, нередко набросочных произведениях Платонова обнаруживаются истоки его зрелой прозы – ее идейных мотивов и поэтики. Уже в них начинают складываться основы художественного видения Платонова, стремившегося многосторонне осмысливать жизнь. «Литературная личность» художника отнюдь не всегда заявляет о себе с первых шагов так явственно, как заявил о себе Платонов.

От технической фантастики – к социальным аспектам

С 1927 г. начался второй, наиболее интересный и плодотворный период творчества А. Платонова, продлившийся почти до середины 1930-х гг. В 1926 г. семья Платоновых переехала в Москву. Какое-то время писатель еще продолжал работать в Наркомате земледелия, выезжая в длительные командировки в подотделы мелиорации – Тамбовскую, Воронежскую области; но потом он стал профессиональным литератором. Писательская его судьба складывалась трудно. «Я должен опошлять и варьировать свои мысли, чтобы получились приемлемые произведения. Именно опошлять! А если бы я давал в сочинениях действительную кровь своего мозга, их бы не стали печатать», – писал он жене в 1926 г., имея в виду трудности взаимоотношений и с цензурой, и с читателем. В эти годы им были созданы такие известные тогдашним читателям произведения, как «Город Градов», «Усомнившийся Макар», «Впрок», а также «возвращенные» только после перестройки – «Чевенгур», «Котлован», «Ювенильное море», «Джан», пьесы «14 красных избышек» и «Шарманка».

Повесть «Епифанские шлюзы» (1927), поставившая проблему науки и техники на историческом материале, завершила первый этап творчества Платонова. И это время – начало «нового» Платонова – мастера социально-философской прозы. Идею Петра – «Реки Империи нашей в одно водяное тело сплотить» – пытаются претворить в жизнь братья-англичане Вильям и Бертран Перри. Практичный, думающий о заработке Вильям выигрывает, а Бертран, одержимый идеей преобразования «дикой и таинственной страны», погибает. Почему? Виной тому утопичность проекта. «Петр снимает со счетов реальную действительность, ее веками складывающиеся природные и человеческие формы»⁷⁸⁹. На планшетах в Санкт-Петербурге было ясно и сподручно, а в реальности Бертран «ужаснулся идее Петра: так велика оказалась земля, так знаменита обширная природа, сквозь которую надо устроить водяной ход кораблям. Платонов так прокомментировал петровскую «работу о Волго-Донском канале»: «Петр казнит строителя шлюзов Перри в пыточной камере... Шлюзы не действовали. Народ не шел на работы или бежал в скифы. (...) Петербургские прожекты не посчитались с местными натуральными обстоятельствами»⁷⁹⁰.

⁷⁸⁹ Хрящева Н.П. «Кипящая вселенная» А. Платонова. Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х гг. – Екатеринбург; Стерлитамак, 1998. – С. 49

⁷⁹⁰ Цит. по: Малыгина А.П. Платонов // Русская литература XX века. В 2 т. Т.1. – М., 2002. – С. 231-232.

Можно согласиться с Васильевым, писавшим, что Платонова беспокоил разрыв между народными представлениями о счастье и реальным воплощением петровских идей, поспешное привнесение в русскую жизнь европейских начал, нарушение органической преемственности в развитии, забвение законов природы и чувства прошлого⁷⁹¹. Жестокость Петра у Платонова проявлялась в таком страшном маскараде, как погребальное одеяние инженеров-корабельщиков. Неудача – и сразу казнь. Читатели повести ощущали, что Платонов пророчески проецирует историю на реальность советскую, хотя писатель в 1929 г. оправдывался (вынужденно) на страницах «Литературной газеты»: «Аналогии между Петровской эпохой и нашим временем я не проводил нигде» («Против халтурных судей. Ответ В. Стрельниковой»)⁷⁹². И тем не менее повесть воспринимается как приговор *другим*, современным проектам грандиозных преобразований природы.

Современность XX века стала предметом художественного изображения в повестях Платонова «Ямская слобода» (1927), «Сокровенный человек» (1928). Образы Филата и Фомы Пухова, стоящие в центре произведений, раскрывают разные грани народного характера: бессознательность существования и духовный максимализм, не сочетающийся с чувством реальности. Это были пока отдаленные подступы к темам «Чевенгура» и «Котлована», но без характерного для них гротеска.

Сатира. «Город Градов»

Платонов полагал, что сатире часто приходится разрушать то, что построил пафос, которого в обществе и прежде всего на страницах прессы было в избытке. В его сатирической повести «Город Градов» (1928) предметом авторского осмеяния стало доведенное до полного абсурда бюрократическое сознание. Переехав в провинцию (а в городе Градове отчасти узнавали Тамбов), московский чиновник Иван Федорович Шмаков тайно трудится над теорией бюрократизма, названной им «Записки государственного человека». В них искажается дорогая писателю мысль о «гуманизации» как принципе отношений человека и природы. В статье «Против халтурных судей» писатель подчеркнул: «Корни градовского бюрократизма у меня показаны». В лице Шмакова, отмеченного высоким начальством за «бюрократический инстинкт», назначенного в губернское земельное управление заведующим одним из подотделов, перед читателем предстает фанатик и поэт бюрократизма. Он наслаждается запоминанием «форм учета учетной работы», графами и терминами бюрократического языка. В неуклонном следовании законам бюрократической иерархии он проявляет «повиновение радостное, как наслаждение». Последнее сравнение подходит и к описанию такого священнодействия героя, как отработка собственной подписи для будущих бумаг. Шмаков – вдохновенный сочинитель воинствующих афоризмов в защиту бюрократии: «волокита есть умственное, коллективное вырабатывание социальной исти-

⁷⁹¹ Васильев В. Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества. – М., 1982. – С. 90.

⁷⁹² Цит. по: Хрящева Н.П. Миф о Петре I и платоновская современность в повести «Епифанские шлюзы» // Филологические записки. Вып. 13. – Воронеж, 1999. – С. 78.

ны, а не порок». Или: «канцелярская бумага – символ жизни, но она и тень истины, а не хамская выдумка чиновника». Для полноты характеристики Платонов дает и такую деталь: «Отношений к людям, кроме служебных, он (Шмаков) не знал». У него, естественно, нет ни любимой женщины, ни семьи. Такая заостренность ситуации выявляет типическую суть характера героя, ибо напрашивается мысль, что бюрократ по натуре не может быть настоящим любовником или семьянином.

Следуя традициям автора «Города Глупова», Платонов гиперболически раскрывает суть неумного бюрократического прожектерства (сатирическому отрицанию здесь подверглись, как уже было отмечено Л. Шубиным, В. Чалмаевым и др., и юношеские идеи самого Платонова). Стремясь учредить «судебную власть» над природой, Шмаков в своих «Записках государственного человека» излагает суть своего проекта: «...Лучше спустить все океаны и реки в подземные недра, чтобы была сухая территория». Это особенно впечатляет потому, что один из его предшественников, напротив, хотел превратить сухую территорию губернии в море, а хлебопашцев – в рыбаков. Такая яркая антитеза придает сатирическому образу художественную законченность. Речь Шмакова стилизована под вдохновенную речь пиита: «Воду будут сосать из глубины насосы, облака исчезнут, а в небе станет вечно гореть солнце, как видимый административный центр». Но повесть Платонова – не повторение «глуповской» ситуации, художник провидчески, быть может, бессознательно для самого себя, схватывает суть происходящих в обществе процессов – построение казарменного социализма. «И как идеал зиждется перед моим истомленным взором то общество, где деловая официальная бумага проела и проконтролировала людей настолько, что будучи по существу порочными, они стали нравственными», – вдохновенно записывает Шмаков, предвосхищая обвал постановлений партбюро разного ранга, регламентирующих и, как правило, калечащих частную жизнь человека в 1950–1970-е гг. Столь же глубоко показано перерождение революционных идеалов и самой сути революции, что, как уже отмечалось в критике, прекрасно выражено в откровенном тосте, подлинном апофеозе бюрократии:

«Мы за-ме-ст-и-те-л-и пролетариев! Стало быть, к примеру, я есть заместитель революционера и хозяина! Чувствуете мудрость? Всё замещено, всё стало подложным! Всё не настоящее, а суррогат! Были сливки, а стал маргарин: вкусен, а не питателен! Чувствуете, граждане? (...) Поэтому-то так называемый всеми злоумышленниками и глупцами поносимый бюрократ есть как раз зодчий...».

Обличая «заместителей», автор не чужд иллюзий относительно благих целей революции; он сожалеет лишь о том, что воевал пролетарий, а победил чиновник – фраза, вычёркиваемая из советских изданий повести, но сохранившаяся в рукописи (её место в цитированном отрывке указано отточием). К этому фрагменту, как и к произведению в целом, можно отнести слова самого Платонова – литературного критика:

«Сатира – это исключительное искусство идеи и мысли, причем сама художественная, изобразительная способность сатирика служит лишь подсобным средством для его работы, и этой способностью он должен обладать в превосходной степени. То, что достаточно для художника-несатирика, для сатирика является только вспомогательным, хотя и необходимым оружием... Главное в сатирическом произведении – это глубокая, могучая мысль, проникающая в общественное явление до дна, до истины, и подчиняющая себе все остальное – и прелесть слова, и движение сюжета, и характеры героев».

Характерный для сатирического жанра конфликт между авторской позицией и объектом сатирического разоблачения подкреплялся и умонастроением Платонова-публициста. «Город Градов» с его острой и непосредственно выраженной сатирической направленностью в творчестве писателя – скорее, исключение. Платонов говорил: «Я себя не создавал сатириком и не старался им быть...»⁷⁹³ В дальнейшем в повести «Котлован» Платонов даст резкую гротескную критику советской бюрократии в образе «максимального класса», далеко опережая выводы современных политологов и социологов, но это будет уже иной художественный мир.

Если «Город Градов» был просто «подправлен» цензурой, то рассказ «Усомнившийся Макар» (1929) удостоился личного внимания Сталина, якобы начертавшего на страницах «Октября», где был напечатан рассказ, свою резолюцию (впрочем, молва иногда относит эту оценку к повести «Впрок», речь о которой идет ниже). Очевидно, вождь хорошо понял смысл «Усомнившегося Макара» с его обобщенным образом тоталитарной власти – возвысившегося над людьми «научного человека». Платонову прикрепляется ярлык классового врага, тогда как на деле «художника мучила мысль, как бы из идеи развития не выпал реальный человек, а с другой стороны – как бы этого реального человека революция не попыталась исчислить «до конца и не превратила в нечто механическое»⁷⁹⁴.

Макар Ганушкин – «нормальный мужик», противостоящий Льву Чумовому, который «руководил движением народа вперед, по прямой линии к общему благу». Чтобы выплатить штраф, наложенный на него Чумовым, Макар отправился на промысел в Москву – «в город чудес науки и техники, чтобы добывать себе жизнь под золотыми головами храмов и вождей». Критическим взглядом окидывает он окрестности вдоль полотна железной дороги: «Трава под гнетом человека здесь не росла, а деревья тоже больше мучились...» – и задается вопросом: «Ведь это весьма печально: человек живет и рождает близ себя пустыню! Где ж тут наука и техника?» Постепенно раскрывается зависимость маленького человека от окружающего его властного мира. На стройку он сразу поступить не может, ибо «пришел без всякого талона». «Ты живешь на воле, а стало быть, – никто, – объясняет ему сердобольный стражник – тебе надо в союз рабочих записаться, сквозь классовый надзор пройти». Обуреваемый идеями рационализации (подавать бетон наверх резиновой кишкой), Макар бродит по временным пристанищам, но пока герой доволен советской властью: хотя никто его боли и заботы не понимает, но в одном месте рубль выдали, в другом «государственную» койку предоставили: «Ничего себе власть пока! – оценил Макар. – Только надо, чтобы она не избаловалась, потому что она наша». Ощущая свою причастность к власти, он испытывает «совестливую рабочую тоску» при виде неполадок на стройке. Макар никак не может найти применения своим силам и

⁷⁹³ Платонов выступал на творческом вечере Всероссийского Союза писателей 1 февраля 1932 г. См.: Памир. – 1989. – №6. – С. 104.

⁷⁹⁴ Васильев В. Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества. – М., 1982. – С. 90.

желаниям. И вот снится Макару сон, в котором, надо полагать, Сталин узнал себя:

«Спал Макар недолго, потому что он во сне начал страдать. И страдание его перешло в сновидение: он увидел во сне гору, или возвышенность, и на той горе стоял научный человек. А Макар лежал под той горой, как сонный дурак, и глядел на научного человека, ожидая от него либо слова, либо дела. Но человек тот стоял и молчал, не видя горящего Макара, и думал лишь о целостном масштабе, но не о частном Макаре. Лицо учнейшего человека было освещено заревом дальней массовой жизни, что расстилалась под ним вдалеке, а глаза были страшны и мертвы от нахождения на высоте и слишком далекого взора. Научный молчал, а Макар лежал во сне и тосковал.

– Что мне делать в жизни, чтоб я себе и другим был нужен? – спросил Макар и затаил от ужаса.

Научный человек молчал по-прежнему без ответа, и миллионы живых жизней отражались в его мертвых очах.

Тогда Макар в удивлении пополз на высоту по мертвой каменистой почве».

Трижды в платоновского героя входил страх, и три раза страх изгонялся любопытством. Если бы Макар был умным человеком, иронизирует Платонов, то он не полез бы на ту высоту, но он был отсталым человеком, имея лишь любопытные руки под неощутимой головой. От его прикосновения неизвестное толстое, громадное тело шевельнулось, как живое, и сразу рухнуло на Макара, потому что оно было мертвое.

Специфическая маркированность «верховного» героя – «научный человек», «неподвижно-научный», «образованнейший» (тогда начали выходить огромными тиражами труды Сталина) – не могла не напомнить всезнающего «негорбющегося человека» из «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка, с которым в этот период у Платонова сложились близкие отношения, даже была написана в соавторстве очерковая повесть «Че-че-о» (1928). Видимо, обсуждались и проблемы власти. Тот, кто у Пильняка проходил только силу-этом, получил развернутую и подробную характеристику с эпитетом-лейтмотивом у Платонова. Политические взгляды Платонова проявились здесь достаточно откровенно и отражали настроения передовых рабочих (вспомним дело Рюмина). В мироощущении автора есть нечто близкое его высказываниям из записных книжек, где он, трезво относясь к бешеному темпу индустриализации, символом которого стало название книги В. Катаева «Время, вперед!», разъяснял:

«Такая спешка, такие темпы, такое движение строительства радости, что человек мчится по коридору своей жизни ничего не созная, живя в полпамяти, трогая работу, не свершая ее, отмахиваясь от людей, от ума – и мчится, мчится, мчится, пропадая где-то пропадом беспомощный, счастливый, удивительный»⁷⁹⁵.

Но сочувствие, и даже любовное отношение человеком, попавшим в водоворот времени, сменяется жесткой иронией, когда речь идет о власти предрекающих: «Едущие и пешие стремились вперед, имея научное выражение лиц, чем в корне походили на того великого и мощного человека, которого Макар неприкосновенно созерцал во сне. От наблюдения сплошных научно-грамотных личностей Макару сделалось жутко во внутреннем чувстве». Не осознавая до конца, что происходит, Макар протестует против униженного положения от-

⁷⁹⁵ Огонек. – 1989. – № 33. – С. 14.

дельного человека, и его устами у Платонова заговорила трудовая масса – люди, которых приносили в жертву грандиозному строительству во имя будущего, которое было ясно видно только партийной верхушке. В рассказе впервые в советской литературе возникает противопоставление восприимчивости власти Ленину, который глядел «и вдаль, и вблизи, и в ширку» (и так будет смотреть новый товарищ Макара – Петр). Позиция героев проясняется их диалогом:

« – Да то-то! – успокоился Макар. – А то я намерен видеть громадного научного человека: так он в одну даль глядит, а около него – сажени две будет – лежит один отдельный человек и мучается без помощи.

– Еще бы! – умно произнес Петр. – Он на уклоне стоит, ему и кажется, что все вдалеке, а вблизи нет ни дьявола! ».

Петр читает работу Ленина в «душевной больнице» (еще одно пророчество писателя о помещаемых в «психушки» диссидентах), и Макар поражается точности оценок: «Наши законы – дерьмо... В наших учреждениях сидят враждебные нам люди, а иные наши товарищи стали сановниками...». Противопоставляются и разные партийные уклоны. На вопрос Петра «Ты видел когда-нибудь коммунистическую партию?» Макар отвечает: «Я в деревне товарища Чумового видел». Фамилия низового партийного вождя окончательно обретает обобщенно- нарицательный смысл: «Чумовых товарищей и здесь находится полное количество, – продолжал Петр. – А я говорю тебе про чистую партию, у которой четкий взор в точную точку». Вновь возникает тема «научного человека», стоящего «на уклоне», о котором Петр говорит: «Он и партии, и мне не нравится..., а мы таковых подобных под уклон спускаем! ». В итоге рабочий класс устами Петра заявляет: «У нас ум накопился, дай нам власти над гнетущей писчей стервой».

Волнующий Макара вопрос «Что мне делать в жизни, чтоб я себе и другим был нужен?» не остался риторическим и претворился в художественной, хотя и утопической реальности произведения. Благостная (под самый конец – с анархистским акцентом на ликвидации государства) картина венчает этот рассказ, напоминающий по форме сказку, но переходящую в притчу:

«С тех пор Макар и Петр сели за столы против Льва Чумового и стали говорить с бедным приходящим народом, решая все дела в уме – на базе сочувствия неимущим. Скоро и народ перестал ходить в учреждение Макара и Петра, потому что они думали настолько просто, что и сами бедные могли думать и решать так же, и трудящиеся стали думать сами за себя на квартирах».

Было от чего придти в ярость и верховной власти, и их борзописцам. Л. Авербах в статье «О целостных масштабах и частных Макарах» без обвиняков писал: «Мы «рожаем» новое общество. Нам нужно величайшее напряжение всех сил, подобранность всех мускулов, суровая целеустремленность. А к нам приходят с проповедью расслабленности! А нас хотят разжалобить! А к нам приходят с пропагандой гуманизма! Как будто есть на свете что-либо более истинно человеческое, чем классовая ненависть пролетариата...»⁷⁹⁶. Как откликнулся за рубежом Г. Адамович, за двадцать лет существования советской России Платонов – «единственный писатель, задумавшийся над

⁷⁹⁶ Цит. по: Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. – Воронеж, 1999. – С. 7.

судьбой и обликом человека страдающего, вместо того чтобы воспевать человека торжествующего, притом торжествующего какой бы то ни было ценой...»⁷⁹⁷.

«Чевенгур». Историко-географические реалии романа

К 1929 году Платонов завершает крупнейшее свое произведение – роман «Чевенгур», который после тщетных попыток автора его опубликовать (была напечатана лишь первая часть – «Происхождение мастера») так и остался лежать в архиве писателя до 1988 года.

Название романа истолковывается с учетом его составляющих: *чева* – обноски лаптей, *гур* – могила, гробница, склеп, или (со ссылкой на Даля) – шум, гроыханье, то есть «кладбище лаптей». Герою романа – Саше Дванову название города напоминает «влекущий гул неизвестной страны». Нечто похожее на звук колокола слышится в его названии В. Чалмаеву, о чем свидетельствует название его статьи – «Затонувший колокол». В любом случае Чевенгур – это символ лапотной страны (Н. Малыгина), дерзнувшей на построение коммунизма. Заключение исследователя не расходится с концепцией Платонова: уже в «Происхождении мастера» сказано, – что мудрый Захар Павлович из всех деревенских вещей особенно любил лапоть и подкову, и встреченный им по пути из опустевшего села лапоть «тоже ожил без людей и нашел свою судьбу – он дал из себя отросток... и хранил под корешком тень будущего куста». (Оценим символику этого образа при дальнейшем описании гибели Чевенгура).

Есть и другие интерпретации названия, некоторыми оно расшифровывается как аббревиатура – **ч**резвычайный, **в**оенный, **н**епобедимый, **г**ероический, **у**крепленный **р**айон (О. Алейников), что соответствует не только увлечению аббревиатурами в те годы, но и тому, что в газетах за 1919 год действительно говорилось о «Воронежском укрепленном районе», противостоящем натиску белогвардейских частей.

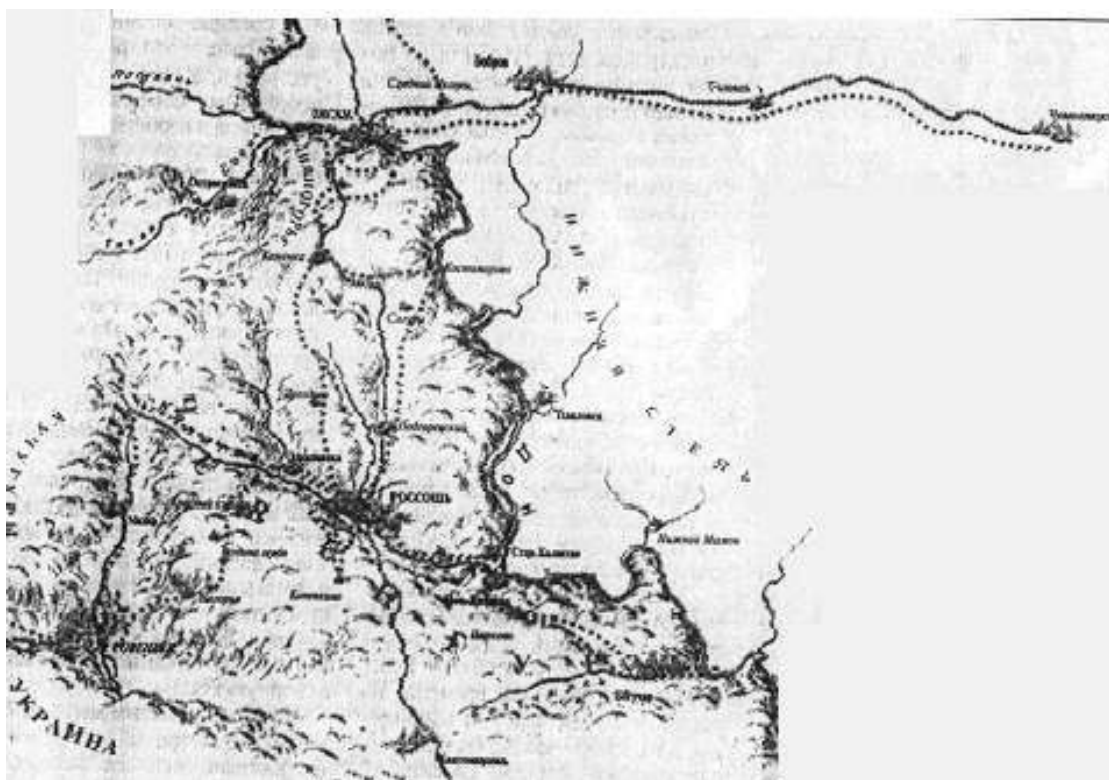
На первый взгляд, роман «Чевенгур» связан с родным платоновским краем: «Воронежские топонимы в тексте романа «Чевенгур» так многочисленны и за редким исключением так легко узнаваемы, что исследователи невольно впадают в соблазн искать прообраз платоновского Чевенгура в одном из реально существующих населенных пунктов»⁷⁹⁸ (Новохоперск, например, куда прибывает главный герой романа – название реального города; географически достоверно название Калитва). Вместе с тем на реальную картину набрасывается топонимика, близкая по звучанию, но вымышленная⁷⁹⁹, нередко сниженная: Исподние хутора, Верхне-Мотнинская – в реальности – Верхне-Мамонская – и Посошанская (в реальности – Россошанская) волости (последняя – от знаменитого русского посошка).

⁷⁹⁷ Там же. – С. 7-8.

⁷⁹⁸ Алейников О.Ю. На подступах к «Чевенгуру» (Об одном из возможных источников названия) // Филологические записки. Вып. 3. – Воронеж, 1999. – С. 177.

⁷⁹⁹ Ласунский О.Г. Житель родного города. Воронежские годы Андрея Платонова. – Воронеж, 1999. – С. 241-250.

Популярность возвращенного платоновского романа в среде читателей-интеллектуалов настолько велика, что появились попытки создать карту, где «виртуальный» Чевенгур нанесен наряду с реальными населенными пунктами. «Приметы сотканного в романе пространства безошибочно узнаваемы... Чевенгур южнее родного Платонову Воронежа и реки Потудань... Он отнесен за Дон и эллипсом вытянут с северо-запада на восток. С запада он четко ограничен двумя татарскими топонимами Айдер и Сорма, с юга – Украиной, и только на востоке границы его неуловимы. Там исход из Чевенгура на пространство бескрайних равнин»⁸⁰⁰. Но можно вычертить и чисто литературную карту, где будут нанесены только названия, данные Платоновым, и в общих чертах она должна совпасть с картой Андрея Балдина.



Мощный пласт пространственно-географических мотивов в романе рассматривается исследователями как первичный по отношению ко всем другим возможным направлениям научного поиска. Так, Чевенгур и окружающая его степь периодически как бы наступают друг на друга и выбрасывают в чужеродное им пространство своих «представителей», меняющих часть параметров этих географических образов, их «сжатие» или «расширение» меняет ход действия. Несмотря на достаточную четкость топографии Чевенгура, относимого к «сердцевине» России – Черноземной области, – у читателя остается ощущение некоей восточной таинственности.

«Аллюзии центрально-азиатских полупустынных и пустынных пространств и тюркских безымянных орд, которые сотни лет почти бесследно их бороздили, несомненны. Фактически здесь происходит наложение базисной, материнской реальной местности (некая часть реальной Воронежской губернии) и гораздо более условного и по сути метафизического пространства центрально-азиатских степей и полупустынь. Это взаимное скопление, соприкосновение и сосуществование двух генеральных географических

⁸⁰⁰ Голованов В. К развалинам Чевенгура // Общая газета. – 2000. – 28 сентября. [Картограф – А. Балдин]

образов приводит к удивительному стереоскопическому эффекту при чтении романа: оно само становится *объемно-пространственным*»⁸⁰¹.

Как подчеркивается исследователями, Чевенгур не списан с одного лишь Воронежа или Новохоперска, Россоси, Верхнего Мамона. Перед читателем собирательный образ, не имеющий отношения к конкретному городу или населенному пункту. Это некий уездный город, который «весь в коммунизме, как рыба в озере!». Ироническая вымысленность топонимов удачно сочетается, как отмечалось в критике, с «хронологической алогичностью. Роман хронологически относится к годам революции, но с приметами Гражданской войны 1918–1919 гг. соседствуют реалии НЭПа. В нем звучит и тема массовых выселений крестьян в период раскулачивания: герой романа представил себе «тьму над тундрой, и люди, изгнанные с теплых мест зеленого шара, пришли туда жить». И если учесть ассоциации с современностью написания романа, то справедливо говорить о «трех слоях времени»⁸⁰². Реальные черты эпохи в «Чевенгуре» соединились с философскими абстракциями, исследующими возможности построения коммунистического общества, что придает сказанному трагикомические черты.

Необычность названия романа, множественность его интерпретаций, загадочность изображенной в нем местности и художественного времени не были исключением в общей художественной системе произведения.

Своеобразие композиции и жанра

«Чевенгур» нельзя понять без учета оригинальности его композиции. Он состоит из трех частей. В первой повести-притче «Происхождение мастера», опубликованной еще в 1929 году, главным героем был народный философ и умелец Захар Павлович, воспитавший приемного сына Александра Дванова. С. Бочаров называет ее экспозицией к роману. Ей свойственна реалистическая, достаточно традиционная поэтика. Наибольший интерес современного читателя вызывают две последних части (именно они были впервые опубликованы в 1988 г.). В них замечен переход к новому Платонову, проступают черты необычного стиля и жанра (хотя и первая часть в этом плане интересна как предпосылка их становления).

Завязка основного – «философского» – сюжета платоновского романа обозначена уже на первых страницах «Происхождения Мастера». Захар Павлович вспоминает о самоубийце с озера Мутево – рыбаке Дмитриии Ивановиче, который многих расспрашивал о смерти и тосковал из-за своего любопытства. «...Втайне он вообще не верил в смерть, главное же он хотел посмотреть, что там есть: может быть гораздо интересней, чем жить в селе или на берегу озера». Эта история человека, который бросился с лодки в озеро, связав себе веревкой ноги, чтобы случайно не поплыть, отзывается в финале романа, когда то же влечение к смерти испытает, избрав тот же путь к ней, глав-

⁸⁰¹ Замятин Д.Н. Империя пространства: географические образы в романе А. Платонова «Чевенгур» // Европейские исследования в Сибири. Вып. 3. – Томск, 2001. – С. 14-15.

⁸⁰² Свительский В.А. Андрей Платонов вчера и сегодня: Статьи о писателе. – Воронеж, 1998. – С. 48-55.

ный герой романа Александр Дванов. Но пока это рассказ о деревенском умельце Захаре Павловиче, который все может починить и оборудовать:

«...Любое изделие, от сковородки до будильника и граммофона, не миновало рук этого человека. Себе же он никогда ничего не сделал – ни семьи, ни жилища». Короткая экспозиция незаметно оканчивается завязкой действия этой первой части: однажды засуха, посещавшая деревню через «четыре года на пятый», повторилась и в следующем году: «Деревня заперла свои хаты. Ушли одни взрослые – дети сами заранее умерли либо разбежались нищенствовать. Грудных же постепенно затомили сами матери-кормилицы, не давая досыта сосать», или же им «помогала» старуха, «давая отвар грибной настойки».

Оставшись один в деревне (не считая церковного сторожа, который упорно продолжает звонить, думая об обязательном возрождении деревни), Захар Павлович в конце концов уходит, влекомый гудком паровоза (именно тогда он прошел мимо заброшенной могилы самоубийцы рыбака, вспомнив маленького сироту).

Преданность Захара Павловича своему ремеслу (без работы у него «кровь от рук прилиwała к голове, и он начинал так глубоко думать обо всем на свете, что у него выходил один бред, а в сердце поднимался тоскливый страх») воспринималась автором (и читателем) как основная опора в жизни. Захар Павлович становится рабочим депо, настоящим Мастером. Параллельно идет короткий рассказ о жизни осиротевшего Саши Дванова в приютившей его семье родственников, откуда его из-за надвигающегося голода тоже отправляют побираться в город. Узнав об этом от случайно встретившегося Прошки Дванова, Захар Павлович впервые понял, что человек ценнее машины, даже если это чудо-техника – паровоз. Попросив Прошку привести к нему сироту, Захар Павлович считает его своим приемным сыном, сочувствует его духовным метаниям, вступлению в партию, хотя его и смущает то, что «большевик должен иметь пустое сердце, чтобы туда все могло поместиться...». По его мнению, надо, сохранив душу, жить «главной жизнью». «Хоть они и большевики и великомученики своей идеи – напутствовал Сашу Захар Павлович. – Но тебе надо и глядеть...».

Вторая часть – повесть-путешествие. Ее содержание предопределено странствиями Саши Дванова. Вначале он прибывает в Новохоперск, но вскоре отозванный Губкомом, с большим риском для жизни (столкнулись два состава) добирается до дома, переносит жесточайший тиф и лишь после этого следует настоящая завязка действия: председатель губисполкома Шумилин «догадался, что, наверное, массы в губернии что-нибудь придумали, может, и социализм уже где-нибудь нечаянно получился, потому что людям некуда деться, как только ложиться вместе от страха бедствия и для усилия нужды». Когда Шумилин сказал секретарю Губкома о своем беспокойстве («По полям и по городу ходят люди, чего-то они думают и хотят, а мы ими руководим из комнаты, не пора ли послать в губернию этичного научного парня»), секретарь вспомнил о Дванове: «Если не умер – пошлю».

«Я боюсь, товарищ Дванов, что там коммунизм скорее очутится... Ты бы пошел, глянул туда», – говорит Саше Шумилин (явная имитация сказочно-го зачина) и рекомендует ему выяснить, нет ли там, в глубинке, «социалистических элементов жизни». Так Саша Дванов, только что вставший после тифа

и не имеющий пока других поручений, получил бумагу с разрешением проводить беседы «о зарождающемся социализме среди масс».

Вехами повествования-путешествия становятся населенные пункты, через которые проходит Дванов: слобода Петропавловка, села Каверино, под которым его ранили анархисты, и Волошино, где он знакомится со Степаном Копенкиным. Позже на поиски социализма они отправляются уже вдвоем, агитируя тех, кто пока его не построил. Все происходящее автор-повествователь видит глазами героев-путешественников Саши Дванова и Копенкина. Это – «путешествие с открытым сердцем» (слова, ставшие подзаголовком «Чевенгура»). И, как замечено в критике, сама скорость развития действия непосредственно зависит от передвижения героев, а вместе с ними и автора-повествователя. В композиции этой части важное место отводится посещению деревни Ханские дворики с председательствующим волостным ревкомом Игнатием Мошонковым, он же – Федор Достоевский. Колоритны поступки героев и в Биттермановском лесничестве, где Саша Дванов ничтоже сумняшеся отдает приказ о сплошной вырубке леса (впоследствии ему за это досталось от Шумилина) в коммуне Дружба. Вехой путешествия стал и ревзаповедник Пашинцева, обустроенный им в заброшенном имении, оттуда пошла дорога в слободу Черную Калитву, встретившую героев-коммунистов вооруженным сопротивлением. Узнав об отмене продразверстки, Дванов, оставив Копенкина председателем сельсовета, возвращается в губернский город и убеждается: «У революции стало другое выражение лица» (наступил НЭП).

Третья часть романа – описание самого Чевенгура как результата мифотворчества, обретения коммунизма во плоти. На губернском форуме большевиков объявился Чепурный (по кличке Японец) – предревкома в некоем городе Чевенгуре, который уже якобы «весь в коммунизме». «У нас в Чевенгуре сплошь социализм», – похвастается Чепурный. В начале Дванов посылает туда Копенкина, сам намереваясь продолжать учебу в политехникуме. Читателю открываются все новые и новые подробности жизни Чевенгура, возникающие в нем коллизии. В письме Копенкина, переданном Дванову посыльным, поражала загадочная фраза: «коммунизм и обратно». Если по законам формальной логики две противоположные мысли об одном и том же предмете, взятом в одно и то же время и в одном и том же отношении, не могут быть одновременно истинными, то у Платонова «даже практика не снижает степени неопределенности и подтверждает правоту, кажется, любой теории»⁸⁰³. Позиция исследователя зиждется на платоновском определении русского как человека двустороннего действия: «Он может жить и так, и обратно и в обоих случаях остается цел». Или: «Мужики думали и так, и иначе». Так появляется определение чевенгуровского коммунизма в романе: коммунизм и/или обратно, по поводу которого Е. Яблоков пишет: «...Получается, что в Чевенгуре существует одновременно и коммунизм, и

⁸⁰³ Яблоков Е.А. Принцип художественного мышления А. Платонова «И так и обратно» в романе «Чевенгур» // Филологические записки. Вып. XIII. – Воронеж, 1999. – С. 14-15; См. также: Яблоков Е.А. На берегу неба. Роман А. Платонова «Чевенгур». – СПб., 2001.

нечто прямо ему противоположное». «Успех» чевенгурцев рождает у губернских деятелей идею «смирить» чевенгурский коммунизм, снять с него точный чертеж: «Тогда уже будет легко сделать коммунизм по всей шестой части земного круга, раз в Чевенгуре дадут шаблон в руки». Поддавшись уговорам, Саша оказывается в Чевенгуре незадолго до его гибели.

Финал романа трагичен: разгромлена чевенгурская коммуна, добровольно ушел из жизни в озеро Мутево Саша Дванов, Прощка по просьбе Захара Павловича ушел на поиски Саши. Открытость финала, характерная и для других произведений Платонова этого периода, зиждется на авторской мысли: «Окончание не в литературе, а в жизни».

Все три части романа органично связаны общей авторской идеей о возможности/невозможности коренных преобразований человеческого бытия. «В каждой части произведения рассматривается свой вариант прекращения дурной бесконечности истории»⁸⁰⁴, – в «Возвращении мастера» благодаря развитию «умной» техники и человеческому мастерству, в главах путешествия утверждается пафос построения нового мира, обнажается его утопико-гротескная изнанка; тем более эта мысль сконцентрирована в третьей части – в описании самого «Чевенгура».

Развитие сюжетных линий в «Чевенгуре» отличается дискретностью, прерывистостью. Так, читатель узнает, что чевенгурские коммунары проводили Прощку Дванова в «остальную страну» на поиски товарищей и единомышленников, но конкретно о путешествии Порфирия в романе не говорится, подробно выписана лишь сцена его возвращения. Но фрагментарный и нечеткий сюжет «Чевенгура» тем не менее раскрывает всю полноту связей между совершенно разными людьми, предстающими в своей разрозненности, противоречивости.

«Стиль, сюжетика, система героев романа «Чевенгур» эпичны в основе своей романной идеи – идеи спасения мира»⁸⁰⁵. Вместе с тем «Чевенгур» – произведение по характеру своему не столько эпическое, сколько философское. И не только потому, что в художественном повествовании реализуются (хотя и по-своему) идеи Николая Федорова, а герои «Чевенгура» – народные философы, ищущие смысл жизни. Подлинным героем Платонова становится «вещество существования» и метафизические проблемы бытия, что привлекает к его творчеству философов⁸⁰⁶, а не только литературоведов. Но и последние часто делают акцент именно на метафизическом содержании романа.

Концепция истории в творчестве А. Платонова рассматривается как одно из важных направлений русской философской мысли XX века, близкое воззрениям Н. Бердяева в его труде «Смысл истории». Историческое рас-

⁸⁰⁴ Дронова Т.П. Чевенгур А. Платонова: Историософия и поэтика // Развитие средств массовой коммуникации и проблема культуры. – М., 2000. – С. 131.

⁸⁰⁵ Корниенко Н.В. Повествовательная стратегия Платонова в свете текстологии // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. – М., 1995. – С. 317.

⁸⁰⁶ Карасев Л. Онтологический взгляд на русскую литературу. – М., 1995; его же: Движение по склону (Пустота и вещество в мире А. Платонова) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. – М., 1995; Андрей Платонов – писатель и философ: Материалы дискуссии // Вопросы философии. – 1989. – № 3.

смачивается им как свободное духовное творчество, как присутствие вечно-го времени, ощущаемого самим человеком. Последний тем самым осознает свою «главную жизнь» через «сердечное сочувствие» к людям⁸⁰⁷. Герои Платонова ищут «вещество мироздания», «вещество существования», и писатель приходит к пониманию живой связи единого бытия.

В «Чевенгуре» проявляется федоровская концепция воскрешения мертвых. Так, заранее делая тяжело больному Саше гроб, Захар Павлович надеется через каждые десять лет откапывать сына из могилы, чтобы видеть его и чувствовать себя вместе с ним. Философичность Платонова особая: он тяготеет не к философским постулатам, а к народному – наивному и вместе с тем глубокому осмыслению жизни. «Я люблю больше мудрость, чем философию», – писал он будущей жене осенью 1922 г.

«Чевенгур» – роман потока сознания, с которым связывались основные открытия модернизма, но, в отличие от «Улисса» Джойса, это поток сознания не индивидуального, а коллективного, неотрефлексированного. Общепризнанно, что в романе глубоко раскрыты особенности утопического мышления в первой трети XX века, «успешность» воплощения его фантомов в жизнь, эсхатологическая одержимость. Коммунизм в нем предстает как конец истории, как Царство Божие на земле. Но несводимость романа к первичным жанровым моделям в критике отмечалась неоднократно (О. Лазаренко, Т. Дронова и др.). Утопическое и антиутопическое в «Чевенгуре» находятся в сложном диалоге, и к антиутопиям, авторы которых ставят целью последовательное развенчание утопизма, его отнести нельзя. Подчеркнувшая это обстоятельство О. Лазаренко далее пишет, что «художественная ткань «Чевенгура» выстроена на почти неощутимом зазоре» между идеальным и утопическим, и идеальное не должно входить в конфликт с реальностью. «Тоска по нездешнему – это то, что отличает «Чевенгур» от классических антиутопий»⁸⁰⁸. К тому же Чевенгур-город оказывается продолжением сакрализованной реальности, ее довоплощением, ибо местом «старого коммунизма» Прокофий называет Кремль. В то же время Чевенгур предстает пространством, не имеющим подобия – признак антиутопии. Роман воспринимается как диалог утопии и антиутопии, а в фантастический мир утопии, превращенной в реальность, вливаются и реалии социально-исторической действительности. Этим он отличается от классических антиутопий типа Е. Замятина и более позднего О. Хаксли и Дж. Оруэлла.

Против отождествления «Чевенгура» с замятинскими романами выступает, например, и современный писатель Алексей Варламов. Он считает, что «Чевенгур» по своей художественной емкости и глубине их превосходит и означает прощание с утопией и медленный отход от нее, на ощупь, к реали-

⁸⁰⁷ Червякова Л.В. Концепция истории в творчестве А. Платонова [Изложение доклада] // Русская литература. – 2002. – № 2. – С. 258.

⁸⁰⁸ Лазаренко О.В. Проблема реальности в антиутопии // Филологические записки. Вып. XIII. – Воронеж, 1999. – С. 67.

стическому видению мира. Этот путь Варламов называет диалогом с утопией⁸⁰⁹. С этим выводом корреспондирует и вывод платоноведа:

«Во-первых, воссозданные в романе [Платонова] идеи не укладываются ни в одну из известных утопических моделей, являя собой некий «конгломерат» идеологием коммунизма и христианской апокалиптики, воспринятых в духе традиционного русского правдоискательства. Во-вторых, при прочтении произведения по коду утопических жанров авторская позиция не поддается дешифровке. Текст «Чевенгура» предельно насыщен взаимоисключающими интенциями: как утопическими, так и антиутопическими. Амбивалентность платоновского текста столь велика, что предпочтительной представляется позиция ученых, не пытающихся снять это неразрешимое в рамках данного подхода противоречие»⁸¹⁰.

Платонов исследует не конкретную систему утопических взглядов и абсурдность ее реализации, как это делает Е. Замятин в романе «Мы», а самую предрасположенность человеческого сознания переломной эпохи к утопическому восприятию мира. Поиск народом «смысла отдельного и общего существования» (Л. Шубин), как показывает Платонов, обретает формы гротескные. Отсюда и своеобразная, отличная от художественных постулатов советской литературы трактовка будущего в «Чевенгуре». В большинстве случаев (произведения В. Маяковского, Н. Островского) социализм тоже выступил как мечта, сокровенные чаяния всех, переживающих разруху и болезни, но в «Чевенгуре» надо оценить неповторимый платоновский склад речи, передающий наивность людей, не выработавших стереотипов, привычных для интеллигентского сознания. Так, predispolкома Шумилина преследует мотив чудесного спасения в образе социализма. Герой не может вынести взгляда сгорающей от тифа жены, того, что в ночную стужу дети могут греться только у горячего тела больной матери, и шепчет, успокаивая себя: «Надо, надо поскорее начинать социализм, а то она умрет». Вспоминаются и переживания Саши Дванова в момент замирения с анархистами:

« – А где же социализм-то? – вспомнил Дванов и поглядел в тьму комнаты, ища свою вещь; ему представилось, что он его уже нашел, но утратил во сне среди этих чужих людей. В испуге будущего наказания Дванов без шапки и в чулках вышел наружу, увидел опасную, безответную ночь и побежал через деревню в свою даль».

Если в антиутопии Е. Замятина «Мы» акцент сделан лишь на разоблачении ложного идеала, то Платонов ближе к «Бесам» Достоевского с его полифоничностью. Пишущие об утопических идеях в «Чевенгуре» отмечают идеализм и самопожертвование героев, осуществляющих утопические проекты, и в то же время жуткую слепоту и бесчувственность по отношению к человеческим страданиям, непонимание реальной жизни. Так, например, Сербинов из «Чевенгура» любил рабочего или деревенского человека в массе, а не в отдельности. С антиутопической стратегией Платонова связывают мотивы безотцовщины и сиротства⁸¹¹. Не только жизнь «прочих» была безотцов-

⁸⁰⁹ Варламов А. Платонов и Шукшин: Геополитические оси русской литературы // Москва. – 1998. – № 2. – С. 167.

⁸¹⁰ Дронова Т.И. «Чевенгур» А. Платонова: Историософия и поэтика // Развитие средств массовой коммуникации и проблема культуры. – М., 2000. – С. 131.

⁸¹¹ См. об этом: Мерк А. (Швеция) К проблеме антиутопических страстей в романе «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. – М., 1995.

щиной: мотив сиротства, неспособность родить и воспитать наследника окрашивает и образ Саши Дванова; сама земля воспринимается, как сирота («осиротевшая земля»). Семейному очагу, хранителю и передатчику культуры, вообще нет места на страницах романа, упоминания о семье, о женах крайне редки и связаны только с именами тех, кто стоит во главе движения: Прокофий Дванов, Чепурный. В антисемейных настроениях, кстати, широко бытующих в утопическом мире, Платонов видит уязвимость чевенгуровского проекта.

Своеобразие «Чевенгура» как романа заключается в необычности художественного времени и пространства. Пространство у Платонова – некая сказочная страна, по которой люди движутся без точных ориентиров и маршрутов. Время в «Чевенгуре» необычно, оно останавливается (стоят бесконечно долгие солнечные дни или «безнадежно уходит обратно жизни»). Даже время суток как будто не сменяется. Не случайно Чепурный начинает сомневаться, «наступит ли утро когда-нибудь». Конец времени олицетворяет собой конец всемирной истории. Повествователь как бы дистанцируется от изображаемых событий, оценивая их из будущего. Восприятие мира вещей порой дается в феноменологическом ключе, как неких эйдосов – вне времени и пространства. В «философии существования» писателя категория времени – одна из важнейших; она была представлена в докладе Л.В. Червяковой «Экзистенциальная концепция времени в романе А. Платонова «Чевенгур» (Пушкинский Дом РАН). В сложной, многоуровневой структуре романа автор выделила время природное, время человеческое и время онтологическое. Каждый из обозначенных уровней обладает «своим», качественно отличным от других, характером. Для времени природного характерно равномерное течение; не имея ограничений, оно растекается в дурную бесконечность повторений, тогда как существование человека имеет временный характер в силу того, что человек осознает свою смертность. Именно понимание конечности собственного бытия заставляет его искать пути осуществления своих экзистенциальных возможностей, и все сущностные характеристики времени (конечность, жизненность) проявляются только благодаря соотносению с человеческой жизнью. Экзистенциальная природа времени особенно ярко проявляется на уровне времени онтологического, времени существования человека в единстве с мировой историей. Платоновским героям свойственно стремление прорываться к онтологической вечности, что обнаруживается в стремлении соотнести собственную жизнь с бытием общим, осознать причастность к нему.

На художественном пространстве Чевенгура лежит печать мифопоэтики и фольклорности. Мифопоэтика Платонова уже была специальным предметом исследований (Н. Полтавцева, В. Колотаев, Ю. Пастушенко и др.). В них показано, что художественное пространство у Платонова структурируется мифологическим сознанием. Фантастика и сказочность «Чевенгура» подчеркивается самим мотивом путешествия: Саша Дванов отправляется в путь, выполняя наказ правителя, он проходит обряд инициации, сталкиваясь со смертью (встреча с анархистами, после которой он, тяжело раненный,

падает на дно оврага) и воскресая. После этого он окончательно уходит из мира детства и отрочества, постигая новую взрослую жизнь, жизнь Чевенгура. Писатель тяготеет к универсальным, можно сказать архетипическим, схемам, присущим только мифам.

В противопоставлении Александра и Порфирия Двановых важную роль играет разница в их отношении к дому, с одной стороны, и к незамкнутому открытому пространству, с другой (символом их единения и противопоставленности выступает окно). У Саши Дванова побеждают романтизм и тяга вырваться за пределы дома, он с недоумением говорит об «одомашненных» чевенгурцах: «Неужели они в домах счастливей, чем на воздухе?» Дом Прокофия, где «на потолке жили мухи» (в отличие от птиц поднебесья), тоже положительных эмоций не вызывает. Замкнутому пространству дома противопоставлено открытое пространство дороги, по которой устремляются в неведомую даль герои-большевики: «Дванов и Копенкин, — пишет Платонов, — боялись потолков хат». Но в отношении самого писателя к данной бинарной оппозиции ощутима амбивалентность. Чувство экзистенциального одиночества (а мифопоэтическое с экзистенциальным у Платонова связано органично⁸¹²) заставляет Сашу желать, чтобы мир стал «снова тесен и тепл». Тяга платоновских героев к материнской утробе подчеркивает уязвимость бесконечности и их тяготение к дому. С крестьянским домом ассоциируется тепло пахотной земли, воздух деревни, напоминающий «о покое и размножении», тогда как дорога грозит наездами грабителей и экспроприаторов. На этом пути как замкнутое дружественное человеку пространство выступает *город*: «Нынче хорошо, — отвлеченно проговорил Чепурный. — Вся теплота человека наружу! — И показал рукой на город и на всех людей в нем». И в то же время город коммунизма несет с собой разрушение дома в исконном его смысле: дома чевенгурцев, снятые со своих фундаментов, снесены в одну общую кучу, а их жители теснятся на полу единственного кирпичного дома, огражденного от остального пространства тесным кольцом бурьяна. Интересно, что художественное пространство предстает как совокупность отдельных объектов, в промежутках между которыми пространство как бы прерывается. Показательна амбивалентность взгляда. Герой может (в пределах одной фразы) смотреть на тот или иной объект то снизу вверх, то сверху вниз. Таково и описание избы со стороны, с некой космической высоты: «Ночное звездное небо отсасывало с земли последнюю земную теплоту», — и изнутри: «В окна была видна росистая изменившаяся трава, будто рощи лунных долин». Своеобразие хронотопа романа также вносит своеобразие в его жанровые характеристики.

Александр Дванов – alter ego автора?

Из героев «Чевенгура» наиболее близок автору образ Александра Дванова. В критике даже можно встретить мнение об его автобиографичности,

⁸¹² См.: Дмитриовская М.А. Семантика пространственной границы у А. Платонова // Филологические записки. Вып. 13. — Воронеж, 1999. — С. 134.

хотя это, конечно, далеко не так. Платонова с его героем сближает настойчивое желание разобраться в происходящем, постигнуть смысл собственной жизни и человеческого бытия в целом. В этом смысле можно сказать об Александре Дванове как об alter ego Платонова, хотя с этим не все соглашались, ибо, по их мнению, стратегия имплицитного автора в «Чевенгуре» предполагает отсутствие однозначных оценок.

Прежде всего обращает на себя внимание слитность любимого платоновского героя с природой. Домой Александр Дванов «шел среди серой грусти облачного дня и вглядывался в осеннюю землю... Отворил калитку своего дома и обрадовался старому дереву, росшему у сений». Восемь месяцев тяжелой болезни – сыпной тиф – едва не унесли жизнь Саши. Так что после выздоровления вышел из дома Дванов только новым летом:

«...Воздух он ощутил тяжелым, как солнце – шумящим от горения огня и весь мир свежим, резким, опьяняющим для его слабости. Жизнь снова заблестела перед Двановым – он напрягался телом, и мысль его исходила фантазией. (...) Саша завидовал всему этому – он хотел бы деревья, воздух и дорогу вобрать и вместить в себя, чтобы не успеть умереть под их защитой. И что-то еще хотел вспомнить Дванов, но это усилие было тяжелее воспоминания, и его мысль исчезла от поворота сознания во сне, как птица с тронувшегося колеса».

В этом примере очевидна определенная эволюция Платонова-художника, до этого чаще (в силу своей профессии) рисовавшего человека на фоне технических проблем. Теперь в прозе возобладала та сторона его первого стихотворного сборника «Голубая глубина», которая говорила о близости поэта к природе, о понимании им естественной основы бытия.

Как и автор, Саша Дванов – представитель низовой интеллигенции, но человек достаточно противоречивый, двойственный, думающий «две мысли сразу» (фамилия Дванов – говорящая) и не находящий утешения в обеих. Он ощущает в себе второго, бесстрастно наблюдающего за ним человека. Е. Яблоков, не отрицая раздвоенности Дванова, ассоциирует его фамилию и с лексемой «давно», и отсюда истолковывает приход Дванова в Чевенгур как приход из прошлого, что свидетельствует о многогранности интерпретаций платоновских образов. Это «экзистенциально одинокий», по определению Т. Беловой, герой, которого, однако, связывают с миром прочные нити – сыновние чувства к Захару Павловичу, считавшего Сашу своим сыном, любовь к Соне (так и не ставшая реальностью), дружба с Копенкиным. Эти традиционные ценности народного бытия придают жизни Саши Дванова особый смысл.

Метко схватывающий реалии социальной жизни, Платонов зачастую уходит от них, погружаясь в глубины народных представлений о человеческом бытии, как, например, в сцене встречи Саши с анархистами, едва не закончившейся гибелью главного платоновского героя. Эта сцена включает в себя основные стадии человеческой жизни в тесной связи с растительными и животными формами мира, с идеей вечного круговорота жизни. Раненный в ногу Саша Дванов прикинулся в предсмертном забытье к земле, ощущает запах сырой земли и травы, которые напоминают ему запах Сониных волос. «Природа не упустила взять от Дванова то, зачем он был рожден в беспмят-

стве матери: семя размножения, чтобы новые люди стали семейством. Шло предсмертное время – и в наваждении Дванов глубоко возобладали Сонеи. В свою последнюю пору, обнимая почву и коня, Дванов в первый раз узнал гулкую страсть жизни и нечаянно удивился ничтожеству мыслей перед этой птицей бессмертия, коснувшейся его обветренным трепещущим крылом». «Рождающееся семя жизни и одновременно истекающее кровью тело Саши соединены в единый образ, слиты с миром земли, трав и телом лошади, в котором он явственно ощущает тело любимой; этот гротескный образ как бы говорит читателю об единстве мира и человека в нем, об извечном переходе одних форм бытия в другие и о бессмертии самой жизни»⁸¹³. Этот авторский тезис повторяется в романе неоднократно: сцены смерти соседствуют со сценами рождения: Дванов видит умирающего красноармейца, но знает, что в железнодорожной будке рождает женщина; слышит от повитухи: «Она уже родила!». В такой народной метафизике явно слышны отзвуки языческих верований.

Метафизичен и смысл заключительного эпизода, когда и смерть Саши Дванова в финале не может быть понята только в рамках социального сюжета «Чевенгура». В литературоведении складывались различные точки зрения на развязку сюжетной линии Саши Дванова. Социологическое литературоведение смысл поступка героя ищет в осознании страшной горечи поражения: «А когда Чевенгур погиб, Саша кончает с собой», ибо, говорит автор, «у него не было в запасе никакой неподвижной любви, он жил одним Чевенгуром и боялся его истратить»⁸¹⁴. В исследованиях, делавших акцент на философском звучании романа, самоубийство Саши трактуется как своеобразная инициация. Его смерть может быть истолкована и как возвращение героя к истокам бытия, символ вечного круговорота жизни: отправившись искать настоящего отца, он стал мужчиной⁸¹⁵. Смерть в романе трактуется как «обратное рождение», как вечный спутник бытия.

Приведем еще одну интерпретацию судьбы Александра Дванова. Ведущая характеристика народной жизни в «Чевенгуре» (не только революционной, но и дореволюционной) – разрыв связи человека с Богом, забвение христианской традиции. Могила отца Саши Дванова (самоубийцы) вынесена за церковную ограду, и для его сына Александра то, что связано с религией, служит лишь знаком чужой, неведомой жизни. В этом отношении характеристика «круглый сирота», сопровождающая героя на протяжении всего повествования, изначально имеет, по мнению одного из критиков, не только социальный, но и религиозный смысл. Саша лишен «брони веры», он живет по «принципу подобия» и в то же время постоянно ощущает тоску по соборной жизни. Не видя христианского пути к ней, герой прельщается революционными посулами устроить «царство от мира сего».

⁸¹³ Белова Т.Н. Художественные принципы контраста и взаимопроникновения образов в романе А. Платонова «Чевенгур» // Вестник МГУ. Сер. 9. – 1999. – № 5. – С. 32.

⁸¹⁴ Коробков Леонид Трагедия «непашущей коммуны». К публикации романа А. Платонова «Чевенгур» // Подъем. – 1988. – № 12. – С. 135.

⁸¹⁵ Полпавцева Н. Философская проза Андрея Платонова. – Ростов-на-Дону, 1981.

Тем не менее в образе Александра Дванова позитивное начало выражено ярко. Именно Саша противостоит героям, в изображении которых, при всей их многогранности, Платонов дает много негативного, неприемлемого для его представлений о коммунизме. Образ Саши оттеняется героем-антиподом – Симоном Сербиным. Он, циничный и изворотливый, тоже прислан в Чевенгур, но в качестве ревизора. Ему отдается Соня (то, что это происходит на могиле матери Симона некоторые считают чуть ли не сатирическим гротеском, но, на наш взгляд, – это тоже воссоздание духа язычества, активно сохранившегося в народной жизни: могила и детородное место в прозе Платонова неразрывны и как бы меняются местами, подкрепляясь фольклорным образом матери-земли). Однако полнота платоновского образа, исключаящая однолинейность, проявилась и здесь: рассказ о любви Сербинова к Софье Александровне составил вставную, возвышенную по своему характеру, новеллу, и в финале Сербинов сражается вместе с чевенгурцами против нападающей на город армии.

Иное содержание воплощено в образе Прокофия Дванова. Как мы уже сказали выше, сирота Саша до сближения его с Захаром Павловичем воспитывался в многодетной семье Двановых, и Прошка Дванов нередко соотносится с главным героем, как Иуда с Христом. Такие, как Прокофий, пользовались плодами революции в своих целях, умея извлекать выгоду из всякого несчастья, тогда как Саша доверчив, добр и безответен. Но как человеческий характер Прокофий Дванов тоже не однозначен. На первый взгляд, он противостоит Саше, как бы символизируя идею небратских отношений, осужденных еще в Библии, но отношения двойничества в этом случае более тонки и сложны: отношение Прокофия к своей семье, к больной матери делает ему честь. Все это – свидетельство ориентации художника на выявление максимальной полноты явлений действительности.

Русская революция в романе

Современному писателю Алексею Варламову принадлежит знаменательная фраза. Напомнив, что, по Герцену, на явление Петра I Россия ответила Пушкиным, он продолжил параллель: на Ленина – Платоновым. В его произведениях нет ни политической злобы Бунина, ни холодноватой и надменной сатиры Булгакова, ни эстетского заигрывания с революцией Бабе-ля или Пильняка, ни горьковского нищества⁸¹⁶. В понимании русской революции Платонов, по Варламову, близок к Блоку. Действительно, «Чевенгур» – это роман о русской революции, преломивший традиционную для советской литературы тему весьма своеобразно, оригинально и глубоко правдиво. Необходимость именно такого ракурса изображения отстаивали наиболее талантливые люди России, которые понимали, что одной только большевистской агитацией, а тем более марксистскими постулатами, происшедшее в России объяснить нельзя. Как свидетельствуют современники Блока, великий

⁸¹⁶ Варламов А. Платонов и Шукшин: Геополитические оси русской литературы // Москва. – 1998. – № 2. – С. 167.

поэт так обозначил ход своих мыслей: «Большевизма и революции нет ни в Москве, ни в Петербурге. Большевизм – настоящий, русский, набожный – где-то в глуби России, может быть, в деревне. Да, наверное, там»⁸¹⁷. Русская революция уходила корнями в крестьянские утопические представления о земле обетованной, о райской жизни на земле, как о сотворенном в одночасье чуде. Платонов уже изначально говорит голосом самого народа и показывает, что коммунизм для него становится новой «религией» (отсюда параллелизм «звезды» и «креста»), доводя множество частых параллелей до абсурда: Маркс предстает как Саваоф, пасхальная заутреня путается с Интернационалом, обряд нового крещения дает жителям Ханских дворики новые имена: Игнатий Мошонков переименовывается в Федора Достоевского, а Петр Грудкин во Франца Меринга, которого зовут понятным словом «мерин». Неясность пути народа воплощается в рассказе о бесконечных скитаниях людей. «Люди в несчастье стараются двигаться», – говорит Шумилин, вспоминая странников и богомольцев.

«Мимо губисполкома шли, их одежда была в глине, точно жили они в лощинных деревнях, а теперь двигались вдаль, не очистившись».

– Вы куда? – спросил этих бредущих Шумилин. – Мы-то, – произнес один старик, начавший от безнадёжности жизни уменьшаться в росте. – Мы куда попало идем, где нас vorотят. Поверни нас, мы назад пойдем.

– Тогда идите лучше вперед, – сказал им Шумилин».

Двойственное отношение к ним автора «Чевенгура» (вспомним хотя бы ответ Саши Дванова Шумилину: «Они не огарки, они, если надо, еще три революции сделают») не надо понимать как деформацию социалистического идеала писателя, как подмену классовых программ и ценностей деяниями деклассированной части общества, за которые не ответственны пропагандисты научного социализма. (Впрочем, почему не ответственны? Вячеслав Иванов еще в самом начале века говорил: «Те, кто организует партии и их победу, еще не призваны тем самым организовать народную душу и ее внутреннюю творческую жизнь. Пусть они остерегутся насиловать поэтическую девственность народных верований и преданий, вещую слепоту мифологического созерцания»). В интерпретации «Чевенгура» должна идти речь о том, что «прочие» – не буквальный идеал художника и тем более не попытка моделировать подобным образом бытовое поведение людей, а понимание того, что именно освобожденный от социальных связей герой гораздо глубже выявляет свое человеческое естество, позволяет проникнуть в тайное тайных, зажигая тем самым предупреждающие человечество огни на путях сомнительного, безнравственного, ложного, бесперспективного.

Герои-большевики Копенкин, Пашинцев, Чепурный и другие изображены Платоновым не без сочувствия. Пашинцев, облаченный в рыцарские доспехи, вызывает ассоциации с Дон Кихотом. Он хочет сохранить революцию, ее геройский дух в заповеднике, носящем громкое имя. Это – ревзаповедник имени всемирного коммунизма. Похож на легендарного рыцаря и Копенкин с его верным конем по кличке Пролетарская сила и необычной Дуль-

⁸¹⁷ Цит. по: Замятин Е.И. Воспоминание о Блоке // Юность. – 1988. – № 5. – С. 75.

циней – Розой Люксембург. На призыв Копенкина «закончить к лету социализм» живо откликнулся Игнатий Мошонков, он же Федор Достоевский: «Даю социализм! Еще рожь не поспеет, а социализм будет готов!». (Простонародное косноязычие, порождаемое обрушившимся на общество засильем лозунгов и канцелярских штампов, придало языку Платонова тот, почти неподдающийся анализу, колорит, который не перестает восхищать читателя.) Однако пародийно-комическое начало в изображении Копенкина и его окружения не снимает доброго, не побоимся сказать, нежного отношения Платонова к своему герою. Писателю близок и Чепурный, который мечтает об обществе всемирного братства. Кличка «Японец» и восточные черты лица Чепурного, очевидно, не случайны, и к тем их толкованиям, которые встречаются в критической литературе (воплощение начала, чуждого России, или восточная обреченность смерти как символика обреченности дела чевенгурцев), мы бы добавили ассоциацию с японскими камикадзе, с преданностью идее даже ценой собственной жизни.

Воплощая народные мечты о социализме, Платонов удивительно поэтично связывает их с образами природы, от которой неотделим русский человек. Горизонт мечты, куда едут Копенкин с Двановым, предстает и как конец мира, «где небо касается земли, а человек человека». Дванов «думал о времени, когда заблестит вода на сухих возвышенных водоразделах, то будет социализмом», и такой ход мысли естественен, ибо люди всегда «селились по следам воды». Поэтична характеристика еще одного героя: «Чепурный безмолвно наблюдал солнце, степь, и Чевенгур чутко ощущал волнение близкого коммунизма».

Но как бы сочувственно не относился Платонов к своим героям-большевикам, он признает, что Чевенгур становится пустым, страшным: «Жизнь отрешилась от этого места и ушла умирать в степной бурьян». В таком же состоянии и «остальная» Россия, показанная благодаря путешествиям главных героев Дванова и Копенкина – прием, ассоциирующийся с открытием автора «Мертвых душ». Из встретившихся на пути Александра Дванова людей и ситуаций Платонов черпает фантастические курьезы: крестьянин, бросивший пахать и питающийся почвой, чувствующий себя Богом. В коммуне «Дружба бедняка», куда попадают путешественники, все члены ее правления занимают должности, носящие длинные «ответственные» названия, и никто не пашет, не сеет, чтобы себя от высокой должности не отнимать, подчеркивает автор, и не нарушать внутреннего порядка. Не менее «революционные» и подвиги платоновских героев в Чевенгуре. Когда один из героев романа – Полюбезьев – пришел в город «искать кооперацию» – «спасение людей от бедности и от взаимной душевной лютости», то Чепурный осадил его: «Какая кооперация? Какой тебе путь, когда мы дошли? Что ты, дорогой гражданин! Это вы тут жили ради бога, на рабочей дороге. Теперь, братец ты мой, путей нету – люди доехали». Социализм (коммунизм), провозглашенный во благо человека, оказывается от этого человека отчужденным: «Слова в чевенгурском ревкоме произносились без направления к людям, точно слова были единственной надобностью оратора». Принципиально важ-

ны для выявления авторской позиции слова Копенкина: «Какой же это коммунизм... От него ребенок ни разу не мог вздохнуть, при нем человек явился и умер. Тут зараза, а не коммунизм!». Чепурный тоже мучается тем, что от коммунизма умер самый маленький ребенок в Чевенгуре. Смерть ребенка для Платонова всегда (это мы увидим и в «Котловане»), подобно нравственной лакмусовой бумажке, высвечивает истинную цену социальных проектов.

Показывает Платонов и перерождение «вождя»: только дом Прокофия Дванова и Клавдии богатеет. (Прошка «избрал себе жилищем кирпичный большевистский дом, где прежде все жили...»). Но в образе Прокофия просматривается и более страшная угроза – формирование на основе революционных преобразований тоталитарного государства, особенно жестокого по отношению к человеку. Именно в этой связи в его образе обнаруживается ключевая роль в организации и построении тоталитарного режима. На вопрос Саши «Что же ты хочешь сделать, Прош?» Прокофий отвечает: «А я хочу прочих организовать. Я уже заметил, где организация, там всегда думает не более одного человека, а остальные живут порожняком и вслед одному первому. Организация – умнейшее дело: все себя знают, а никто себя не имеет. И всем хорошо, только одному первому плохо – он думает. При организации можно много лишнего от человека отнять».

Прокофий – это уже не мечтатель-идеалист, наподобие Копенкина, он усвоил язык власти, в нем высвечиваются черты диктатора, пусть пока маленького, но тенденция Платоновым указана верно. Он, повторяем, из тех, кто пользуется плодами революции, совершенной романтиками и мечтателями, кто строит новое общество не таким, каким виделось оно в мечтах (обычная трагедия постреволюционных периодов). Роль Прокофия как идеолога ощущают все другие действующие лица. «Что такое мне трудно, это же коммунизм настает», – размышляет Чепурный «в темноте своего волнения». В таком состоянии, когда «поднимавшееся настроение... густой силой закупоривает головную мысль и делает трудным внутреннее переживание», Чепурный жалеет об отсутствии своего идеолога: «Прокофия сейчас находить долго, а он бы мог сформулировать, и стало внятно на душе»; в знак признания его заслуг делает ему памятник, который «сразу напоминал и Прокофия, и Чепурного одинаково хорошо».

В образной интерпретации исторического бытия в философской прозе Платонова на первый план выступает масса. Разумеется, это не тот собирательный образ, что воссоздавали А. Малышкин в «Падении Даира» или А. Серафимович в «Железном потоке», чьи произведения оказались куда более созвучными официальной трактовке истории. Оригинально подана у Платонова соотнесенность коллективного и индивидуального. «Вариантом замкнутого существования является биография героя, детерминированная и обусловленная жизненными пространствами других окружающих его людей»⁸¹⁸, что очевидно на примере образа Захара Павловича, которого обстоятельства

⁸¹⁸ Богданович Т. (Польша) Биография–культура–история в творчестве А. Платонова // Известия АН СССР. Т. 47. – 1988. – № 2. – С. 151.

вырывают из уютного машинного мирка, ставя лицом к лицу с «беззащитной одинокой жизнью людей, живущих голыми, без всякого обмана себя верой во что бы то ни было».

«Чевенгур» – мощный народный диспут, открытый митинг о судьбах страны, о настоящем и будущем...»⁸¹⁹. На страницах романа ведут свой бесконечный спор представители разных сословий и социальных групп. Читателю запоминаются коммунисты, фигуры революционеров левого загиба – Чепурного, Копенкина, Прошки Дванова, с их лозунгом «Даешь коммунизм к лету!». Им противостоят не только скептически относящийся к новому порядку Захар Павлович, но и полифония голосов второстепенных, казалось бы, персонажей, которым, однако, принадлежат важнейшие оценки происходящего. Таков кузнец Сотых из слободы Черная Калитва, говорящий революционерам нелицеприятные вещи:

«Оттого вы и кончитесь, что сначала стреляете, а потом спрашиваете, – злобно ответил кузнец... – землю отдали, а хлеб до последнего зерна отбираете: да подавись ты сам такой землей! Мужик от земли один горизонт остается. Кого вы обманываете-то? (...) Ты говоришь – хлеб для революции. Дурень ты, народ ведь умрет – кому ж твоя революция останется?».

Народный здравый смысл точно улавливает противоречия большевистской идеологии, насильственность и ненужность многих преобразований, и автор-повествователь закрепляет эту мысль ссылкой на книгу философа Н. Арсакова – фигуры вымышленной и, очевидно, выражающей взгляды самого автора на грехи «юных разумом» государственных мужей. Его пафос в том, чтобы «оставить историю на пятьдесят лет в покое».

Очевидно, прав В. Чалмаев, говоря, что «Чевенгур», как и другие произведения Платонова рубежа 1920–1930-х гг., выражает не только трагедию народной жизни, но и «мировоззренческую драму самого художника»⁸²⁰. В романе постоянно меняются точки зрения. Всезнающий автор зачастую уступает место полифонизму голосов, отстаивающих свою правоту. Платонов не чужд национальной самокритике (и не только в «Чевенгуре»). Вот что пишет он об одном из персонажей своей прозы: «Бобыль же всю жизнь ничего не делал – теперь тем более; до пятидесяти лет он только смотрел кругом – как и что – и ожидал: что выйдет в конце концов из общего беспокойства... он совсем не был одержим жизнью».

При всем явно критическом отношении Платонова к изображаемой действительности его критицизм не был тотальным отрицанием происходящего в России. Душа писателя тянулась к росткам будущего, к идее революции как воплощения народного счастья; в его эстетической позиции было что-то, сближающее его с эстетикой социалистического реализма,⁸²¹ возводившей идеализацию в принцип искусства. Так что своей противопоставлен-

⁸¹⁹ Иванова Н. Третье рождение // Дружба народов. – 1988. – № 4. – С. 160.

⁸²⁰ Чалмаев В. Андрей Платонов. – М., 1989. – С. 190.

⁸²¹ Высказывая такую «крамольную в наши дни мысль», автор этих строк был рад найти ее подтверждение, хотя и с несколько иной аргументацией, в указанной выше статье Алексея Варламова: «Если в советской литературе и был действительный социалистический реализм (то есть реализм братства и любви), а не его многочисленные фетиши, то с такой невероятной силой и выразительностью он нашел выражение в творчестве одного-единственного писателя – Андрея Платонова» (Москва. – 1998. – № 2. – С. 170).

ности советской литературе писатель не ощущал и, повторяем, недоумевал, слыша обвинения в свой адрес. В одном из его писем 1921 года читаем: «Надо любить ту вселенную, которая может быть, а не ту, которая есть. Невозможное – невеста человечества, и к невозможному летят наши души... Невозможное – граница нашего мира с другим».

Нельзя обойти и вопроса о возможностях воплощения социалистического идеала в современной Платонову действительности. В полемике Ю. Давыдова с С. Семеновой оно обозначено словом «мытарство» и «мытарство идеала» (с чем не согласен Давыдов), вынесено даже в заглавие статьи Семеновой⁸²² как определяющий момент в ее понимании Платонова. С. Семенова делает акцент на невозможности реализации идеала социализма в стране столь отсталой и в экономическом, и в культурном отношении. (Она подчеркивает, что Платонов тем и интересен, что раньше своих героев прошел увлечение научно-технической революцией, познал связанные с нею сомнения и утраты.) Поэтому его привлекают философские идеи Н. Федорова как глубинные чаяния народа, его мечты о преодолении смерти. Ю. Давыдов, напротив, считает, что идеи коммунистического равенства с федоровским «Общим делом» несовместимы. Думается, Платонов был волен совместить и трансформировать их именно в таком плане, поскольку религиозное отношение к коммунизму определялось верой героев Платонова в то, что новое общественное устройство обеспечит людям бессмертие (Н. Малыгина). В романе воплощаются федоровские идеи о воскрешении уходящих поколений, ибо без этого верх берет сиротство, безотцовщина. Другими словами: без ценностей предыдущих поколений человек не может существовать. Необходимость познания жизни и смерти, подчеркивание роли кровного родства и связи поколений в духе философии Федорова как бы открывали перспективу дальнейшего развития и отвергали только что предложенный «конец истории» с его остановленным *временем и покоем «вечного лета»*. (Обращаем внимание, что в рукописи романа специально подчеркнуто: «Следующие дни над Чевенгуром, как и с самого начала коммунизма, стояли сплошь солнечные».)

Роман Платонова противоречив и неоднозначен, как противоречива и неоднозначна сама жизнь. «Ураган, пронесшийся над Россией, был неизмеримо мощнее одних только социально-экономических и политических перемен, связанных с перераспределением власти и собственности. Ее замыслы и чаяния были гораздо безумнее, и новая пролетарская культура, к которой принадлежал всем сердцем ранний Платонов, хотя и провозглашала себя атеистической, богоборческой, тем не менее во многом следовала в русле мощной библейской традиции, призванной переиначить мир и самого человека»⁸²³. Критика, давно переосмыслившая в этом плане и «Мать» Горького, и «Железный поток» Серафимовича, давно подметила, что герои Чевенгура строят не коммуну, а «собор революции» (В. Чалмаев). Культурные архетипы

⁸²² Семенова С. Мытарства идеала. К выходу в свет «Чевенгура» Андрея Платонова // Новый мир. – 1988. – № 5. – С. 218-233.

⁸²³ Варламов А. Платонов и Шукшин: Геополитические оси русской литературы // Москва. – 1998. – № 2. – С. 168.

христианства в романе проявляются и в копенковской идее паломничества к могиле Розы Люксембург, в его идее ее воскрешения; Чепурный, подобно Моисею, предлагает объявить коммунизм «вечным странствием», понимая его как поиск земли обетованной. Заседания ревкомовцев идут на амвоне, и на них с церковного купола глядит Саваоф. В общем, герои «Чевенгура» живут ожиданием второго пришествия. «Коммунистическая утопия развивается в пространстве текста строго по модели христианского мифа, задействовав христианский же сюжет для утверждения в жизни идеологической системы антихристианской направленности»⁸²⁴.

Богатый спектр интерпретаций «Чевенгура» – лучшее свидетельство рождения в русской литературе XX века новой классики.

«Котлован»

Повесть «Котлован» была завершена в начале 1930-х гг. Авторские даты «Декабрь 1929 – апрель 1930 гг.», как утверждает Н.М. Малыгина, указывают не на срок создания повести, а на время в ней изображенное, ибо в тексте слышны отголоски событий начала 1930-х гг. Как и «Чевенгур», она была опубликована только после перестройки – в 1987 г.

Общая канва сюжета повести проста и легко узнаваема по многим другим произведениям 1930-х гг.: начинается гигантское строительство, куда направляются и крестьяне окрестных деревень. Но, в отличие от так называемой «производственной» прозы, у Платонова оно обретает гротескно-обобщенный смысл: строят общепролетарский дом, некую Вавилонскую башню в духе Апокалипсиса⁸²⁵. Общепролетарский дом, оставаясь только в проекте, становится гигантским миражом, некой Вавилонской башней, которая должна дотянуться до неба, как вызов небу, брошенный с земли, но у Платонова этот дом – и сооружение, и идея соперничества, и идея оспаривания Царства Божия, имеющего место быть на небесах, но низвергнуто в яму котлована: движение идет не вверх, а вниз. Интересно, что столь мифопоэтическое событие питалось реальностями советской утопии: на месте разрушенного храма Христа Спасителя в Москве предполагалось выстроить монументальный Дворец Советов – Дом мирового пролетариата (башню высотой в 415 метров должна была венчать 100-метровая статуя Ленина. Огромный штат работал над его проектом вплоть до начала 1950-х гг.)

Когда же (оценим реальность сюжета «Котлована») началось раскулачивание, активные герои строительства отправились в село вершить свое «пролетарское дело». Так называемых «двадцатипяти тысячников» Платонов изобразил в таких красках, каких ни у кого и никогда не было. После победоносного возвращения героев на стройку читатель вновь погружается в проблему строительства гигантского котлована для будущего пролетарского до-

⁸²⁴ Радбиль Т.Б. «Чевенгур» А. Платонова: идеологемы христианства и коммунизма в поле интертекстуального взаимодействия // Текст: Узоры ковра. Ч.1. – Санкт-Петербург; Ставрополь, 1999. – С. 9.

⁸²⁵ См.: Гюнтер Х. Котлован и Вавилонская башня; Касаткина Е. Прекращение вечности времени или Страшный суд в «Котловане» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. – М., 1995.

ма. И если в «Чевенгуре» показано еще не изжитое у фанатиков революционной идеи стремление к утопии, то «Котлован» – это крах утопии (М. Геллер), зловещая *реальность* утопии, не оставляющая никаких надежд на возможность плодотворной реализации утопических идей. Смерть ребенка, упоминаемая в «Чевенгуре», как явление, несовместимое с коммунизмом, в «Котловане» венчает – и крупным планом – финал произведения. Поэтому то, что было трагично в «Чевенгуре», в «Котловане» – зловеще.

Такова вкратце фабула повести, охватывающей примерно три месяца.

Образ общепролетарского дома амбивалентен. Его будущая башня, воспринимаемая в контексте поэтики как «ось мира» – место, по определению Прушевского, «вечного поселения трудящихся вся земли» и (это уже слова Вощева) «будущий человек найдет себе покой в этом прочном доме». Но «вечное поселение», вечный покой – это покой могилы⁸²⁶. Как жизнь чевенгурцев знаменовала собой «конец истории», так и «вечное поселение» в «Котловане» оборачивается антиутопической тенденцией автора.

Как справедливо указывалось в критике, внутренние часы «Котлована» то останавливаются, то лихорадочно ускоряются. Так, организация колхоза, сопровождающаяся выселением кулаков и празднованием этого события, занимает всего один день, но он расписан буквально по минутам. Чиклин рыл могилу Насте в *вечном* камне 15 часов, но об этом сказано, как о мгновении, сопрягаемом с вечностью. Прочее время отмеряется временами года. Действие происходит «в начале осени», дорога Вощева лежит «среди лета». Столь же неопределенно и пространство повести (хотя расширение котлована фиксируется довольно точно (в четыре раза, в пять раз..., в конце концов он превращается в *пропасть*). В основном это *окрестности*, куда расходятся рабочие. Также неопределенно понятие «внутри города»; чаще – это *неизвестное* место, а герои повести идут «куда-нибудь».

Из общего фабульного плана выделяются примерно десять дней сюжетного времени (напоминая об известной книге Д. Рида о событиях, свершившихся десятилетием раньше). Они выступают как «основные этапы революционного эксперимента, которым стало строительство общепролетарского дома»⁸²⁷. Узнаваема в социально-историческом плане и система основных образов повести, поражающих, как тонко замечено, «*одновременно* своей очевидной невозможностью и неоспоримой правдой»⁸²⁸. Это типичный и явно симпатичный автору рабочий Чиклин, руководитель работ инженер Прушевский, правдоискатель, народный философ Вощев. О них можно сказать, что они являют собой, по мнению критика, как бы три орбиты, три уровня близости к этой темной, всасывающей, неумолимой воронке мира – котлована.

В раскрытии образов действующих лиц в «Котловане» важную роль играет так называемый физиологический психологизм как особая черта «поэ-

⁸²⁶ См.: Пастушенко Ю. Поэтика смерти в повести «Котлован» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. – М., 1995.

⁸²⁷ Андрушко Ч. (Польша) Фабульное и сюжетное время «Котлована» А. Платонова // Филологические записки. Вып. 16. – Воронеж, 2001 – С. 87.

⁸²⁸ Немцов М. Герои повести «Котлован» как система персонажей // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. – М., 1995. – С. 173.

тики телесности» Платонова. Внутреннее душевное состояние героя, как показано исследователем, передается через телесные символы смыслового ряда: тело, кости, кровь, сердце и другие, идущие от библейской традиции «чревные» метафоры страдания: «У меня без истины тело слабеет», – говорит Вощев. «Физиологический психологизм» позволяет автору избежать негативной односторонности в обрисовке героя, показать его как духовное существо⁸²⁹.

В то же время система образов в «Котловане» дополняется персонажами, раскрывающими прежде всего социальные роли в обществе: мастера-вые Сафронов и Козлов (к ним же относится и Жачев – ныне безногий инвалид), олицетворяющие собой действенность советской пропаганды и ее негативные нравственные последствия (если в «Чевенгуре» Чепурный жаждал социализма для всех, то Сафронов только для себя). Вместе с тем это фигуры живых, подчас вызывающих симпатию людей. В этом же ряду профсоюзный деятель Пашкин, Активист – человек-машина, активная деятельность лишила его даже собственного имени. Надо оценить убийственную иронию Платонова в изображении этого персонажа: «Когда Активист объявил себя «умнейшим человеком на данном этапе села», один из мужиков объявил себя бабой». Безымянны и крестьяне (это уже символ полного бесправия), маркированные отдельной трагической или комической деталью: «умирающий мужик, у которого «душа ушла из всей плоти» (потому что забрали единственную лошадь) или мужичонка «с блином в руке».

При характеристике образов бросаются в глаза говорящие фамилии, на которые неоднократно обращалось внимание (статьи Л. Хижняк, Е. Толстой-Сегал, М. Геллера, А. Харитонова). Скрытые смыслы в платоновских текстах проявляются далеко не сразу, поэтому имена героев, если они «говорящие», весьма важны. Фамилия наиболее отвратительного из персонажей – Жачев – воплощает в звучании напор грубой энергии (жать), низменности «жевательного» существования («все зубы сработал» (сжевал) начисто, на пищу), жадности, обездоленности, но и: жачить – много работать (диалектн.). Наиболее активный из мастеровых, товарищ Сафронов отвечает этимологии своего имени – здравомыслящий, благоразумный, но, как подчеркивают исследователи, в сатирическом, щедринском смысле (поэтому и пишется фамилия с искажением имени). Сафронов думает «по радио», благоговейно откликаясь на все руководящие лозунги и призывы; он готов дать отпор каждому, кто «расшатывает в нем идеологическую установку», борется с «уклонами», с любым отклонением от «генеральной линии».

Жачев, Вощев, Чиклин – «эти фамилии построены по одной ритмической схеме: двусложные, с ударением на первый слог – короткие, «рубленные», энергичные; настоящие фамилии пролетариев»⁸³⁰ (по этой схеме образовывались и имена многих вождей: Ленин, Сталин, Киров). Фамилия землекопа – Чиклин – у того же автора ассоциируется со звукоподражанием сино-

⁸²⁹ См.: Проскурина Е.П. Поэтика материальности в повести Андрея Платонова «Котлован». АКД. – Новосибирск, 1999. – С. 18-19.

⁸³⁰ Харитонов А. Система имен персонажей в поэтике повести «Котлован» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. – М., 1995. – С. 154.

нимичным слову *бить*. То, что этого землекопа зовут Никита (в южно-русских диалектах это имя означает человека бестолкового), ассоциируется с тем, что герой «думать не успевал». Фамилия склонного к философствованию Вощева по звуковой семантике связана со словами *вещь* (в критике неоднократно отмечалось, что вещмешок – постоянный спутник Вощева), *вещественность*, *сущность*, *существование*, *всеобщность*, *тищета*. Его фамилия созвучна слову «вообще», напоминая о смысле *общего* существования. Эти слова-мотивы, тяготеющие к звучанию фамилии, делают Вощева главным героем повести, наделенным к тому же подробной биографией:

«В день тридцатилетия личной жизни Вощеву дали расчет с небольшого механического завода, где он добывал средства для своего существования. В увольнительном документе ему написали, что он устраняется с производства вследствие роста слабосильности в нем и *задумчивости* среди общего темпа труда» (курсив мой – Л.Е.).

В завкоме, куда обратился Вощев защитить свой ставший ненужным труд, произошел знаменательный диалог, свидетельствующий о том, что новое общество не нуждается в мыслящих людях:

« – Администрация говорит, что ты стоял и думал среди производства, – сказали в завкоме. – О чем ты думал, товарищ Вощев?

– О плане жизни.

– Завод работает по готовому плану треста. А план личной жизни ты мог бы прорабатывать в клубе или красном уголке.

– Я думал о плане общей жизни. Своей жизни я не боюсь, она мне не загадка.

– Ну и что ж ты бы мог сделать?

– Я мог выдумать что-нибудь вроде счастья, а от душевного смысла улучшилась бы производительность.

– Счастье произойдет от материализма, товарищ Вощев, а не от смысла. Мы тебя отстоять не можем, ты человек несознательный, а мы не желаем очутиться в хвосте масс».

После долгих скитаний Вощев попадает на строительство котлована, да и то, вызывая пререкания из-за отсутствия путевки. Но и здесь его мучает равнодушие окружающих к своим действиям (не случайно Паустовский видит в вощевых будущих интеллигентов): «Все равно мне без истины стыдно жить», – говорит он. Дважды уходит он со стройки и каждый раз как бы символизирует этим обреченность своей судьбы. Образ Вощева получил в критике глубоко философско-эстетическую интерпретацию А. Павловского⁸³¹.

Мы же остановимся подробнее на возможностях социологической интерпретации платоновского текста. Из возвращенных платоновских произведений наибольший интерес у широких читательских кругов, да и у критики, вызывает именно «Котлован». Очевидно, потому, что в сравнении с «Чевенгуром» социальное начало в нем выражено наиболее ярко, пусть и парадоксально. О большей социальной направленности «Котлована» свидетельствует и творческая история повести, для которой материал современности, систему ее «языков» дали предшествующие рассказы-хроники, очерки, сценарий «Машинист»⁸³².

⁸³¹ Павловский А.И. Яма (О художественно-философской концепции повести А. Платонова «Котлован») // Русская литература. – 1991. – № 1. – С. 21-41.

⁸³² Корниенко Н.В. История текста и биография А.П. Платонова (1926-1946) // Здесь и теперь. – 1993. – № 1. – С. 150.

Несмотря на то, что мы имеем дело с философской прозой, необходим социологический анализ произведения, ведь общечеловеческое в художественном мире писателя не исключает социального, классового. Конечно, в отличие от большинства произведений советской философской прозы (где общечеловеческое прочитывается в социальном) в художественном мире Платонова многое имеет своим истоком мифомышление. Но, очевидно, можно говорить о том, что и у Платонова философское питается социальным. Ведь даже Воцев однажды взывает к лицу власти и будущего, чтоб они взяли на себя организацию вечного смысла людей. Критики считают этот факт изменою народного философа самому себе, но, на наш взгляд, в нем проявилось единство философского и социального, к которому пришел писатель. Но главное достижение Платонова в «Котловане», на наш взгляд, – подлинно художественное раскрытие классовых взаимоотношений.

Сегодня в анализе литературных явлений очень не любят слово «классовое», апеллируют только к приоритету общечеловеческих ценностей, что, в конечном итоге, разумеется, верно, если не забывать, что, кроме вечных тем, в искусстве всегда были, есть и будут остро мучающие человека проблемы социальные, что в художественном мире писателя общечеловеческое часто вырастает из разрешения классовых противоречий. И это важно понять, не впадая, разумеется, в вульгарные, ставшие штампом, социологические оценки. Применительно к «возвращенному» творчеству Платонова можно сказать, что не только более социальная в своей жанровой сущности повесть «Котлован», но и рассмотренный выше философский роман «Чевенгур» обнаруживают в поведении и мироощущении своих героев именно классовую подоплеку. Парадокс нашего исторического развития в том, что 70 лет с упорством, достойным лучшего применения, говорилось о гармонии, якобы достигнутой в отношениях между рабочим классом и крестьянством. А между тем сейчас, в пору эйфорийного поиска только общечеловеческого и в реальной жизни, и в искусстве, многое буквально вопиет о неизжитости этих классовых противоречий.

Платонов сегодня – наш современник и потому (не «только потому», а именно «и потому»), что он как художник показал: идеалы социализма у разных слоев населения России были разные. Сама по себе социалистическая идея общепролетарского дома как исторически отдаленный идеал не была абсолютна чужда Платонову, но дело в том, что никому из наших писателей в такой мере не подходило расхожее, покрытое глянцем пропаганды, определение «рабоче-крестьянский». К Платонову оно не только подходит, но и в сочетании с этим именем сбрасывает с себя всю ложную пропагандистскую мишуру, обнажая кровоточащие противоречия. Это подтверждается не только широко известными автобиографическими воспоминаниями о его родной городской улице, переходящей в деревенскую колею, не только его пролеткультовскими стихами, где, как мы уже сказали выше, едва ли не половина вдруг оказалась крестьянской лирикой. Это проявилось и в определенной неслиянности голосов его героев, несущих в себе свою правду. Такой полифонизм был уже в «Чевенгуре», где действуют не только активные поборники проле-

тарского социализма, но и охлаждающий их пыл середняк Кузьма с его репликой «Годов через пятнадцать выше куры скота ни у кого не будет». Но ведь было и такое: «Сволочь ты, дядя, тебе рабочий не жри, а ты чтобы самогон из хлеба курил».

Сейчас подобные высказывания платоновских героев часто цитируются и толкуются односторонне. Одними – чтобы выдать какую-то одну грань Платонова-художника за целое. Другими – чтобы упрекнуть писателя в художественно непреодоленной противоречивости, приписать ему разорванное «непросветленное» сознание и дологическое мышление, против чего уже выступал В. Чалмаев⁸³³. Однако в критике второй указанной позиции надо с водой не выплеснуть ребенка. Для Платонова, чуткого к социальной конкретике жизни XX века, отношения между рабочим классом и крестьянством обрели форму неснимаемого конфликта. Слова Е. Толстой-Сегал, что в порыве высшей справедливости Платонов «не в состоянии предпочесть одну точку зрения другой» – с нею согласны и российские литературоведы – хорошо объясняют специфику авторской позиции в этом вопросе. В «Котловане» несомненна авторская симпатия к героям-пролетариям, к тем, «кем дневное время проживается одинаковым сгорбленным способом – терпением тела, роющего землю, чтобы посадить в свежую пропасть вечный каменный корень неразрушимого зодчества». Но душераздирающи и картины на оргдворе колхоза, в них – боль автора за униженного, морально и физически уничтожаемого крестьянина. Кроме того, сила Платонова в том, что вместо героев с однозначной классовой оценкой, он дает фигуры весьма «пестрые». Платонов наделил отталкивающими чертами рабочего Козлова, настолько отталкивающими, что этого впечатления не снимает и его мученическая смерть от кулацкой руки. Но не заподозришь автора и в симпатии к мужичишке «с блином в руках».

Кроме правдоискателя Вощева, определенным выразителем авторского представления о социализме является Чиклин. Лирическая струя в «Котловане» связана прежде всего с этим образом. Именно Чиклину свойственно чувство ответственности за происходящее, что в сцене посещения героем кафельного завода передано такими штрихами: «Да, я из пролетариата», – нехотя сообщил Чиклин деду сторожу», а после слов последнего «Ага, стало быть, ты нынешний царь» Чиклин «с силой стыда и грусти» входит в старое здание теперь неработающего завода. Это Чиклину, который имел маленькую каменистую голову, густо обросшую волосами, потому что всю жизнь либо бил балдой, либо рыл лопатой, а «думать не успевал», приходят в голову разумные рационализаторские идеи. И ему же свойственно чувство тревоги за правильность исторического пути: «Некуда жить, вот и думаешь в голову». Именно Чиклин в умершем чужом человеке – в матери Насти – чувствовал «кое-что остаточное теплое и родственное» и, как это ни странно на первый взгляд, обнаружил в сцене прощания с мертвой больше развитости чувства и душевной чуткости, чем интеллигент Прушевский. В ответ на циничное: «За-

⁸³³ Чалмаев В. Надежды на «высшую жизнь» // Литературное обозрение. – 1987. – № 1.

чем ты стараешься... ей (мертвой – Л.Е.) ничего не нужно», – он произносит потрясающие, будто в наши дни сказанные слова: «Ей нет, но она мне нужна». Человеческая порядочность Чиклина проявляется в сцене с попом, когда бьет он его за подлое доносительство (но уже здесь возникает мысль о социальной ответственности тех, кто довел служителя церкви до такого состояния).

И тот же Чиклин после клятвы погибшим Сафронову и Козлову – «Пускай весь класс умрет – да я и один за него останусь и сделаю всю его задачу на свете!» – убивает ни в чем не повинного человека. Весь ужас этой сцены, вся незащитность русского мужика вступает в непримиримое противоречие с тем, что мы знали о Чиклине раньше. И даже укол совести (Чиклин вдруг посылает Елисея узнать о Насе, купить ей конфет: «У меня сердце по ней заболело») не разрешает этого страшного противоречия. Про мужика, пытающегося умереть с горя, Чиклин бросает неоправданно жестокие слова: «Не боится еще, подкулацкая сила». Убит или тяжело искалечен по приказу Чиклина подкулачник. Он равнодушен к судьбе крестьянина, у которого после реквизиции лошади «душа из тела ушла». И вообще, роль Чиклина в раскулачивании сильно колеблет чашу весов в определении нравственного уровня героя.

В то же время, когда Чиклин «сделал» колхоз, и развитие действия в памятной всем сцене танцев на оргдворе достигло напряжения поистине апокалиптического, его фигура тоже обретает отсвет трагедийности: «Чиклин оставил заготовку плота в такую ночь...». Чиклин остановил и активиста, давая возможность обреченным людям, стоящим всей *середняцкой* гущей (Платонов называл все своими именами), «попрощаться до будущей жизни», зажигает костер, чтобы превратившиеся в ничто люди могли согреться у огня. И все же Чиклин все чаще и чаще произносит сакраментальную фразу «Не смей более жить на свете» по адресу всех, заподозренных в кулацком благосостоянии. И именно Чиклин пойдет рядом с медведем-молотобойцем, органически вписавшись в зловещую фантазмагорию поисков классового врага.

Внутренние сомнения рабочего человека в правильности содеянного достигают кульминации, когда в ответ на слова: «Ну что ж, вы сделаете из всей республики колхоз, а вся республика-то будет единоличным хозяйством» – Чиклин «закричал от скрежущей силы сердца. Он отвернулся от рассудительного мужика, чтобы тот не участвовал в его преходящей скорби, которая касается лишь одного рабочего класса». Очень многозначительно это слово «преходящей», и оно не дает повода заподозрить Платонова в социальном пессимизме, в отказе от идеалов рабочего класса. Но то, что писатель задумывался о будущей судьбе победившего пролетариата, доказывает последующий диалог:

« – Не твое дело, стервец! Мы можем царя назначить, когда нам полезно будет, и можем сшибить его одним вздохом. А ты исчезни!

Здесь Чиклин перехватил мужика поперек и вынес наружу, где бросил в снег...

– Ликвидировали?! – оказал он (мужик из снега – Л.Е.) – Глядите, нынче меня нету, а завтра вас не будет. Так и выйдет, что в социализм придет один ваш главный человек!».

Так воплощенное в образной системе повести и достигшее кульминации классовое противоречие снимается пророческим, еще в 30-м году вычисленным финалом. Но в рукописях Платонова есть и еще более зловещее пророчество:

« – Где же петух, граждане, – заунывно пытал активист. – Значит, вы так утешаете советской власти? А знаете ли вы, что такое расколхозивание? Имейте в виду, что это вам будет не раскулачивание, когда каждый неимущий рад! Я и неимущего расколхозу: бедноты на нас хватит и без вас!».

В «Котловане» Платонова получает свое завершение еще один, заявленный с первых страниц произведения источник противоречий, связанный с противостоянием рабочим и крестьянам «максимального», по определению Жачева, класса. Это забюрократившаяся партийная верхушка. Художественная логика Платонова вполне согласуется с современными трактовками партийно-государственной бюрократии как класса или, во всяком случае, с признанием ее определенных классовых признаков. Стоит обратить внимание и на ироническое отношение Платонова-художника к путанице в умах людей, которая порождалась внутрипартийной борьбой, вела к эклектике. Эта мысль реализуется в ситуации анекдотической, что является, как известно, существенным компонентом поэтики Платонова: у Пашкина были неприятности из-за имени и отчества: «Почему и Лев, и Ильич? Уж что-нибудь одно». Хотя для нашего уха определения «троцкистско-зиновьевский» или «троцкистско-бухаринский» более привычны как антиленинские, но в первые годы советской власти объединение в обыденном сознании имен Ленина и Троцкого было реальностью. Ориентацию писателя на реалии современной ему политической жизни, аллюзии на выступления политических деятелей, в том числе и Сталина, необходимо учитывать при истолковании смысла «Котлована».

При всем своем пиетете к имени В.И. Ленина писатель показывает, как на практике воплощались ленинские идеи людьми, подобными Чепурному из «Чевенгура». И в «Котловане» Прушевский, перефразируя известные ленинские слова, поручает Чиклину расставить вновь прибывших людей на рабочие места и «дать им выучку, потому что надо уметь жить и работать с теми людьми, которые есть на свете». И здесь же звучит шапкозакидательский ответ на этот призыв: « – Нам это ничто, – высказался Сафронов, – мы ихнюю отсталость сразу в активность вышибем».

Какой была подобная активность, можно увидеть на примере медведя-молотобойца, окончательно подорвавшего своей неумелой неистовостью, дурной силой материальные основы зарождающегося колхоза; заданный им безумный темп обернулся «загаживанием всеобщего, оставшегося сиротой имущества». Нельзя не согласиться с тем, что появление этого героя (при всей реальности его существования в кузне, знакомой Платонову с детства) окончательно переводит действие «Котлована» в область фантазмагии и гротеска.

Мрачный гротескный мир «Котлована» давал Платонову возможность выявить абсурдность и алогизм происходящих социальных процессов, обнаружить их неестественную, ложную сущность, бесперспективность и опасность для будущего.

Но Платонов не ограничивается символично-философскими пояснениями, а продолжает художественными средствами осуществлять социологический анализ. Особенно роковую роль в нагнетании трагических эксцессов играла противоречащая здравому смыслу деятельность именно «максимального класса». И если в сознании писателя, «из народа не вышедшего», общечеловеческий социалистический идеал вырос из слиянности рабочей и крестьянской правды, то к нарождающейся классовой прослойке бюрократического аппарата Платонов непримирим и бескомпромиссен до конца и на протяжении всего произведения показывает, какую зловещую роль играли эти люди в усугублении трагических противоречий между пролетариатом и крестьянством, между их пониманием социализма. Примеры здесь можно умножать бесконечно. Ни тем, ни другим, ни рабочему, ни крестьянину не принесет счастья, предчувствовал Платонов, новая бюрократическая власть, и поэтому «гостевому мужику, желавшему девочку-эсэсэсэршу выдать замуж мужику» («А потом мы из нее сделаем смирную бабу; добро будет»), Жачев «дал в бок, чтоб он не надеялся».

В итоге развития сюжета повести Чиклин, как носитель пролетарского социалистического идеала, казалось бы, победил. Его образ опять раскрывается на волне авторского лиризма. Оправдалось платоновское слово о том, что скорбь его преходяща. «Чиклин долго глядел в ликующую гущу народа и чувствовал покой добра в своей груди; с высоты крыльца он видел чистоту далекого масштаба, печальность замершего света и покорный сон всего мира, на устройство которого пошло столько труда и мученья, что всеми забыто, *чтобы не знать страха жить дальше*» (курсив мой – Л.Е.). В этих словах программа и цель социального поведения нескольких поколений. «Котлован», как и «Чевенгур», – художественный слепок массового сознания, приспособившего к своим чаяниям официальный идеал социализма.

Фантазмагория раскулачивания порождает социальную эйфорию пролетариата. «Тихо было кругом и прекрасно, Чиклин остановился в недоуменном помышлении». Может быть, здесь, в этих ночных раздумьях, опять-таки лирически окрашенных, ярче всего проявилась классовая суть миропонимания героя, осиянная, так сказать, образом медведя-молотобойца. Вместе с ним Чиклин готов порадоваться тому, что в деревне остались только средние люди, «какие молча делают полезное вещество и чувствуют частичное счастье, весь же точный смысл жизни и всемирное счастье должны томиться в груди роющего землю пролетарского класса». И медведь для него «правильный пролетарский старик». То, что в финале повести мужики из колхоза приходят на строительство котлована, – художественное осмысление процесса раскрестьянивания, трагические последствия которого для страны не были ясны Чиклину (а может быть до конца и самому Платонову). В сознании героя этот факт работает на строительство общепролетарского дома, на идеалы

пролетарского социализма с его обобществленным трудом и характерной организацией производства:

« – Мужики в пролетариат хотят зачислиться, – ответил Воцев.

– Пускай зачисляются, – произнес Чиклин... – Теперь надо еще шире и глубже рыть котлован, пускай в наш дом влезет всякий человек из барака и глиняной избы».

Финал повести *открытый*.

Платоновская концепция социализма, о которой мы уже говорили в связи с «Чевенгуром», не может быть раскрыта и без учета темы «прочих». В отличие от «Чевенгура» мотив «прочих» в «Котловане» социально более определен и однозначен и выражает утопию распределительного псевдокоммунизма. Оценка им дана с позиций Чиклина. Последний сразу, *без пристальности* обнаружил в них «переученных наоборот городских служащих, равных степным отшельникам и людям, привыкшим идти тихим шагом позади трудящейся лошади, в их теле не замечалось никакого пролетарского таланта труда, они более способны были лежать навзничь или покоиться как либо иначе». Но не только в пролетарском котловане, но и в колхозе появляются «нездешние люди».

«Некоторые странники обступили Елисея и спрашивали его:

– Где же колхозное благо, – иль мы даром шли? Долго ли нам бродить без остановки».

Сомнение и мука писателя – то ли происходит, что действительно нужно народу? – подчеркнуты многими, рассмотренными выше, сюжетными ходами и образами. Особенно символической представляется не мотивированная в социально-бытовом плане смерть девочки Насти, которую Чиклин подобрал около умершей матери (она, по-видимому, тоже относилась к «прочим»), и ребенок стал дочкой стройки. Освободившись, наконец, от классово-пропагандистских понятий, калечащих детские души (Платонов ставил и эту важнейшую социально-педагогическую проблему), она «хочет к маме» – к умершей маме. Это и символ надвигающейся смерти, и тонкий переход от узости классовых мерок к неизбывности общечеловеческого. Художественные детали – необъяснимый жар у ребенка и то, как открывает она опавшие свои, высокие, как листья, смолкшие глаза – нагнетают трагизм. И вот уже утрачена способность радоваться принесенным Воцевым игрушкам, рождая у героев мучительный вопрос: «Где же будет коммунизм на свете?» Поэтому трагическим аккордом звучат часто цитируемые слова-думы Воцева: зачем ему нужен смысл жизни, если гибнет маленький человек, с которым герои связывали свое будущее.

Открытость финала повести Платонов дополняет автокомментарием:

«Погибнет ли эсэсэсрша, подобно Насте; или вырастет в целого человека, в новое историческое общество? Это тревожное чувство и составляло тему сочинения, когда его писал автор. Автор мог ошибиться, изобразив в виде смерти девочки гибель социалистического поколения, но эта ошибка произошла лишь от излишней тревоги за нечто любимое, потеря чего равносильна разрушению не только всего прошлого, но и будущего».

Такова авторская интерпретация финала.

Идеал социализма в идейно-художественной концепции Платонова в «Котловане» предстает не в его теоретическом, «марксистском» облике, не

как чевенгуровские вековые народные утопии, а как связанные с ними утопические представления исторически молодого рабочего класса. Получив возможность своей реализации, неизбежно уродливой, они обнаруживают свою утопичность, наглядно демонстрируя зловещую реальность утопии⁸³⁴.

Иногда «Котлован» трактуют как сатирическую повесть. Элементы сатиры в ней, несомненно, есть, но они нередко выражают позицию автора и героев. И все же в целом «Котлован» отнести к произведениям сатирическим нельзя, его отличие от таких вещей, как «Город Градов», самоочевидно. Ирония и гротеск в них не ставят целью выявление конкретных фактов, противоречащих авторскому идеалу в целях их исправления, а являются всеопределяющей характеристикой авторской позиции восприятия мира, как изначально абсурдного, как мира неснимаемых антиномий. Как заметил Бахтин, «сатира почти лишена глубокой и полной амбивалентности», тогда как печать последней лежит на многих платоновских образах и мотивах знаменитой трилогии — «Чевенгур», «Котлован», «Ювенильное море». Иронико-гротескное начало в нем предстает как черта мировидения писателя.

Претерпела ли платоновская идея социализма какую-то эволюцию от «Чевенгура» к «Котловану»? Сущность позиции Платонова представляется нам стрелкой весов, нервно пульсирующей влево-вправо, и в интерпретации Платонова равновесие не было достигнуто. Надо не удивляться и платоновскому «да-нет» в отношении строящегося социализма, официально трактуемого как гегемония рабочего класса, не абсолютизировать нечто одно, а рассматривать авторскую позицию как полифоническую, раскрываемую сюжетом, поэтикой и системой образов. При всем том, что у Платонова полифонизм выражен более ярко, в оригинальной художественной форме, в той или иной степени он был свойственен многим произведениям 1920-х гг., к которым можно поставить эпиграфом неверовское: «Жалеть нельзя и не жалеть нельзя».

Обычно считают, что в «Котловане» на первый план выходит оппозиция писателя социализму, тогда как в «Чевенгуре» — слияние существа идеи социализма с народом. В «Чевенгуре» чуждость идей социализма всей массе не раскрыта (хотя при этом не учитываются очень важные слова Кузьмы, которые мы уже приводили выше). Поэтому в Чевенгуре обитают по-своему счастливые люди; нет массового насилия над народом, даже сцены уничтожения буржуев лишены злобы и ярости. «Котлован» же в этом плане — полная противоположность «Чевенгуру». (Как отмечала критика, меняется даже характер положительных героев: в «Котловане» им становится не свято верующий в истину Саша Дванов, а замученный ее «розыском» Воцев.) Все это так, но глобальных обобщений по поводу эволюции художника делать не стоит. Надо учесть, что после «Котлована» Платонов пишет «Впрок» и «Ювенильное море». В этих произведениях тоже есть по-своему счастливые люди и нет сцен массового насилия. Поэтому концептуальным различием

⁸³⁴ Теоретическое обоснование этого тезиса можно найти и в работах философов (Межуев В.М. Социализм как идея и как реальность // Вопросы философии. — 1990. — № 11. — С. 18, 30), и в статьях Л. Шубина, В. Скобелева, С. Семенов и др., посвященных А. Платонову.

между «Чевенгуром» и «Котлованом» нельзя абсолютизировать. Это произведения одного этапа творчества, и они свидетельствуют о желании писателя дать весь спектр своих жизненных впечатлений.

Хотя художественный мир «Котлована» целесообразно раскрывать в основном прибегая к социологической интерпретации, позволяющей разобратся в сложном переплетении классовых интересов и социальных устремлений героев (как мы это и сделали), она должна сочетаться с интерпретацией мифопоэтической. Отчасти мы уже коснулись этого, когда говорили об апокалипсической символике котлована. Но в литературоведении освещены и другие особенности мифопоэтики Платонова. Исследователи отмечают детскость и эгоцентричность сознания героев, склонность к описанию социальных структур в зоо- и антропоморфных образах, типичных для политического стиля 1920–1930-х гг. Оппозиция свое/чужое (например, в размышлениях Жачева о сплошных врагах социализма) трансформируется в жизнь/смерть, и мышление персонажей ориентировано на снятие оппозиции за счет исключения из нее первой части – жизни⁸³⁵. В другой работе возводимое здание общепролетарского дома уподобляется не только «зданию судьбы человеческой» (слова Ивана Карамазова), в фундамент которого заложено тело погибшего ребенка, но и Вавилонской башне; этому мифокультурному образу возвращается буквальный деметафоризованный смысл⁸³⁶. В этом же образе усматривается и вариант Мирового древа – образа мифопоэтического сознания, который воплощает универсальную концепцию мира, но, добавим мы, в повести эта концепция предстает искаженной, что подтверждают многочисленные художественные детали: «вечный камень» не может принять в себя корень живого растения, древо жизни оборачивается колодным каменным корнем с такой же кроной (что, на наш взгляд, находит аналогии в уральских преданиях о подземном царстве). Изображенное в «Котловане» трактуется как победа язычества над христианством: здесь и концепция человеческой жертвы, необходимой для строительства «общепролетарского здания», и возрождение в древней непосредственной форме представления о медведе как о «превращенном человеке», и сближение Жачева с безногим мифологическим персонажем, произошедшим от змея. Жачев, как пишет М. Золотоносов в той же статье, – страж у входа в царство мертвых, неслучайно он «пополз за кулачеством, чтобы обеспечить ему надежное отплытие в море по течению». С языческим по происхождению обычаем «греть покойника» тот же критик связывает фразу Чиклина об убитом активисте: «Накрой его! – сказал Чиклин Жачеву. – Пускай ему тепло станет». В понятии «главный человек» тот же автор видит художественную реализацию понятия о языческом идоле и даже проводит этимологическое разыскание: в церковно-славянском языке башня именовалась словом «сын», то есть башня – порождение идола (Сталина). В

⁸³⁵ Колотаев В.А. Люди «дороги» и люди «дома» (художественное пространство в прозе А. Платонова) // Анализ художественного текста на школьном уроке: теория и практика. Вып. 1. – Ставрополь, 1995; Колотаев В.А. Мифологическое сознание и его пространственно-временное выражение в творчестве А. Платонова. АКД. – М., 1993.

⁸³⁶ Золотоносов М. Ложное солнце. «Чевенгур» и «Котлован» в контексте советской культуры 1930-х годов // Вопросы литературы. – 1994. – № 5. – С 36-43.

описании действий активиста усматриваются традиции шаманства, посредничества между идолом и людьми с помощью бумажных, но приобретающих магическую власть над людьми циркулярами. Танец, сопровождающий раскулачивание, трактуется как бессознательно исполняемый обряд (изображение такого «танца» можно встретить и в других произведениях русской классики – финальные танцы в пьесе Л. Андреева «Жизнь Человека»). Согласно художественной концепции «Котлована», в целом – это и «пляска смерти».

Другие исследователи, напротив, опираются на христианские мифологемы в интерпретации повести, в частности, на факт приходящегося на конец лета (начало действия) праздника Преображения Господня. Живое присутствие Бога в каждом человеке – это тот путь, который рисуется Вошеву⁸³⁷.

Таким образом, предложенная нами социологическая интерпретация повести «Котлован» дополняется мифопоэтической. Начиная с заглавия и кончая финалом, где мужики работают «с таким усердием жизни, будто хотели спастись навеки в пропасти котлована», последний выступает индустриальным вариантом преисподней, или могилы. Специальная могила выдолблена и для Насти – в вечном камне, – где ребенка «никогда не побеспокоил бы шум жизни с поверхности земли». Символично имя девочки – Анастасия, означающее *воскресшая*, и Платонов, исповедуя идею Н. Федорова, задается вопросом, воскреснет ли Настя для новой жизни. Социологические и мифопоэтические аспекты произведения органично сливаются в сцене прощания с мертвой Настей – естественном завершении «коммунистического строительства», ибо, как раздумывает Вошев: «Где же теперь будет коммунизм на свете?..».

Поскольку в «Котловане» социальное, хотя и в меньшей степени, чем в «Чевенгуре», но также опосредовано мифокультурными первообразами, нам представляются несостоятельными рекомендации детального сопоставления на школьных уроках «Котлована» и «Поднятой целины» Шолохова: их художественные миры-монады не пересекаются. Имена писателей могут стать рядом только при раскрытии общего тезиса о многообразии и полярности в художественном решении темы коллективизации.

«Впрок» как комментарий к «Котловану»

Сегодня то, что Платонов был против коллективизации, ставится ему в заслугу. Но позиция писателя не была столь однозначной. Для того, чтобы лучше понять противоречивость интуиции Платонова, его искреннее стремление разобраться в том, что происходит, надо обратиться к его очерковой повести «Впрок» (1931). Н. Корниенко рассматривает ее как иронический двойник трагической версии «Котлована»⁸³⁸.

⁸³⁷ См.: Андрушко Ч. (Польша) Фабульное и сюжетное время «Котлована» А. Платонова // Филологические записки. Вып. 16. – Воронеж, 2001 – С. 92.

⁸³⁸ Корниенко Н.В. Повествовательная стратегия Платонова в свете текстологии // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. – М., 1995. – С. 317.

Авторское определение жанра – «бедняцкая хроника», предопределило неторопливое развитие действия, последовательно-временное освещение событий, увиденных глазами повествователя, путешествующего по Воронежскому черноземью в 1930 г. Художественное своеобразие повести – в удивительном сочетании разных планов, и мы не согласны с точкой зрения В. Мусатова, что «Впрок» не принадлежит к числу шедевров Платонова. «Впрок» – удивительное произведение, единое по структуре, органически сохраняющее в себе документальную очерковость, романтическую мечту об устройстве бедняцкой жизни и критику того, что осуществлению этой мечты мешает. Писатель также подмечает смешные стороны бытия, способен увидеть мир в зеркале смеха. Рассмотрим эти составляющие последовательно и подробно, выявляя отношение Платонова к коллективизации.

Документальность произведения была следствием длительной командировки Платонова в Центрально-черноземную область с мандатом журнала «Красная новь», однако писатель не стал работать в привычном для журналиста жанре корреспонденций и очерков, а создал подлинно художественное произведение, хотя «следы» журналистского задания в тексте повести очевидны. Это данные об увеличении площадей яровых и озимых в колхозе «Без кулака», рассказы о проблемах водоснабжения в области, обоснование необходимости мелиоративных работ, сведения о состоянии пастбищ Острогожского округа, где когда-то разводили особую породу овец. Но не они определяют специфику «хроники». Весьма сложен и колоритен образ самого повествователя, на которого надета маска наивного чудаковатого «душевного бедняка». Бедняком называет себя и Макар Ганушкин. Его путешествие напоминает путешествие Александра Дванова во второй части «Чевенгура». И не только: как заметила Н. Корниенко, Платонов «буквально собирает осколки сюжетов разных периодов творчества и проращивает их в новое время. Следуя традициям русской классики, Платонов наполняет слова «бедняк», «бедный» особым богатым смыслом⁸³⁹. Но автор-повествователь и сам открыто появляется на страницах произведения, демонстрируя свою слиянность с «душевным бедняком», сообщая о каких-то фактах и оценивая их вполне серьезно, ибо «бедняк» порой восхищается тем, что вызывает гнев автора. Это органическое слияние двух ипостасей повествователя сбивает с толку критиков, делавших из одних и тех же описаний противоположные выводы.

Как известно, за повесть «Впрок» Платонов удостоился прочного ярлыка врага народа и кулацкого элемента. Он вызвал не только личное недовольство Сталина, огонь официальной критики тоже был беспощадным, о чем свидетельствуют даже названия рецензий: «Клевета», «Под маской», «Об одной кулацкой хронике». Последняя была опубликована Фадеевым в «Красной нови» (1931, № 5, 6), в том же журнале, где незадолго перед этим (в №3) публиковалась сама очерковая повесть «Впрок». В каких только грехах не обвинил Фадеев автора: у него «высокая классовая кулацкая сознательность» и он

⁸³⁹ Бочаров С. «Вещество существования». Выражение в прозе // Проблемы художественной формы социального реализма. В 2 т. Т.2. – М., 1971. – С. 312-313.

выполняет «заказ, данный ему его классом»; «бессильно и злобно пытается он издеваться над огромным и трудным делом освобождения крестьян от кулацкой кабалы», «всех строителей колхозов Платонов превращает в дураков и юродивых в угоду кулаку»; «кулацкая природа его произведения» проявляется в изображении колхоза как «царства сильной нелепости и бессмыслицы»; «бестолочь, праздная суэта и вместе с этим эксплуатация труда – вот какими красками рисует он колхозную жизнь. (...) Озлобленная морда классового врага вылезает из-под душевной маски».

На деле же романтика новой жизни вовсе не была чужда Платонову. Автор-повествователь на какие-то мгновения как бы выходит из-под маски, вполне серьезно восхищался талантливыми людьми из народа, особенно имеющими техническую сметку. Таков Григорий Михайлович Скрынко с самодельного «механического хутора», чью виртуозную работу автор видел воочию, и радовался тому, что и в сельскохозяйственной глубинке открывается ему перспектива (Скрынко был назначен директором машинно-тракторной станции из 60-ти тяжелых тракторов). Романтичны и возвышенны строки, посвященные этому герою: «Лучшего вождя и друга машин, чем Григорий Михайлович (употребление полного имени героя – авторский знак уважения к нему – Л.Е.), найти в этой местности нельзя». У него трактора «не останутся никогда, и он заставляет машину работать даже на одном цилиндре, лишь бы сберечь весеннюю минуту». Но у Григория большие планы: «Вот проверну здесь генеральную линию, покажу всей средноте, что такое весна на тракторном труде, а потом учиться уеду», – говорит Григорий, мечтавший стать «профессором тяги». И писатель верит, что «так и случится, что появятся «мощные двухсот сильные пахари» конструкции профессора Г.М. Скрынко».

Серьезность и патетика, с которыми автор-повествователь говорит о Григории, дополняются предшествующим рассказом «душевного бедняка» о руководителе колхоза «Доброе начало» Кондрове, с которым главный герой хроники знакомится еще в поезде и, прерывая свою поездку, отправляется с заинтересовавшим его человеком. Вряд ли надо интерпретировать как большой негатив все, что увидел повествователь в этом колхозе: и смешное беспокойство новоиспеченных колхозников перед севом, и попытка создать электросолнце с его «уставом действия». Успех колхоза, где «ни один середняк при раскулачивании обижен не был», объяснялся «самостоятельно рассуждающей головой» его председателя Кондрова: «Многие из директив района он просто не выполнял», понимая административный зуд их составителей и желание выдвинуться любой ценой. Действовал Кондратов «без всякого страха и оглядки, несмотря на постоянно грозящий ему палец из района». Автор разделяет мнение Кондрова, что «районные люди» так рванулись далеко вперед, что «давно складывались от малоимущего крестьянства за полемым горизонтом», а его начинаниям сочувствует. Как ни наивны проекты Кондрова по созданию электрического солнца, «организуемого для покрытия темного и пасмурного дефицита небесного светила» (да и сам этот проект – художественный прием комического), нетерпение «душевного бедняка» («все

оглядываюсь назад — не зажглось ли солнце) — не предмет сатиры. Здесь голоса двух повествователей сливаются воедино:

«Я увидел среди дальнего мрака слабое круглое светило, все же боровшее сплошную тьму.

— Это солнце зажгли в колхозе! — сказал я».

Суть отношения писателя к коллективизации выражена и в достаточно контрастном, хотя и завуалированном благодаря маске «душевного бедняка», изображении двух руководителей колхозного движения — Семена Кучума (кстати, двоюродного брата Григория Скрынко, и указание на степень родства здесь не кажется случайным) и Упоева — предмета открытой сатиры. «У Семена Кучумы, председателя колхоза «Без кулака», по сравнению с прошлым «единоличным» 1918 годом, озимые увеличились с 182 до 232 гектаров, по яровым намечено увеличение площади посева в полтора раза», — сообщает Платонов. Журналиста интересуют причины столь разного повышения производительности, тем более нет еще «ни трактора, ни МТС», и сам председатель — человек «равномерного делового уныния» — вызывает такой интерес, что повествователь остается на несколько дней, чтобы понаблюдать за стилем его работы. «Кормиться и добиваться лучшего вы должны сами», — говорит Кучум возжелавшим легкой колхозной жизни. Веря в советскую власть («У советской власти душа же бедняцкая, стало быть, что вам хорошо, то и ей впрок» — слова, уточняющие смысл названия), Кучум работал непостижимо: Платонов говорил, что больше никогда не видел «такого колхозного организатора». История колхоза «Без кулака» и образ его председателя — это убедительный очерк «коллективизации по-людски», о которой мечтал и Шолохов. Конечно, сегодняшний читатель с его историческим опытом увидит в Кучуме задатки тех волевых, работавших во имя идей, руководителей, добивавшихся цели любой ценой, на которых держалась экономика СССР, и она рухнула, когда время этих руководителей прошло. Однако для публициста Платонова Семен Кучум — истинно положительный герой. Но, констатируя, что перегибы при коллективизации «не были сплошным явлением, были места, свободные от головокружительных ошибок», автор подчеркивает: «К сожалению, таких мест было не слишком много». Все чаще повествователь чувствует себя «дураком новой жизни» (вспомним народное присловье «Как дурак, ничего не понимаю», широко бытующее в разных стилистических оборотах).

Полная противоположность Кучуму — Упоев, фанатизм которого начисто уничтожает позитивность революционной целеустремленности; он становится «главарем района сплошной коллективизации» — оправдывает свою фамилию: «В упоении своей активностью он был неудержим и «ежедневно тратил тело для революции». Слова повествователя о том, что он «все более уважает Упоева», звучат как открытая сатирическая издевка. Жена Упоева постепенно вымерла от голода, сообщает повествователь, от «халатного отношения к ней самого Упоева, потому что все силы и желание он направлял на заботу о бедных массах» и на совет «пожалеть свою жену» отвечал: «Отойдите от меня, кулацкие эгоисты, не останавливайте хода революционности! Вперед — в социализм!». И все зажиточные, наблюдая энергичное бе-

шенство Упоева, молчали вокруг этого полуголого, еле живого от своей едкой идеи человека». Несмотря на то, что после встречи с Лениным он старался укрощать «излишнее революционное чувство», Упоев не всегда помнил, что ему «надо думать». В одну душную ночь он сжег кулацкий хутор, чтобы кулаки чувствовали, чья власть, сев за это «классовое самоуправство» в тюрьму. В коллективизацию упоевы почувствовали, что пришло их время. Платоновский герой «вполне чувствует и понимает, что Ленин позаботился и его сиротой не оставил». Симптоматична фраза: «Пойду Сталина глядеть: чувствую в нем свой источник». В официозной критике именно такие эпизоды вызывали особую ненависть. Фадеев в указанной выше статье цитировал, как сидящий в тюрьме за «классовое самоуправство» Упоев узнает о смерти Ленина:

«Упоев сказал самому себе: «Ленин умер, чего же ради такая сволочь, как я, буду жить!» и повесился на поясном ремне, прицепив его к коечному кольцу. Но не спавший бродяга освободил его от смерти и, выслушав объяснения Упоева, веско возразил:

– Ты, действительно, сволочь. Ведь Ленин всю жизнь жил для нас таковых... Как же ты не постигаешь, что ведь Ленин-то умнее всех, и если он умер, то нас без призору не покинул.

Убежденный словами босняка, Упоев стал «обсыхать лицом».

Фадеев в своей разгромной критике повести остановился именно на этом эпизоде, вообще не касаясь предшествующей ему развернутой картины встречи «ходока» Упоева с Лениным. Что же так возмутило блюстителей сталинского порядка? Оказывается, упоминание о преемнике (назначить его якобы просил Упоев Ленина): «Если он умер, то нас без призору не покинул». Больше всего автора статьи возмутило то, что эти слова вложены «в уста бродяги, сидящего под арестом в советском доме заключения». Все сказанное Фадеевым должно было подтвердить его исходный тезис: «Повесть Платонова «Впрок» – с чрезвычайной наглядностью демонстрирует все наиболее типичные свойства кулацкого агента самой последней формации – периода ликвидации кулачества как класса и является контрреволюционной по содержанию».

Сродни Упоеву и «борец с неглавной опасностью», лицо и тело которого, как саркастически замечает Платонов, «уже истратились в окружных дискуссиях», и активист-пустозвон Шекота с образчиками его агитационных полуграмотных речей: «Немедленно прекратите религию, повышайте уровень ума». Но важно подчеркнуть, что сатира Платонова распространялась не только на бездумных и жестоких проводников «генеральной линии партии» и бюрократов, но и на тех, кто эту «линию» саботировал. В этом его убеждает картина, которую он наблюдал в деревне «2^{ое} Отрадное», где в избе-читальне стояло пять столов, за которыми заседало пять комиссий: «Послушав непрерывную работу этих комиссий, – пишет Платонов (иногда критика открывает цитирование именно на этом месте, создавая впечатление, что негативная оценка Платонова относится к самой коллективизации, но прочитаем дальше), – я понял, что такого большого количества глупых людей, собранных в одном месте, быть не может. Стало быть, в комиссиях сидели подкулацкие деятели, желавшие умертвить колхозное живое начало в бесконечных, якобы подготовительных бюрократических хлопотах». Без какой бы то ни было

симпатии Платонов показывает и недавних борцов «за революцию», которые также, организовав свое товарищество, закрыли к нему доступ неимущим.

С точки зрения экономической – позиция повествователя спорная, и вопросы, которые вставали перед Россией в 1930-е годы, встали и в 1990-е. В нынешней оценке периода коллективизации бесспорно только одно: для *тоталитарной* власти колхозы стали удобной формой выкачивания сельскохозяйственной продукции и превращения крестьян в государственных рабов. Сама же модель организации сельского хозяйства – проблема, нерешенная и поныне. Платонова же мы ценим не как экономиста, а как художника, запечатлевшего яркие типы эпохи и воплотившего свои нравственные принципы – отстаивание интересов простого человека, который не хочет больше быть безгласным рабом или жертвой во имя будущего. И у этого человека первейший враг – неистребимый чиновничий бюрократизм, с которым он боролся и в «Городе Градове», и в «Усомнившемся Макаре».

Остается актуальной и борьба Платонова с «писчей стервой» – бюрократизмом в повести «Впрок». Поэтому никак нельзя согласиться с В. Васильевым, видящим и в повести, и в образе Кучума сатиру на коллективизацию⁸⁴⁰. Более прав В. Чалмаев, хотя его слова скорее относятся к критике 1930-х гг.: «Наскоро превратив Платонова в недруга коллективизации... критики как бы вывели из-под удара главного героя его сатиры – опасную в своей бесконтрольности стихию бюрократизма, администрирования, социальную болезнь нового типа»⁸⁴¹. А в колхозном строительстве, как показала повесть Платонова, бюрократизм и заорганизованность расцветали пышным цветом. Если уже в колхозе «Без кулака» повествователь видит перечень комиссии: «разрешительно-добровольная, уставная, классово-отборочная, инвентарная и ликвидационно-кулацкая, то в сельсовете деревни «Понизовки» сразу привлекал внимание крупный план сроков и названий боевых кампаний: сортировочной, землеуказательной, разъяснительной, супряжно-организационной, пробно-посевной, уборочной, учетно-урожайной, хлебно-заготовительной, транспортно-терочной и едоцкой (!). Здесь действительно появляются сатирические краски, бюрократизм доводится до полного абсурда. Даже «борцу», обрисованному тоже в сатирических тонах, стало интересно, почему сельсовет заботится и о том, чтобы люди ели хлеб – разве они сами непосильны для этого!.. «– А кто его знает? – ответил председатель. – Может, обозлятся на что-нибудь, либо кулаков послушают, и станут не есть». Разумеется, речь идет не о современных голодовках как массовых акциях протеста (хотя у современного читателя могут возникнуть и такие ассоциации, обогащающие смысл произведения).

Почему же критика 1930-х гг. не видела всего этого? К этому времени уже проявил себя культ личности Сталина, во имя которого каленым железом выжигались все его негативные характеристики (Мандельштама арестовали за стихотворение «Мы живем, под собою не чуя страны» несколько позже).

⁸⁴⁰ Васильев В. Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества. – М. 1982. – С. 133.

⁸⁴¹ Чалмаев В. Андрей Платонов (к сокровенному человеку). – М., 1989. – С. 255.

Отношение Платонова к Сталину действительно было однозначным, что уже подтверждалось рассказом «Усомнившийся Макар». Таким же оно было и в повести «Впрок»⁸⁴². Но Платонов не был ни контрреволюционером, ни абсолютным противником коллективизации, как это утверждала критика 1930-х гг. (Да и ныне в духе времени якобы негативное отношения автора повести «Впрок» к коллективизации вычитывается подчас без всякого основания.) Из повести этого не вытекает, что вынужден был говорить и сам Фадеев: «Он «отдает должное» тому, что колхозники засевают больше, чем засевали, когда были единоличниками. Он даже подает советы о том, где строить колхозные селения, об овцеводстве, о водоснабжении». Но Фадеев, в силу своей зависимости от сталинской оценки, объясняет подобные примеры лишь «маской, которую надевает классовый враг» (кстати, отсюда и название рецензии на повесть другого автора «Под маской»). Адекватному пониманию произведения Платонова «мешала» необычность художественной манеры (последнее не мог обойти и Фадеев, констатирующий, хотя и с понятным озлоблением, что форма повести «рассчитана на коммунистов, способных – о, разумеется! – «понимать» и – о, конечно! – «отдавать должное» «оригинальности художественной манеры»). Многие комические сцены повести надо трактовать не как отрицательное отношение автора к коллективизации, не как «маску» в логике фадеевской рецензии, а как торжество комического – сильнейшей стороны дарования писателя.

«Ювенильное море»

Взгляды автора «Чевенгура» и «Котлована» корректируются позицией писателя в повести «Ювенильное море» (1934), опубликованной только в 1986 г. Она близка к произведениям о социалистическом строительстве тех писателей, которых трудно заподозрить в конъюнктуре – К. Паустовского, М. Шагинян, В. Катаева, И. Эренбурга и др. В созидании нового общества, каким бы ни был его конец на рубеже 1990-х гг., была и своя романтика, и свои герои. Пафос платоновской повести в словах ее героя – инженера Николая Вермо, в котором многие исследователи видят и позицию автора: «Я обрадовался этому действительному строительству жизни. Правда, было в таком явлении что-то трогательное и смешное, но это была трогательная неуверенность детства, опережающего тебя, а не падающая ирония гибели. Если бы таких обстоятельств не встречалось, мы бы никогда не устроили человечества и не почувствовали человечности...».

Как и в других произведениях Платонова, название повести – глубоко обобщающий символ. Ювенильная вода – ископаемая, образовавшаяся в осадочных породах в период их «юности», и на страницах повести звучит призыв не желавших ждать милостей от природы: «Давайте покроем всю степь,

⁸⁴² В. Мусатов в учебнике «История русской литературы XX века» (М., 2001) ссылается на свидетельство осведомителя ОГПУ, цитируя слова Платонова: «Я писал эту повесть для одного человека, а этот человек мне ответил. Все остальное меня не интересует» (Шенталинский В. Рабы свободы. В литературных архивах КГБ. – М., 1995. – С. 283). Но если эта фраза и соответствует действительности, то, возможно, она была продиктована ситуацией. Художник не мог ограничивать свое творение частной «перепиской», оно имело широкий читательский адрес.

всю Среднюю Азию озерами ювенильной воды!». (Гидромелиораторство Платонова не раз сказывалось в акцентах тематики его творчества). Но у этой книги было и второе название «Море юности», дающее заглавию, а следовательно, и всему произведению более широкое и масштабное звучание. Молодость революционной эпохи, пока она еще не стала консервативной, молодость, для которой нет невозможного, неосуществимого, подчеркивается фантастическими картинами безграничной веры в силу техники. Эта вера прозвучала в словах Вермо: «Я ручаюсь, что не каждый еще сумеет умереть из нас, как наступит высший момент нашей эпохи, нам тогда потребуется лишь построить оптический приемник – трансформатор света в ток, как мы сейчас строим радиоприемники, и через него к нам полетят бесконечная электрическая энергия – из солнечного пространства, из лунного света, из мерцания звезд и из глаз человека». А зоотехник Високовский, стараясь решить продовольственную проблему, хочет вывести коров-«бронтозавров». Постройка силосной башни здесь тоже превращается в священнодействие, она уподоблена по значительности своего сознания чуть ли не башне Вавилона. Это, как остроумно заметил в свое время И. Золотусский, – прообраз счастья для скотов, способ безболезненного умерщвления. Но представлять «Ювенильное море» как произведение с антиутопической тенденцией, как пытались это делать некоторые критики (А. Бочаров, И. Золотусский, В. Оскоцкий), нельзя.

Маленький, затерявшийся в юго-восточной степи совхоз «Родительские дворики» (удивительно много ассоциаций вызывает каждое название Платонова) воспринимается читателем как благословенный оазис. Директор совхоза Надежда Босталоева радостно воспринимает «весь гул большевистской жизни». Она опоэтизирована взглядом Вермо, видевшего ее окруженную блистающим светом социализма. Романтизация последнего проявляется в его рядоположенности со «светом таинственного летнего дня, утонувшего в синеве своих лесов, наполненного чувственным шумом», и это придает сухой степи действительно нечто романтическое и возвышенное.

Платонов понимал надежды людей, пришедших на многочисленные стройки социализма, желая строить светлое будущее страны и свое собственное. Но при этом надо учитывать, что социалистический идеал в «Ювенильном море» возникает при изображении, по сути дела, экспериментальных обстоятельств. «Я попал на среднюю Волгу и там увидел ряд фактов громадного для меня значения, – писал А. Платонов. – Я убедился в совершенно новой действительности, не согласной с теми представлениями о действительности, которые были у меня» (увиденное Платоновым образцовое хозяйство восхищало и такого неофициозного писателя, как Паустовский). К тому же писатель остро чувствовал переходность исторического момента, кратковременность порыва масс в историческом масштабе времени. По признанию критики, Платонов, даже любя новых людей, не скрыл в «Ювенильном море» противоречий их жизненной борьбы, но акценты в раскрытии образов сделаны в основном положительные. Что касается конфликта Вермо и Умрищева, то это не

совсем тот конфликт, который наблюдался в произведениях 1930-х гг. о социалистическом строительстве. Это только на взгляд Вермо Умрищев выглядит монументом исторического идиотизма. Многие литературоведы и социологи видят в Умрищеве олицетворение тех, кто стоял за вращение кулака в социализм. И если одни считали его отрицательным персонажем, то другие полагали, что это, по логике Платонова, олицетворение исторического опыта народа. По словам В. Васильева, Вермо, упраздняя умрищевскую школу, сжигает за собой мосты.

Но Платонов не был бы Платоновым, если бы в идеях технократического социализма не увидел потрясающей наивности своих героев. Смешны, но и трогательны графики, где цель работы такова: «Получить энергию в степи и во всем мире из любой точки освещенной бесконечности». Николай Вермо мечтает поднять село «Родительские дворики» к «необозримому небесному пространству, напряженному грозной энергией солнца», что было воплощением духа утопий 1920–1930-х гг.⁸⁴³

Интересен в повести образ бойкой старушки Федератовны (ее прозвище прозрачно говорит об олицетворении власти). В целом этот образ соответствует платоновскому пониманию народной власти, которое он выразил в одной из статей 1920 г.: «...Русский народ никогда не продаст, не разуверится в своей власти. Он ведь знает, что ее ошибки – его ошибки, и, если ругает Советы, то знает, что ругает себя». Однако после 1920 г. у Платонова был опыт общения и художественной оценки растущего бюрократизма («Усомнившийся Макар», «Город Градов», «Котлован»). Федератовна наводит ужас на кулацкие дворы умрищевского совхоза. Кровавую логику «социалистического гуманизма» героиня Платонова усвоила очень хорошо: «...Всех жалеть не нужно, многих нужно убить». Свою классовую ненависть она холит и лелеет, дабы ее хватило «до конца классового врага». Желание убийства становится заповедью и, казалось бы, полностью положительных для автора героев, таких как Вермо (он называет злобу счастливым состоянием души!) Но надо признаться, что преданность своему делу у Федератовны такова, что следует пожалеть об ее отсутствии у людей сегодняшних. «Ай, кому жалко нашу федеративную республику?!» – гневно восклицает героиня, строго контролирующая даже своего верного друга. Умение Платонова показать неснимаемые противоречия проявилось и в этой повести, заставляя И. Дубровину поставить вопрос: «Чего тут больше – вышучивания административного восторга или сочувствия восторгу чистому, по-детски непосредственному?»⁸⁴⁴. Пример Платонова лишний раз убеждает в неадекватности логических постулатов и художественных образов, в приоритетности обеих форм человеческого познания.

Финал «Ювенильного моря» исполнен в духе happy end, то есть контрастно в сравнении в «Чевенгуром» и «Котлованом». Вермо и

⁸⁴³ Алейников О.Ю. повесть А. Платонова «Ювенильное море» в общественно-литературном контексте 30-х годов // Андрей Платонов: Исследования и материалы. – Воронеж, 1993. – С. 71-81.

⁸⁴⁴ Дубровина И. Классика 30-х в арсенале восьмидесятых (О «Ювенильном море» Андрея Платонова) // Идеино-художественное своеобразие советской литературы 60–80-х годов. – М., 1991. – С 54-61.

Босталоева едут (отплывают из Ленинграда) на полтора года в Америку, чтобы «проверить там в опытном масштабе идею сверхглубокого бурения вольтовым пламенем и научиться добывать электричество из пространства, освещенного небом». Их провожают Федератовна и Умрищев:

«Корабль уплыл в водные пространства земли. Вермо и Босталоева отошли от борта, старичок и старушка остались на далеком берегу и долго плакали, глядя на горизонт, а потом приступили к взаимному утешению друг друга». Теперь это немного смешная супружеская пара («...Они поженились в течение времени», – сообщает Платонов).

Отношения между парами, символизирующими содружество молодого и старого поколений, описаны с теплой интонацией иронико-комической прозы.

Поездка в Среднюю Азию. «Такыр»

В период подготовки к I съезду советских писателей (1934) во все концы Советского Союза были разосланы писательские бригады для освещения литературной жизни на местах. В одну из таких бригад, направлявшихся в Ашхабад, по предложению М. Горького, был включен и А. Платонов. Тема Азии его интересовала: друживший с Константином Паустовским Платонов написал рецензию на его очерковую повесть «Кара-Бугаз». Еще была свежа в памяти и блестящая художественная отдача Первой ударной писательской бригады (1930) – «Саранча» Л. Леонова, «Повести о бригадире Синицыне» Вс. Иванова и др. Теперь в бригаду, кроме Платонова, вошли Вс. Иванов, В. Луговской, Г. Санников (председатель комиссии), уже имевшие опыт работы в Первой ударной. Прибыв в Туркмению в декабре 1933, русские писатели приняли участие в подготовке и проведении съезда туркменских писателей, но, кроме того, в поездках собирали материал для собственных произведений о Туркмении, которые предполагалось издать в юбилейном сборнике к 10-летию республики. Платонов выделялся среди московских гостей и, как вспоминали очевидцы на страницах «Туркменской искры» в сентябре 1989 г., «держался замкнуто, стеснительно, в писательских застольях не участвовал, с речами не выступал, но очень много ездил по республике поездом, машиной, с попутным караваном. Не было такого уголка на туркменской земле, куда бы не заглянул любопытный гость».

Маршрут Платонова пролегал через Ашхабад, Красноводск, Нефтедаг, Нерву, Гарджун и многие другие населенные пункты в пустыне и горах Конет-Дага. Он бродил в одиночестве («люблю смотреть все один, тогда лучше вижу, точнее, думаю»), пытаясь понять пустыню. Скорее всего, это было именно ощущение пустыни: «Пустыня под звездами произвела на меня огромное впечатление. Я кое-что понял, чего раньше не понимал» (не случайно писатель приезжал в Туркмению и позже, в последний раз – в 1936 г.).

Судя по протоколу №10 заседания Туркменской бригады от 3 мая 1934 г. (хранится в отделе рукописей в ИМЛИ), каждый из писателей свой рассказ о помощи туркменской писательской организации заканчивал «отчетом по творческой линии». А. Платонов сообщил: «Старался найти длящийся

образ, трансформированный в революции. Нашел нечто подобное. Собрал материал на два рассказа или две повести». Писатель говорил о своем интересе к «синтетическому сюжету», очевидно, имея в виду «сопряжение» увиденного с библейскими и фольклорными сюжетами. «...Всегда надо больше рассчитывать на себя, чем на внешний материал», – писал он жене 5 апреля 1934 г.

«Внешний материал» отображен отчасти в рассказе «Такыр», где будущее туркменского народа видится в освоении Кара-Кумов. Он был опубликован в 1935 г. в альманахе «Айдинг» («Лучезарные дни») наряду с произведениями Вс. Иванова, В. Луговского, Г. Санникова, М. Лоскутова. В образах матери и дочери воплощена страдательная судьба восточной женщины. Персиянка Зарин-Тадж занесена ветрами судьбы в Туркмению: ее похитили во время набега и сделали рабыней. Но этот бытовой сюжет ассоциируется с библейским странствием через пустыню. Как символ женской судьбы воспринимается дерево, что «въело себе в тело те огромные камни, окружило их терпеливой корой, обжило и освоило, и выросло дальше, кротко подняв с собою то, что должно его погубить». В чужой стране Зарин-Тадж родила дочь, зачатую еще на родине, ее жизнь проходит в каждодневных хлопотах (доила коз, собирала ищачий помет на топливо, таскала воду из колодца), в подчинении хозяину Атаху-бабе, сделавшему ее своей наложницей. Но Платонов бросает многозначительную фразу: «Если бы даже она была счастлива, она все равно занималась бы этими делами.., *чтобы сберечь счастье, надо жить обыкновенно*» (курсив мой – Л.Е.). Зарин-Тадж погибает во время эпидемии, и то, что принесло гибель матери, освободило Джумаль, которую еще в малолетстве изнасиловал Атах-баба: хозяин бежал от чумы, оставив девочку среди безводных барханов. Военнопленный австриец Стефан Катигроб, противопоставивший себя миру, скрываясь в среднеазиатских просторах, «отогрел к жизни» и Джумаль, и хотя потом пути героев разошлись (Стефан погиб), Джумаль достались блага социализма: она окончила сельскохозяйственный институт и стала садоводом⁸⁴⁵, закладывала опытные участки в «Кара-Кумах». Такой финал сюжета вписал рассказ в популярные в те годы произведения о социалистическом строительстве. Оптимистический настрой рассказа подкрепляется символикой названия, ибо такыры – пониженные участки пустыни, растрескивающиеся на плиты в сухое время года, а весной становящиеся мелкими озерами – это не только жажда пустыни, но и, по весне, разлив живительной влаги.

Повесть-мистерия «Джан»

По сравнению с другими «задержанными» произведениями, «Джан» была опубликована сравнительно рано, в 1964 г. через 13 лет после смерти Платонова, в казахском журнале «Простор». Выход в свет повести вызвал крупные неприятности в семье писателя. «Поклеп на народы Средней Азии»,

⁸⁴⁵ Интересно, что Платонов разрабатывал похожий сюжет еще раньше, в рассказе «Песчаная учительница» (1927) – о мужественной борьбе Марии Нарышкиной (которая могла бы «заведовать целым народом, а не школой») не только с песчаной стихией, но и с людьми, не ценившими ее усилий.

«клевета и злопыхательство» — так отзывались о высокохудожественной философской повести Платонова, которая требовала вдумчивого прочтения и специального комментария.

В письме из Средней Азии от 5 апреля 1934 г. Платонов сообщил жене, что «нашел, правда, в еле уловимой форме фольклорную тему. Так же, как когда-то Апулей нашел где-то в Азии тему Амура и Психеи. Не знаю, что у меня выйдет, — это сказка о Джальме». Фольклорная тема была реализована в только что рассмотренном рассказе «Такыр», но само упоминание о Психее («душе») не случайно. Душа человеческая — центральная тема Платонова. На протяжении всего творческого пути его беспокоила мысль о разрушении души рациональными устремлениями человека. Примечателен диалог из повести «Ямская слобода» (1927):

«— Дюже много людей умственно соображают — это всем бедам беда...

— Да что ты, друг! — чуть ухмыльнулся Сват. — А я думал, ум нам в нужде помощник!

Гость подумал дальше:

— Когда помощник, то хорошо, а то его на жадность тянет — вот где горе! Человек бросится, а поперек дороги сердечное чувство лежит, его и потопчут! А после вернутся и плачут».

По Платонову, ум и сила сосредоточились в людях «высших», душа осталась достоянием беднейшего трудящегося народа. Так возникает повесть о таинственном народе «Джан», написанная в середине 30-х.

Своеобразие творческих исканий Платонова — в отсутствии этнографической точности: джан — небольшой кочевой народ, состоящий из разных национальностей, в нем есть туркмены (кстати, герой повести — Чагатаев — сын туркменки и русского), каракалпаки, немного узбеков, казахи, персы, курды, белуджи и позабывшие, кто они, как объясняет в Ташкенте секретарь ЦК партии приехавшему из Москвы Чагатаеву. Но Чагатаев в таком объяснении не нуждается: он даже напомнил секретарю самоназвание народа:

«Джан... означает душу или милую жизнь. У народа ничего не было, кроме души и милой жизни (...)

Секретарь нахмурился и сделался опечаленным.

— Значит, все его имущество — одно сердце в груди, и то, когда оно бьется...

— Одно сердце, — согласился Чагатаев, — одна только жизнь, за краем тела ничего ему не принадлежит. Но и жизнь была не его, ему она только казалась...».

В этом диалоге — завязка действия. Чагатаев соглашается разыскать этот «потерянный народ», «делать» там социализм.

«— Чего же больше? — произнес секретарь. — В аду твой народ уже был, пусть поживет в раю, а мы ему поможем всей нашей силой...».

Назар Чагатаев только что получил в столице диплом о высшем экономическом образовании, воодушевлен идеей, что революция спасает обреченные на гибель и вымирание народы. Он приехал в Среднюю Азию, чтобы возродить к новой жизни свой многострадальный народ, среди которого прошли первые годы его жизни. Он возвращается на родину дорогой детства и находит народ джан в том же состоянии, готовым «без сожаления расстаться... с жизнью, поскольку быть живым никому не казалось радостью и преимуществом». Символом народной жизни становится куст перекасти-поля:

«пыльный, усталый, еле живой от труда своей жизни и движения; он не имел никого – ни родных, ни близких, и всегда удалялся прочь». Даже время здесь остановлено, движется по замкнутому кругу, а природный ландшафт совершенно не обновляется: «Чагатаев перебирал руками песок – он не изменился: ветер все прошедшие годы сдувал его то вперед, то назад, и песок стал старым от пребывания в вечном месте... Как маленькие старики, стояли дикие кустарники; они совсем не выросли с тех пор, когда Чагатаев был ребенком».

Чагатаев – личность бесспорно выдающаяся, если он сумел противостоять такому запустению и безвременью: ведь «четыре человека приезжали раньше... и они уехали». Чагатаев остается, хотя и понимает трудность своего положения: «Ведь его народ – наибольший бедняк на свете: он растратил свое тело на кошарах и в нужде пустыни, он отучен от цели жизни и лишен сознания и интереса, потому что его желания никогда, ни в какой мере не осуществлялись, народ жил механически». А ведь он не зря называл себя «джан» (душа): путь к индивидуальному спасению – это путь к ближнему. В повести Платонов выразил свое понимание огромной общечеловеческой проблемы и дает свое философское толкование мифу о народе, идущем через пустыню к земле обетованной. Народ боится выхода из пустыни, потому что жизнь вне ее потребует от него энергии, которой у него нет. Это подтверждает множество примеров из текста повести: «Хорошо тем, кто умер внутри своей матери, – сказала Гюльчатай. (...) Их душа давно рассеялась. Им все равно – живут они или нет». И даже: «Народ был весь живой, но жизнь в нем держалась уже не по его воле и была почти непосильна ему». «Народ все еще работал слабо, он не был убежден, что жизнь есть преимущество...»⁸⁴⁶

Среднеазиатская экзотика, помноженная на специфически национальные проблемы – лишь отправная точка творческих исканий Платонова. В. Турбин назвал «Джан» не просто философской повестью, но повестью-мистерией. «В «Джан» есть все, что должно быть в какой-нибудь прекрасной и полузабытой легенде. Есть пророк. Есть народ, который он выводит из мрака. Призраки «ада» и «рая»⁸⁴⁷. С этой точкой зрения спорил Л. Шубин, но в целом «Джан» отвечает этимологии слова: «mysterion – тайна, таинство», в ней ощутимы библейские реминисценции странствий по пустыне, а главный герой повести напоминает ветхозаветного Моисея⁸⁴⁸.

Повесть Платонова не имела ничего общего с популярными тогда фактографическими произведениями о социалистическом строительстве, хотя, на первый взгляд, завязка сюжета подсказана именно этой темой. В духе героев социализма Чагатаев хочет достигнуть счастья сразу и для всех. Но еще в комнате его возлюбленной Веры в Москве при виде картины «Сатана мысли» он получает намек на проблематичность решения этой задачи. Его мечта утопична. Ведь казалось, он достиг успеха, что подтверждает текст повести:

⁸⁴⁶ Аннинский Л. Запад и Восток в творчестве А. Платонова // Народы Азии и Африки. – 1967. – № 4. – С. 113.

⁸⁴⁷ Турбин В. Мистерия Андрея Платонова // Молодая гвардия. – 1965. – № 7. – С. 302.

⁸⁴⁸ См.: Новикова Т. (СПб) Некоторые аспекты библейской тематики в творчестве А. Платонова (повесть «Джан» в контексте книги «Исход») // Вестник МГУ. Сер. 9. – 2000. – № 3.

«Через два месяца, осенью, в долине Усть-Урта было построено четыре небольших дома из саманного кирпича, окруженных общим дувалом. В этих жилищах, не имевших окон за отсутствием стекла, разместился весь народ, впервые прочно укрывшись от ветра, холода и мелкой, летающей, жалящей твари. По предложению Чагатаева народ избрал свой Совет трудящихся... а Суфьян стал председателем, как самый старший... Весь народ джан теперь жил, не чувствуя ежедневно своей смерти, и трудился над добычей пищи в пустыне, в озере и на горах Усть-Урта, как живет в мире большинство человечества...».

Именно такими зарисовками и заканчивалось большинство произведений 1930-х гг., даже таких неординарных, неофициозных авторов, как Константин Паустовский («Кара-Бугаз»), Михаил Пришвин («Жень-Шень»). Почему же у Платонова иной финал? На наш взгляд, наиболее четко пафос повести раскрыл В. Свительский: «Пока дело состояло в элементарном, пока народ был не расчленен на личности, не имел возможности выбора, тогда и Чагатаев в роли вожака и пастыря был на месте». Добавим, что хотя Чагатаев сформировался как человек европейской цивилизации, но теперь он стремится слиться со своим народом, стать с ним нерасчленным общим целым (то, что в финале повести рядом с Чагатаевым остается Айдым, а Вера умирает, глубоко символично). Но как только в людей народа джан чужое усилие вдохнуло волю к жизни и веру в собственные силы, они сразу же перестали быть подобием стада, у каждого из них появился свой запрос и своя потребность. Ошибка Чагатаева в недоучете этого предстоящего изменения, в инерции его взгляда на массу как на неразделимое целое, согласное без индивидуального выбора на общую долю»⁸⁴⁹. Однако, как показывает критик, Чагатаев – человек умный, мыслящий, и все это не было для него полной неожиданностью. Платонов развивает свою, восходящую к легенде о Великом Инквизиторе Достоевского, концепцию о двух ступенях счастья: хлебным клейстером элементарной нужды нельзя склеить всемирное счастье. То, что дает своему народу Чагатаев, можно дать всем сразу, поровну, без учета личности каждого отдельного человека. И Вера, лелеющая свое одиночество, и сам Чагатаев мыслят свое счастье по-своему, и герой осознает это через миф об Ормазде и Ахримане, который со своим своеволием и гордостью не может удовлетвориться тем, что ему дано. Так и люди народа джан в финале повести, несмотря на сделанное для них Чагатаевым, разбредаются в разные стороны: «Некоторые шли к Каспийскому морю, другие к Туркмении и Ирану, двое, но далеко один от другого, к Чарджую и Аму-Дарье. Не видно было тех, кто слишком удалился ночью». «Началась драма индивидуального, отдельного бытия», – справедливо заметил по этому поводу Л. Аннинский. Герой Платонова признает ее необратимость: «Чагатаев вздохнул и улыбнулся: он ведь хотел из своего одного небольшого сердца, из тесного ума и воодушевления создать здесь впервые истинную жизнь, на краю Сары-Камыша, адова дна древнего мира. *Но самим людям виднее, как им лучше быть* (курсив мой – Л.Е.). Достаточно, что он помог им остаться живыми, и пусть они счастья достигнут за горизонтом...»

⁸⁴⁹ Свительский В.А. Конкретное и отвлеченное в мышлении А. Платонова-художника // Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения. – Воронеж, 1970. – С. 23.

На первый взгляд, это противоречит начальной посылке, о которой мы говорили выше: нет пути к индивидуальному счастью иначе как пути к душе другого человека. Но этот путь должен быть результатом *свободного выбора*. Поэтому нельзя сказать, что Чагатаев потерпел поражение, ибо он понял причину своих неудач. Герой «приходит не к краху, а к бесконечности – мира истины, счастья – и, интеллектуально к этому готовый, смотрит правде в глаза. Финал повести – это и поражение Чагатаева в одном из его расчетов, и торжество Чагатаева – мыслителя, не поработленного утопической частью своего проекта». В таком финале, справедливо считает Л. Аннинский, «и недоверие к монополии одного на проектирование счастья для всех, и горькая усмешка знания в адрес тех, которые, не позаботившись об остальных, уходили порознь, каждый за своим счастьем».

Пророческий смысл повести Платонова не был до конца прочувствован ни после ее публикации (хотя рецензируя ее одним из первых, В. Турбин писал, что «повесть жгуче актуальна... с современниками она говорит о современном»), ни в период перестройки. Только исторический опыт советской России, «которую мы потеряли», дает основание увидеть правоту художника.

Говоря о «возвращенных» и самых значительных произведениях Платонова – «Чевенгуре», «Котловане», «Ювенильном море», «Джан», мы стремились раскрыть сложное и противоречивое отношение писателя к социализму. Платоновское наследие лишний раз убеждает в том, что постперестроечный «бум» в отношении советской критики и литературоведения не может сводиться к смене знаков «минус» на «плюс» (и, соответственно, наоборот). Если так подойти, например, к заметке Селивановского «В чем сомневается Андрей Платонов» (Литературная газета, 1931 г.), то получается, что писатель говорил о массах, строящих социализм, с издевкой. Но ведь это не так. Не менее противоречивым оказалось и восприятие платоновских произведений в критике конца 1980 – начала 1990-х гг. Уточним разницу в позициях. Один лагерь критиков: Платонов к началу 1930-х гг. разочаровался в социализме, воспроизвел только теневую (минусовую) сторону происходящего. Писатель, по их мнению, только едок, зол, саркастичен в изображении чевенгуро-котлованских экспериментов. Социализм якобы понимается им как нечто занесенное в народную жизнь извне, что подтверждается обыгрыванием прозвища Чепурного – Японец – и звучащей на иностранный лад фамилии Вермо. Антинародная сущность строительства котлована в такой концепции подчеркивалась тем, что проект «пролетарского дома» принадлежит *инженеру* Прушевскому.

Правда, в этом довольно дружном хоре голосов были оттенки: дескать, Платонов выступал не против самого идеала социализма, а только против извращенных методов их воплощения в реальной жизни, и тогда Платонов-художник выглядел вполне партийным публицистом периода «оттепели» или перестройки. Другой оттенок: Платонов показывает не крах социализма и не о нем идет речь, а лишь о несостоятельности тех, кто взялся его строить, чтобы «получить в голом виде друг друга». В этом случае позиция Платонова уравнивалась с позицией автора «Собачьего сердца», а чевенгуро-

котлованная модель социализма объясняется словами булгаковского Га-Ноцри: «Эти люди не учились и все перепутали».

Другой лагерь – он значительно меньше – видел в Платонове, особенно в авторе «Ювенильного моря», певца социалистических преобразований. Критики опирались не только на роман и повести, но и на публицистику Платонова, возводя его идеалы социализма едва ли не к сталинизму, что никакой критики, конечно, не выдерживает. Здесь возникли разночтения одних и тех же эпизодов и образов (то, что его герой (Вермо) читает «Вопросы ленинизма», одними воспринимается как негативный, а другими как положительный штрих к авторской характеристике героя). Амплитуда колебаний в оценках отношения Платонова к социализму увеличилась еще и потому, что в них, кроме якобы объективно преподнесенного содержания (Платонов социалист или антисоциалист), играла роль и субъективность самой критики: для одного было хорошо, что Платонов чуть ли не сталинист, а для другого – плохо.

Но в чем сходились все критики – это признание неповторимости и удивительного своеобразия платоновского языка, передающего «фантастичность реальности и реализм фантастического». И. Бродский в предисловии к английскому переводу «Котлована» писал, что Платонов «подчинил себя языку эпохи, увидев в нем такие бездны, заглянув в которые однажды, он уже более не мог скользить по литературной поверхности, занимаясь хитросплетениями сюжета... и стилистическими кружевами», которые, по мнению поэта, «занимали» таких писателей, как Бабель, Пильняк, Олеша, Зощенко. Язык Платонова – первозданный язык эпохи, в котором выразилась социальная психология масс, вовлеченных в игру с утопией, а последняя воздействует на язык – не только на лексику, но и на грамматику, заставляет «тяготеть к вневременным категориям и конструкциям; вследствие чего даже у простых существительных почва уходит из-под ног, и вокруг них возникает ореол условности»⁸⁵⁰. Развивая мысль Бродского, М. Геллер считает, что «сам язык оказался способным породить фиктивный мир и впасть от него в грамматическую зависимость». Оставляя главенство языка в социуме, то есть роль «новояза» в судьбе народа (предмет современных лингвистических исследований), можно сказать, что жизнь языка в переломную эпоху показана Платоновым блестяще: «Язык утопии становится инструментом коммуникации и орудием формирования жителя идеального общества»⁸⁵¹). В интерпретации Т. Кучиной на материале стыков несовместимых понятий и смысловых смещений даже в рамках одного предложения, которые рассматриваются как наиболее точное отображение сдвинутого миропонимания, раскрывается, что «сам язык и есть мысль той фантастической реальности, в которой обитают персонажи»⁸⁵². Языку А. Платонова посвящены специальные статьи, монографии, где специфика языка утопии раскрыта в связи с мифологическим со-

⁸⁵⁰ Бродский И. Послесловие к «Котловану» А. Платонова // Сочинения Иосифа Бродского. Том VII. – СПб., 2001. – С. 72-75.

⁸⁵¹ Геллер М. Андрей Платонов в контексте счастья. – Париж, 1982. – С. 272.

⁸⁵² Платонов А.Н. Котлован. Анализ текста. Основное содержание сочинения / Сост. Т.Г. Кучина. – М., 2000. – С. 103.

знанием (овеществление абстракций, антропологизация предметов, признаков и процессов окружающего мира, восприятия социально-политических явлений как природных⁸⁵³), а отношения адресанта и адресата идеологизированной речи сводятся к одностороннему ее воздействию на массу людей⁸⁵⁴ – объект художественного исследования Платонова.

В заключение подчеркнем, что Платонов не изолировал себя от мирового литературного процесса, о чем свидетельствуют его статьи об Р. Олдингтоне, Э. Хемингуэе, В. Ирвинге. Познание через отрицание, поиск идеала в разочаровании, поиск победы в поражении и другие неразрешимые оппозиции западного романа оказались созвучными творческому кредо писателя. Платоновские фантасмагории при всей их русскости вызывают ассоциации с образами Кафки, а настойчивые попытки современных литературоведов связать творчество Платонова с сюрреализмом (буквально – сверхреализмом), то есть авангардистским направлением, хотя пока и не доказательны, но могут быть учтены при анализе невероятных сочетаний подчеркнутой вещественной конкретности платоновских описаний с алогичностью поведения и речи героев с фантастичностью восприятия и воссоздания реальной жизни. Впервые о сюрреализме Платонова заговорил И. Бродский в предисловии к английскому переводу «Котлована»: «Платонова за сцену с медведем-молотобойцем в «Котловане» следовало бы признать первым серьезным сюрреалистом». В то же время Бродский отмечал отличие сюрреализма Платонова от западноевропейского: «Платонов не был индивидуалистом... наоборот: его сознание детерминировано массовостью и абсолютно имперсональным характером происходящего. Поэтому и сюрреализм его внеличен, фольклорен и, до известной степени, близок к античной (впрочем, любой) мифологии, которую следовало бы назвать классической формой сюрреализма. Не эгоцентричные индивидуумы, которым сам Бог и литературная традиция обеспечивают кризисное сознание, но представители традиционно неодушевленной массы являются у Платонова выразителями философии абсурда, благодаря чему философия эта становится куда более убедительной и совершенно нестерпимой по своему масштабу». В соответствии со своей концепцией художественного творчества, в основе которой лежит самодостаточность языка, Бродский считает главным у Платонова сам язык, оказавшийся способным породить фиктивный мир, и писатель попадает «в грамматическую зависимость» от него. Этот язык компрометирует «время, пространство, самую жизнь и смерть – отнюдь не по соображениям культуры», но потому, что, в конце концов, именно на нем мы и говорим»⁸⁵⁵.

⁸⁵³ Радбиль Т.Б. Мифология языка Андрея Платонова. – Нижний Новгород, 1998.

⁸⁵⁴ Буйлов В. (Финляндия) Язык утопии и его отражение в прозе Андрея Платонова // *Slavica quinquageslensia*. II. – 1996. – С. 229-339 и др.

⁸⁵⁵ Цит. по: Литературная Россия. – 1989. – 1 сентября.

Платоновская драматургия

Разносторонний талант Андрея Платонова проявлялся и в драматических сочинениях, к которым он обратился по совету М. Горького: «Высокое напряжение», «Шарманка», «14 красных избышек», «Ноев Ковчег».

Комедия «Шарманка» (1930) с ее гротескными эпизодами и пародийными мотивами заставляла вспомнить легко узнаваемые производственные сюжеты⁸⁵⁶, но она вобрала в себя многие мотивы прозы Платонова. В ней звучит песня о построении «счастливого дома» (в «Котловане» – «общепролетарский дом»), в центре действия характерные для раннего Платонова образы изобретателя Алеши и его детища человека-робота Кузьмы. Европейский ученый с «говорящей» фамилией – Стерветсен – приехал служить «душе социализма», чтобы получить недостающий Западу энтузиазм, но попадает в пищевой кооператив, возглавляемый бюрократам Щоевым, где никакого социализма нет и в помине. Образ девочки-подростка Мюд – «дитяти всего международного пролетариата» с именем-аббревиатурой – развивает тему Насти из «Котлована». Она оказывается единственным человеком, выдержавшим проверку на преданность социализму. Но, как отмечает Т. Новикова, Мюд не выглядит победительницей, ее действия противоречат социальной роли положительного героя советской литературы.

В пьесе «14 красных избышек» также угадываются реалии жизни 1930-х гг. В первом – «московском» – действии – зарубежного деятеля культуры встречают писатели Уборняк, Жовов, Фушенко, в которых угадываются Пильняк, А. Толстой и Павленко. Дальнейшее действие происходит на берегу Каспия: на колхоз нападают «бантики» (белогвардейцы-антиколхозники) – неперенная черта сюжета произведений советской литературы 1930-х гг. Они увозят на корабле все имущество рыбацкого колхоза и маленького сына председателя. Время сценического действия проходит в ожидании похищенного, в идейных разговорах, разоблачающих размаскировавшихся классовых врагов, пока, наконец, не появляется на горизонте долгожданный корабль под красным флагом: «Хлеб и овцы едут домой...» Но эти реалии не должны стать поводом к трактовке произведения как реалистического, отражающего кошмар коллективизации (так, эта пьеса, например, трактовалась в наши дни в статьях В. Васильева). Это особый жанр. Отмечается сочетание в ней евангельских реминисценций с символическими контекстами. «Как «городской» антиутопии, так и колхозной «антиидиллии» противостоит образ «мира-перевертыша», в котором существование какой-либо гармонии невозможно в принципе, поскольку невнятен сам образ этого мира: бытие не поддается логической интерпретации»⁸⁵⁷. Персонажи «14 красных избышек», взятые из реальной жизни, ведут себя так, как будто ими руководит подсознание видящего сон человека. «Гротеск и абсурдизм превышают все возможности разума и

⁸⁵⁶ Анализ пьесы см.: Новикова Т. Одна из антиутопий А. Платонова (Пьеса «Шарманка» и ее метаморфозы) // Филологические науки. – 1999. – № 1. – С. 92-100.

⁸⁵⁷ Яблоков Е.А. Злоключения советской пастушки (элементы пасторальной топики в пьесе А. Платонова «14 красных избышек») // Пастораль в театре и театральность в пасторали. – М., 2001.

живут своей жизнью, как в самом обыкновенном сне»⁸⁵⁸. Все идеологические речи председателя рыбацкого колхоза Суениты – здесь не более чем условность, единственная реальность, по словам того же критика, – смерть.

Однако подобная интерпретация, на наш взгляд, слишком серьезна для комедийного в сущности жанра, и пьеса «14 красных избушек» – прежде всего пародия и на господствующее мирозерцание, и на проблематику и конфликты советской литературы 1930-х гг. (поэтому и дается такое вводное по своему характеру первое действие). Здесь возможно найти и автопародию. Хотя Платонов и не предназначал пьесу-пародию для печати, знакомя с ней лишь своих друзей, она и сегодня может радовать читателя и зрителя искрометным юмором, блеском комического со многими переходами-переливами от юмористического начала к сатире, что отмечают все, пишущие о пьесе.

Забегая вперед, скажем, что и в конце жизни Платонов работал над пьесой «Ноев ковчег», так и оставшейся незаконченной (опубликована в «Новом мире» в 1993 г.). Она интересна «перепевами» из «Бесов» Достоевского, мастерски сочетающимися со злободневными тогда мотивами американской атомной угрозы. Многогранность смыслов, предлагающая множественность интерпретаций, и художественное своеобразие Платонова-драматурга еще ждет своего исследователя.

Интересно, что в ходе работы над пьесой «14 красных избушек» созревал замысел романа «Счастливая Москва» (1933–1936 гг., опубликован в 1991 г. в 9-ой книге «Нового мира»). Роман так и остался незаконченным, так как «финал по-своему уплывал от Платонова». Советская действительность раскрывается через образ героини; ей в детском доме даже дали имя *Москва Ивановна Честнова*, считая, что это символизирует преданность новому обществу. В романе также видят (М. Дмитриева) черты антиутопии не только социально-исторической, а даже антропологической (образ мальчика с опухолью в голове). При этом надо отметить раскрываемые в диалогах противоположные мировоззренческие установки других героев – хирурга Самбикина и Сарториуса. Во многом соответствуя поэтике рассмотренной выше прозы Платонова, «Счастливая Москва» в то же время знаменовала переход к новому этапу творчества писателя. Как писала в уже цитированных комментариях к роману Н. Корниенко, в нем просветляются и проясняются многие мотивы, раскрывающие судьбу поколений «нового мира», «его муки, тупики и прозрения»⁸⁵⁹.

Творчество второй половины 1930–1940-х годов

Во второй половине 1930-х гг. писатель выступал как литературный критик. Лучшие его статьи, опубликованные под разными псевдонимами, составили капитальный сборник «Размышления читателя» (М., 1970). В художественном творчестве поэта Платонова заметно меняется в сторону психолого-реалистического изображения жизни.

⁸⁵⁸ Любушкина М. (Париж) Платонов-сюрреалист («14 красных избушек») // «Страна философов» Андрея Платонова. – М., 1995. – С. 114.

⁸⁵⁹ Корниенко Н.В. «На краю собственного безмолвия» // Новый мир. – 1991. – № 9. – С. 62.

Этому новому периоду в жизни Платонова, периоду «колоссальному по своей продуктивности», свойственна, говоря словами Н. Корниенко, новая стратегия, стратегия антиидеологического рассказа. Платонов обогатил мировую новеллистику такими произведениями, как «Река Потудань», «Фро», «Третий сын», «В прекрасном и яростном мире», «Среди живых и растений». Как справедливо заметил А. Жолковский, эти произведения, известные в советское время, оказались несправедливо отодвинутыми на периферию платоноведения, что не соответствует их реальной значимости. Все писавшие о них отмечают, что А. Платонов, теряя в экспериментаторстве, усложненности и условном изображении человеческих лиц и положений, приобретал глубину психологического постижения реального человека и конкретных отношений между людьми. Именно это, как подчеркнул, например, В. Васильев, и оказывало эмоциональное воздействие на сердце читателя. И это не было, по словам того же автора, результатом давления на писателя внешних обстоятельств, как это порой представляется в критических работах (дескать, не пропустили в печать «Чевенгур», «Котлован» – обратился к реалистическому изображению обычной жизни), а глубоко внутренней его потребностью. Как каждый большой художник, Платонов не мог не эволюционировать. Интерес к «сокровенному человеку», понимание того, что Россия обильна не числом людей, а «разнообразием и своеобразием каждого человека», осознание платоновским героем, что без него «народ неполный», проявившиеся еще на «чевенгурском» этапе творчества, теперь требовали от писателя иного – психологического – ракурса изображения человека.

Эпиграфом к произведениям Платонова второй половины 1930-х гг. можно было бы поставить строку из записной книжки писателя: «Страна темна, а человек в ней светится». Дело не только в непосредственном объекте изображения, но и в том, что в самой художественной манере писателя в полной мере реализовался особый принцип: «Писать надо не талантом, а человечностью». В эти годы он много размышляет о вечных проблемах – о тоске одиночества, о счастье единения двух любящих сердец. Как свидетельствовала Мария Платонова, жена писателя, его тяга к так называемой личной жизни была второй составляющей его натуры. А. Платонов даже в трудные для него времена никогда не замыкался в кругу семьи и не сосредоточивался на себе – он по натуре своей был глубоко неравнодушным и, в подлинном значении слова, общественным человеком. Однако, помимо неизменной социальной уверенности, его оптимизм, жизнестойкость и писательскую работоспособность питало, как он сам выразился, «ощущение счастья вблизи родного существа, ибо любовь есть соединение любимого человека со своими основными и искреннейшими идеями – осуществление через него (любимого, любимую) своего смысла жизни».

В этих творческих исканиях Платонова вдохновляла любовь к его Музе – Марии Платоновой. «...Пишу о нашей любви, – сообщает он жене во время работы над рассказом «Фро» (1936). – ...Я же просто отдираю корки от сердца и разглядываю его, чтобы записать, как оно мучается». О том, какой

была любовь самого Платонова, свидетельствует его письмо, написанное двумя годами раньше:

«...Как хорошо не только любить, но и верить в тебя как в Бога (с большой буквы), но и иметь в тебе личную, свою религию. Любовь, перейдя в религию, только сохранит себя от гибели и от времени.

Как хорошо в этом Боге не сомневаться, имея личность Божества всегда перед собою.

Любовь — есть собственность, ревность, пакость и прочее.

Религия — не собственность, и она молит об одном — о возможности молиться, о целостности и жизни Божества своего. Мое спасение — в переходе моей любви к тебе в религию.

И всех людей в этом спасение. Это я знаю вернее всего, и за это буду воевать.

Как хорошо и спокойно мне, Мария.

Я счастливее первых дней любви к тебе.

Я от тебя ничего не требую теперь. В боготворении любимой — есть высшая и самая прочная любовь».

И еще ранее (из письма 1927 г.):

«...Любовь — мера одаренности жизнью людей, но она, вопреки всему, в очень малой степени сексуальность. Любовь страшно проницательна, и любящие насквозь видят друг друга со всеми пороками и не жалуют один другого обожанием...

Любовь совсем не собственничество. Быть может, брак — это социальное приложение любви — есть собственничество и результат известных материальных отношений людей — это верно. Но любовь, как всякую природную стихию, можно приложить и иначе. Как электричеством, ею можно убивать, светить над головою и греть человечество...».

Эта глубоко человеческая тоска по родной душе, по верному и тоже страдающему в разлуке сердцу воплотилась непосредственно в сюжете рассказа. Первая его фраза звучит как приговор: «Он уехал далеко и надолго почти безвозвратно». Двадцатилетняя женщина, Ефросинья Евстафьева (Фро), долго смотревшая вслед курьерскому поезду (уже начали убирать перрон), трогает пальцами железо почтового ящика, ибо теперь ей суждена жизнь в ожидании писем. Имя героини возводят к разным источникам — от одноименного, опубликованного в 1931 г. французского рассказа до имени легендарной Ярославны, ждущей своего мужа. Удивительно тонко рисует художник ее тоскливую муку, когда не идет на ум учеба на курсах связи и сигнализации, а технические термины, прекрасные для нее только потому, что их произносил муж, умевший «чувствовать величину напряжения электрического тока, как личную страсть», теперь стали чуждыми и непонятными. «Говорить с другими о своей любви она не могла, а прочая жизнь стала для нее неинтересна и мертва». Она становится почтальоном потому, что хочет получать письма скорее, чем принесет их к ней посторонний, чужой письмоносец, и еще — «утомить ноги, чтобы устало ее тревожное сердце». Отвергая ухаживания, она бережет свою огромную любовь и изнемогает под ее тяжестью. Ложная телеграмма, отправленная якобы от имени отца о ее тяжелой болезни принесла обоим счастье встречи, ибо «ни одно сердце не терпит отлагательства, оно болит, точно ничему не верит». «Шел, наверное, десятый или двенадцатый день ее неразлучного свидания с мужем», когда разлука вновь стала неизбежной. Но теперь героиня к ней готова.

«Может быть, она глупа, может быть, ее жизнь стоит две копейки и не нужно ее любить и беречь, – думает Фро о себе, – но зато она одна знает, как две копейки превратить в два рубля.

– Прощай, Федор! Ты вернешься ко мне, и я тебя дождусь!».

То, что раньше – детская мелодия губной гармошки (играл соседский мальчик) – почти проходило мимо ее сознания, теперь становится смыслом ее существования и будущего материнства, ибо, обнимая мужа, Фро хотела, «чтобы у нее родились дети, она их будет воспитывать, они вырастут и делают дело своего отца, дело коммунизма и науки». Это выражено заключительными словами автора-повествователя, удивительно тонко смягчающего интимные душевные движения отдельного человека и в их сопричастности жизни большого мира:

«В наружную дверь робко постучал маленький гость. Фрося впустила его, села перед ним на пол, взяла руки ребенка в свои руки и стала любоваться музыкантом: этот человек, наверно, и был тем человечеством, о котором Федор говорил ей милые слова».

Судьба и счастье отдельного человека соотносены в рассказе с общей судьбой человечества, «устройство которой в глобальном планетарном масштабе рассматривается автором как необходимое условие благополучия семейной частной жизни»⁸⁶⁰.

Кроме того, дополнительные оттенки смысла платоновскому сюжету, по мнению критики, придает его связь с архетипическими и нововременными моделями. А. Жолковский, следуя теоретическим постулатам из «С/З» Р. Барта, особо выделяет архетипы Психеи, Пенелопы, Эвридики и самые различные современные интертексты – чеховскую «Душечку», гриновскую «Ас-соль», героиню «Легкого дыхания» Бунина; подробно прослеживает фольклорные мотивы. Жолковский делает вывод, что повествовательная структура рассказа укоренена в литературной почве, и это делает «Фро» высоким образцом жанра классической новеллы⁸⁶¹.

Герой рассказа «Среди животных и растений» – стрелочник, который очень любит мир природы. Предотвратив крушение поезда, он получает орден. Фабула рассказа достаточно типична для литературы 1930-х гг., и, казалось бы, не должна была вызывать нарекания критики. Тем не менее это случилось на обсуждении в Союзе писателей в 1936 г. (стенограмма хранится в РГАЛИ). Последовали обвинения, что у Платонова «нет настоящего подлинного человека», нет любви к нему, а только покровительственное отношение (Брайнина), что это «писатель с очень невеселым взглядом на мир» (Л. Левин). По сути дела, не принял рассказа и В. Шкловский, хотя и признал, что Платонов – «один из талантливых людей». Можно согласиться с участниками дискуссии И.С. Гехтом и С. Пакентрейгером, считавшими, что в подходе к Платонову «есть односторонность», хотя оба известных критика тоже внесли свою лепту в отрицание рассказа Платонова. Разброс интерпретаций явно свидетельствовал о непонимании сути рассказа: «В захолустье живет стрелочник, а где-то кипит нарядная, прекрасная жизнь. Куда-то хочется стрелоч-

⁸⁶⁰ Малыгина Н. Модель сюжета в прозе А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. – М., 1999. – С. 277.

⁸⁶¹ Жолковский А. «Фро»: пять прочтений // Вопросы литературы. – 1989. – № 12. – С. 38.

нику, куда-то мчатся интересные пассажиры, а здесь серая жизнь без всякой перспективы», – замечал, например, Л. Левин. Это свидетельство того, что и «новый» Платонов пришелся не ко двору функционерам от идеологии.

Симптоматично, что первая рецензия на книгу рассказов Платонова «Река Потудань» (1937), куда вошли «Фро», «Третий сын», «Бессмертие» и др., появившаяся в свет на страницах «Комсомольской правды» до распространения тиража, на основании так называемого сигнального экземпляра, также была резко негативной. В этом случае даже редакция журнала «Литературный критик» возмутилась «судом несправедливым», опубликовав заметку «Порочная критика» (1937, № 9), но общую атмосферу вокруг репутации Платонова это не изменило.

Большой террор конца 1930-х гг. Платонова, на первый взгляд, не коснулся, но его удар все равно пришелся в самое сердце: в 1938 г. был осужден 15-летний сын писателя. Через три года, по ходатайству Шолохова, он был освобожден, но вскоре умер от полученного в концлагере туберкулеза⁸⁶². У самого Платонова при странных обстоятельствах исчез (и не найден до сих пор) единственный экземпляр романа «Путешествие из Москвы в Ленинград».

Рассказы о войне. «Возвращение»

В годы Великой Отечественной войны Платонов – военный корреспондент газеты «Красная звезда». Его очерки, корреспонденции, рассказы печатались и в журналах «Октябрь», «Новый мир», «Знамя», «Краснофлотец». Вот как вспоминал об этом периоде творчества Платонова редактор «Красной звезды» Д. Ортенберг:

«Андрей Платонов стал работать в «Красной звезде» на втором году войны. (...) Его привлекали не столько оперативные дела армии или фронта, сколько люди, движение человеческих душ. Он впитывал все, что видел и слышал. Наши корреспонденты «жаловались». Надо ехать, а Платонова нет. Он сидит где-нибудь в блиндаже или окопе, увлеченный солдатской беседой, забыв обо всем на свете. Здесь, думаю, надо искать истоки печатавшихся в «Красной звезде» его очерков и рассказов...»⁸⁶³.

А вот что писал Платонов жене в 1942 г. по поводу рассказа «Одухотворенные люди»:

«...Я пишу о них со всей энергией духа, какая только есть во мне. У меня получается нечто вроде реквиема в прозе. И это произведение, если оно удастся мне, Мария, *самого меня хоть отдаленно приблизит к душам погибших героев*... Мне кажется... что мне кое-что удастся, потому что мною руководит воодушевление их подвигом. (...)

Русский солдат для меня святыня, и здесь я вижу его непосредственно. Только позже, если буду жив, я опишу его...» (курсив мой – Л.Е.).

Платонов подчеркивает особенное отношение русского человека к войне, как к стихии – пожару, наводнению, все сметающей со своего пути буре: «К войне, раз уж она случилась, русский человек относится не со страхом, а тоже со страстным чувством заинтересованности, стремясь обратить ее ка-

⁸⁶² Обращаем внимание на неточность в популярном издании (Роговер Е.С. Русская литература XX века. В помощь выпускнику школы и абитуриенту. – СПб., 2002), где смерть сына Платонова отнесена к послевоенным годам (с. 323).

⁸⁶³ См.: Ортенберг Д. Время не властно. – М., 1975.

тастрофическую силу в творческую энергию для преобразования своей мучительной судьбы»⁸⁶⁴. Об этом же свидетельствуют и его письма жене:

«...Я видел грозную, прекрасную картину боя современной войны.

В небе гром наших эскадрилий, под ними гул и свист потоков артиллерийских снарядов, в стороне хриплое тявканье минометов. Я был так поражен зрелищем, что забыл испугаться, а потом уже привык и чувствовал себя хорошо. Наша авиация действует мощно и сокрушительно, она вздымает тучи земли над врагом, а артиллерия перепахивает все в прах! Наши бойцы действуют изумительно. Велик, добр и отважен наш народ!

...Представь себе, в земле укрыты тысячи людей, тысячи пар глаз глядят вперед, тысячи сердец бьются, вслушиваясь в канонаду огня, и поток чувства проходит в твоей груди, и ты сам не замечаешь, что вдруг слезы странного восторга и ярости текут по твоим щекам».

В критике уже отмечалось, что в рассказах Платонова освободительная война и хлебопашество рассматриваются как явления одноплановые, «пехота войны» – это защита земли от поругания («Сын народа», «Броня», «Смерти нет»). Писатель никогда не ограничивался только изображением фронта и считал, что после войны должен быть построен не только храм вечной славы воинам, но напротив него – храм вечной памяти мученикам нашего народа. «На стенах этого храма мертвых будут начертаны имена ветхих стариков, женщин, грудных детей. Они равно приняли смерть от рук палачей человечества...». Образ земли в его рассказах поднимается до мифологемы и совмещает в себе природные и нравственные начала жизни (М. Дмитриевская). Война поставила под угрозу извечный миропорядок, и герой, которого воспел Платонов, должен восстановить закон бытия.

Главной силой русского человека, защищающего свою родину, Платонов считает преемственность поколений – живых и умерших (отсюда внимание в его рассказах и к образам детей, и стариков, и живое чувство сопричастности истории).

Смерть сына навсегда осталась для него незаживающей раной. «Я так тоскую о холмике земли на армянском кладбище», – писал он жене с фронта 6 июля 1943 г. Изложив фронтовых впечатления, добавлял: «И странно тебе покажется, но мне в такие ночи не так грустно. Мне кажется, что мой сын где-то там, в этом сине-зеленом мраке». Прошлое и будущее, «живое» и «мертвое» активно участвуют в жизненном процессе, образуя через самовосстановление обрываемых войной связей напряженное силовое поле истории. А. Платонов необычайно чутко чувствует спад или временную утрату этой напряженности, момент равновесия между жизнью и смертью, «ничейную территорию» будущего, на которой должен решиться вопрос: чему существовать на земле – смыслу и счастьем или хаосу и отчаянию. «Смерть победима, – писал А. Платонов, – потому что живое существо, защищаясь, само становится смертью для той враждебной силы, которая несет ему гибель. И это высшее мгновение жизни, когда она соединяется со смертью, чтобы преодолеть ее, обычно не запоминается, хотя этот миг является чистой, одухотворенной радостью». Отсюда гиперболичность солдатских фигур в рассказах Платоно-

⁸⁶⁴ Цит. по: Васильев В. Платонов – наш современник // Платонов А. Живя главной жизнью. – М., 1989. – С. 431.

ва, как, например, в «Обороне Семидворья», когда мертвые *стоят*, продолжая сражаться в узкой траншее вместе с живыми.

В записных книжках писателя этот образ вставших героев разъясняется более обстоятельно, давая новый поворот федоровской концепции:

«И встает в жизни то, что должно быть, но не свершено: творчество, работа, подвиги, любовь – вся картина жизни несбывшейся; и что было бы, если бы она сбылась. Изобразить то, что в сущности убито – не одни тела. Великая картина жизни и погибших душ, возможностей...»

Другая грань интерпретации прозы Платонова – внимание не только к основным мотивам, но и к многозначности слова, заключенной, например, в названии рассказа «Взыскание погибших». «Кто, что и с кого взыскивает?» – задается вопросом исследователь-лингвист, сопоставляя современные и устаревшие значения слова *взыскать*. Переосмысленное, как «спрос», «укор», оно может быть отнесено не только к героям фронта, но и невольным жертвам войны. Отыскивать, искать, разыскивать – так разъясняется это слово в словарях Даля и Срезневского. Живые ищут мертвых, но и мертвые ищут живых, зовут их, чтобы оставаться в их памяти. «Взыскана – это и оправдана», – как пишет сам Платонов в финале рассказа «Взыскание». Ради вечной памяти погибших «надо исполнить все их надежды на земле, чтобы их воля осуществилась и сердце их, перестав дышать, не было обмануто (...), чтобы смерть наших людей была оправдана счастливой и свободной судьбой нашего народа и тем была взыскана их гибель». «Взыскание» в этом контексте воспринимается как наказ погибших исполнить то, чего не могли исполнить они сами. Ассоциации с названием известной чудотворной иконы Божьей Матери позволяют увидеть в рассказе торжественную простоту и глубину, как в произведениях средневековых авторов, повествующих о жизни святых. В этом случае словосочетание *взыскана их гибель* приобретает еще и значение «вознаграждена». Таким образом, на возникший в начале вопрос не может быть однозначного ответа. Взыскание мертвых – это и наш (живых) поиск могил погибших, и их (мертвых) немое воззвание к живым, к нашей памяти, и наш долг перед ними осуществить их волю и «суметь жить после победы... высшей жизнью»⁸⁶⁵.

Платонов внимателен к судьбам героев не только фронта, но и тыла. Среди произведений русских писателей, глубоко раскрывших в экстремальных условиях войны национальный характер, особое место занимает рассказ «Крестьянин Джагафар». Башкирское село Ямаул жило тем же, чем и вся огромная страна, и рассказ эпичен в буквальном смысле этого слова, передает народное мироощущение, осознание того, что только самоотверженным трудом в тылу можно победить врага. «Народная сила рождается в деревенской материнской земле, и войско народа питается от земли, распаханной руками крестьян, согретой солнцем и орошенной дождем». Путь к людям, путь к добру очень старого человека без имени, которого зовут уже только бабай (старик), проходит через разоренные колхозные подворья, где шаг за шагом возвращаются к жизни и через давно стихшую ветряную мельницу, и про-

⁸⁶⁵ Филологические записки. Вып. 13. – Воронеж, 1999. – С. 175-176.

мерзший коровник, и остывшие печи. Характерная платоновская фраза отмечает каждую веку созидательной работы старика: «...Старый Ягафар до самого вечера замазывал наглухо щели и прорехи в плетневой сторожке коровника, теперь в помещении стало тихо, ветер не входил туда и не выдувал из коров *тепло их жизни*» (характерный для Платонова образ).

Вопреки сложившейся в годы войны традиции очерковой прозы, рисующей героя только в действии, поступке, неторопливое повествование Платонова насыщено подробностями, воссоздающими внешний и внутренний облик героя. Бабай «давно чувствовал, что где-то посередине земли зреет смертное зло, и теперь оно вышло наружу, в войну, как и должно быть...».

Дальнейшее развитие этой мысли переходит в очень смелое авторское раздумье о войне, распрямившей людей, живших в страхе перед тоталитарной властью: «...Чтобы люди больше не боялись жить на свете, чтобы они больше не томились в разлуке с родными, не горевали от разорения своих дворов, не мучились голодом и увечьем, – чтоб отошла от них тоска, которая непосильна для человеческого сердца. Теперь настало это время, и бабай обрел надежду, что эта пора минет и тогда будет счастье».

Среди хрестоматийно известных рассказов А. Платонова о Великой Отечественной войне есть и необычные, требующие нестандартной интерпретации. Е. Яблоков относит к ним рассказы, где доминирует мотив нового рождения людей из недр матери-земли, рассматривая их в контексте предшествующих произведений писателя, видящего сакрально-эротическую связь человека с землей. Именно так интерпретируется освобождение жителей из вырытых земляных щелей и погребов («Офицер и крестьянин») и состояние мальчика Егора, найденного матерью в пещере, выдержавшего, пусть во сне, искус смерти. Утроба земли предстает также как материнское лоно, из которого два человека из враждебных армий выходят, пережив сильнейшее физическое и душевное потрясение, как бы родившись заново: «Мы оба лежали, точно свалившиеся в пропасть с великой горы, пролетев страшное пространство высоты молча и без сознания». Герой-рассказчик – русский рядовой стрелок – остро чувствует свое воскрешение, его противник, Рудольф Вальц, умирает. Но в концепции Платонова, во-первых, смерть – это тоже форма жизни (Вальц как бы *рождается* в смерть), во-вторых, сама земля в изображении писателя – мир живой – и выталкивает из своего живого лона мертвеца. Силы живой природы, как писал Платонов, должны размолоть его тело в прах. Механистичность, надуманность жизненного поведения фашиста (рассказ назывался «*Неодушевленный враг*») должны быть побеждены органическим, живым началом мира.

Типичный для рассказов этого периода конфликт военного противостояния под пером Платонова превращается в конфликт внутренний – между душевностью и рассудочным рационализмом: «Неодушевленным врагом ока-

зывается механический рассудок, противостоящий душевности и ведущий к бесчеловечным, утопическим схемам»⁸⁶⁶.

В раскрытии образа врага, как показал Е. Яблоков, зримо выражены традиции Достоевского: враг, и прежде всего стоящий за ним Гитлер, предстает как антихрист, отводящий человеку только роль ветошки. «Я не сам по себе, я весь по воле фюрера!» – говорит Вальц, признавая статус человека только за Гитлером, за что и получает от русского героя определение ветошки. В руках фашистов даже хлеб (а Гитлер, как говорит Вальц, «даст хлеб жене и детям – хоть по сто граммов на один рот») теряет «душу», утрачивает «животворную силу и даже запах». Да и от самого Вальца «пахло не так, как от русского солдата, – от его одежды пахло дезинфекцией и какой-то чистой, но неживой химией; шинель же русского солдата пахла обычно хлебом и обжитою овчиной». «Феноменологичность рассказа Платонова в том, что Вальц, враг, существует для него как феномен сознания». Его образ истолковывается литературоведом как реализованная метафора духовного подполья.

Военные рассказы Платонова публиковались в периодике, а также выходили небольшими сборниками «Одухотворенные люди» (1942), «Бессмертный подвиг моряков», «Рассказы о родине», «Броня» (1943), «В сторону заката солнца» (1945). В 1944 г. Платонов после контузии возвращается в Москву.

Рассказ «Возвращение» («Семья Иванова»), опубликованный в 1946 г. на страницах журнала «Новый мир», открыл новый этап не только в творчестве Платонова, но и в истории русского рассказа советского периода. Его соотносят с «Судьбой человека» М. Шолохова, хотя последний, получив стимул к написанию рассказа в том же 1946 г., пишет и публикует его только в изменившейся политической ситуации. И в одном, и в другом – глубоко психологически раскрыты трудности возвращения «самых обыкновенных» героев в мирную жизнь. И тот, и другой рассказы несут в себе эпическое начало. В трудных судьбах героев «Возвращения» и «Судьбы человека» больше черт сходства, чем различия. «Сюжетная ситуация «возвращения» героев с войны, по словам В. Запечалова, обнажает глубину трагического состояния послевоенной действительности, побуждая читателя искать пути преодоления трагизма жизни». Мэру человечности своих героев писатели выявляют через отношение к их семье, женщине, детям, а их исповедь несет «обнаженную правду о судьбе человека на переходе от войны к миру»⁸⁶⁷.

Изломанные войной человеческие судьбы, жизнь тыла, державшегося на хрупких женских и детских плечах в рассказе «Возвращение», стали поводом для обвинений писателя в клевете на советскую действительность. Ситуация рубежа 1920–1930-х гг. повторилась – набор сборника рассказов Платонова «Вся жизнь» был рассыпан. Рассказ «Возвращение», опубликованный в конце 1946 года на страницах «Нового мира», попал под перекрестный огонь критики в духе Постановления ЦК «О журналах «Звезда» и «Ленинград».

⁸⁶⁶ Яблоков Е.А. Мотивная структура рассказа Андрея Платонова «Неодушевленный враг» // Вестник МГУ. Сер. 9. – 1999. – № 5. – С. 63.

⁸⁶⁷ Запечалов В. Платонов и М. Шолохов [Изложение доклада] // Русская литература. – 2000. – № 3. – С. 246–247.

Уже в первых числах января 1947 г. в статье В. Ермилова «Клеветнический рассказ А. Платонова», опубликованной в «Литературной газете», говорилось, что вместо праздника возвращения отца дан «уродливый и нечистый мирок», а месяц спустя в «Правде» уже Фадеев назвал «Возвращение» «лживым и грязноватым рассказцем»⁸⁶⁸.

Сейчас рассказ «Возвращение» потрясает «глубиной исследования «вечных» проблем человеческого бытия» (Н. Малыгина). Образ-понятие «дом» – символ прочности – соотносится с образом-понятием «сердце» и противостоит пространству: Алексей Иванов чувствовал в доме «тихую радость в сердце и спокойное довольство», но поезд, который должен был увезти демобилизованного гвардии капитана Алексея Алексеевича Иванова домой, находился «неизвестно где в сером пространстве». С пространством связан и образ медсестры Маши, случайной попутчицы Иванова, которая, как и он, чувствовала себя осиротевшей без армии. Но увлечение Алексея ограничено всего двумя днями, он стремится домой, где его уже несколько дней ждут жена Любовь Васильевна и дети Петрушка и Настя в аккуратно подштопанной одежонке. Об искаленном детстве говорил сумрачный взгляд мальчика. Эта деталь дополняется горькой исповедью Любови Васильевны, чья тяжелая жизнь толкнула ее на измену мужу-фронтовику. Оскорбленный в своем чувстве покорным признанием жены, выдержав натиск маленького старичка-сына, вступившегося за мать, Иванов решается уехать к Маше, найти «нового близкого человека». Из тамбура вагона «он еще раз хотел поглядеть на оставленный дом», на город, который, как ему казалось, он оставлял навсегда. В последний раз переживает он обиду на жену, хоть один раз, но все же изменившую ему. То, «что жить ей было трудно, что нужда и тоска мучили ее, так это не оправдание, это подтверждение ее чувства, – размышляет герой. – Вся любовь происходит из нужды и тоски; если бы человек ни в чем не нуждался и не тосковал, он никогда бы не полюбил другого человека».

Перелом в настроении Иванова произошел при виде двух детей, которые, спотыкаясь и падая, бежали вслед за поездом. Это, занявшее страницу описание бьет по сердцу читателя неподдельным детским горем. Не сразу, но узнает Алексей в бежавших Петрушку и Настю:

«Прежде он чувствовал другую жизнь через преграду самолюбия и собственного интереса, а теперь внезапно коснулся ее обнажившимся сердцем. (...) Иванов кинул вещевой мешок из вагона на землю, а потом спустился на нижнюю ступень вагона и сошел с поезда на ту песчаную дорожку, по которой бежали ему вслед его дети».

Как справедливо писал С. Бочаров, «самое прочное и точное в целесобразной организации жизни оказывается – не жестокий каркас, а тончайшая мягкая нить, как бы одновременно суровая и шелковая нитка жизни. Она так тонка и слаба, что готова всегда порваться, но она необычайно прочна и сильна. В послевоенном «Возвращении» эта платоновская метафора, которая не воспринимается как метафора, осуществляется в действии рассказа. Именно мягкими маленькими – здесь буквально – ногами детей – спасается

⁸⁶⁸ См. об этом: Перхин В.В. А.П. Платонов и А.А. Фадеев: Из истории взаимоотношений (1943-1951) // Русская литература. – 2001. – № 2.

жизнь заглубивших «жестких» людей...»⁸⁶⁹. Сиротство взрослого или маленького человека, утверждает Платонов, должно быть преодолено. Это было подлинно гуманным разрешением конфликта.

Последующая попытка автора издать рассыпанный сборник (при согласии снять наиболее «пессимистские» рассказы) также успеха не имела. Увидело свет только «Волшебное кольцо» (1950) – русские сказки в обработке Платонова. (Ему предшествовали сборники «Финист – Ясный Сокол» и «Башкирские сказки»). Нужда – болезнь – туберкулез – неослабевающая тоска по умершему сыну вместе с безысходностью писательской судьбы сделали свое дело. В 50 с небольшим лет Платонова не стало. Но одухотворенные редким его талантом книги получили в истории русской литературы вечную прописку.

Литература

1. Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы и биографии. – М., 1994.
2. Барт К.А. Поэтика прозы Андрея Платонова. – СПб., 2000.
3. Васильев В. Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества. – М., 1982. – С. 90.
4. Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. – М., 2000.
5. Корниенко Н.В. История текста и биография А.П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. – М., 1993. – №1 (специальный выпуск).
6. Малыгина Н.М. Художественный мир Андрея Платонова. – М., 1995.
7. Полтавцева Н. Философская проза Андрея Платонова. – Ростов-на-Дону, 1981.
8. Радбиль Т.Б. Мифология языка Андрея Платонова. – Нижний Новгород, 1998.
9. Свительский В.А. Андрей Платонов вчера и сегодня: Статьи о писателе. – Воронеж, 1998.
10. «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. – М., 1995.
11. Хрящева Н.П. «Кипящая вселенная» А. Платонова. Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х гг. – Екатеринбург-Стерлитамак, 1998.
12. Чалмаев В. Андрей Платонов. – М., 1989. – С. 190.
13. Шубин Л. Поиски смысла отдельного и общего существования. Об Андрее Платонове. Работы разных лет. – М., 1987.

⁸⁶⁹ Бочаров С. «Вещество существования». Выражение в прозе // Проблемы художественной формы социального реализма. Т.2. – М., 1971. – С. 317.

Глава 12. МИХАИЛ БУЛГАКОВ (1891–1940)

Первая половина XX века – счастливое время для русской литературы. Сейчас, в новом столетии, это можно утверждать смело. Столько ярких имен, блестящих произведений, несмотря на тяжелейшие катаклизмы истории! Что же позволило М. Булгакову не затеряться в звездном каскаде литературы того периода? Очевидно, глобальное личностное начало, великий писательский дар.

Врач и писатель – освященное традицией единство профессий. Врач лечит больное тело, а писатель наблюдает за трансформациями души и выстраивает систему мироздания. Две очень земные, очень человеческие профессиональные составляющие М. Булгакова вывели его писательское осмысление в космические координаты. Он не просто оценивал, описывал и размышлял. Он создавал философскую систему – инструмент для понимания законов мироздания, в котором причинно-следственные связи земных страданий раскрывались в вечном круговороте онтологических «страстей».

Начало пути^{*}

Булгаков родился в семье профессора Киевской духовной академии. В 1916 – в разгар Первой мировой войны – окончил медицинский факультет Киевского университета как «лекарь с отличием». Работал сначала военным врачом на Юго-западном фронте, потом в селе Никольском Смоленской области. Последний факт подробно освещен в автобиографических «Записках юного врача», завершенных и опубликованных в 1925–1926 гг., но работа над ними началась еще в 1916–1917 гг. и продолжала традицию В. Вересаева с его популярными «Записками врача» (1901), которые Булгаков хорошо знал еще студентом. В отличие от вересаевской публицистичности, это был цикл рассказов, написанных с неподражаемым юмором. Они запечатали не только муки и сомнения начинающего врача, но и чувство профессиональной гордости:

«Какие раны я зашивал. Какие видел гнойные плевриты и взламывал при них ребра, какие пневмонии, тифы, раки, сифилис, грыжи (и вправлял), геморрой, саркомы.

Вдохновенно я развернул амбулаторную книгу и час считал. И сосчитал. За год, вот до этого вечернего часа, я принял 15613 больных. Стационарных у меня было 200, а умерло только шесть» («Пропавший глаз»).

Сильнейшее нервное напряжение и постоянная физическая усталость едва не привели к трагедии (на эту тему был задуман роман «Недуг»).

В Киев Булгаков вернулся только в марте 1918 г. и занялся частной врачебной практикой, но, как позже написано в служебной анкете, он «последовательно призывался на службу... всеми властями, занимавшими город» (красные, белые, Петлюра, немцы-оккупанты и т.д.). Будущий писатель пережил в Киеве десять «переворотов» и идти добровольцем ни в одну из воюющих армий не собирался. И все же буря Гражданской войны занесла его

^{*} Параграфы «Начало пути», «Сатира Булгакова», «"Белая гвардия". Автобиографичность романа» написаны Л.П. Егоровой.

во Владикавказ, где он перенес тяжелейший тиф. К моменту его выздоровления город был уже у красных, и Булгаков пошел работать в подотдел искусства. Карьера врача, судя по всему, сложилась бы удачно, но страсть к литературному труду взяла верх. Сотрудничество писателя с советской властью началось в сфере близкой писателю: лекции, доклады о русской литературе, рецензирование. Тогда же в соавторстве с литераторами-горцами им были написаны пьесы из кавказской жизни; как бы критично ни говорил Булгаков о них в «Записках на манжетах» (1920–1922), он оставил о себе на Кавказе благодарную память⁸⁷⁰. Сохранились также сведения о работе над пьесой «Братья Турбины», положившей начало известному роману «Белая гвардия».

Осенью 1921 г. Булгаков переехал в Москву – «без денег, без вещей... с тем, чтобы остаться в ней навсегда» (Из автобиографии). Работал редактором хроники в частной газете, конферансье и даже... инженером в Научно-техническом комитете. «В Москве долго мучился; чтобы поддерживать существование, служил репортером и фельтонистом в газетах и возненавидел эти звания, лишённые отличий. Заодно возненавидел и редакторов, ненавижу их и сейчас, и буду ненавидеть до конца жизни», – так вспоминал Булгаков свое вступление в литературу. Постепенно для него открылись двери столичных журналов, а с 1923 г. Булгаков – сотрудник редакции журнала «Гудок», давшего путевку в литературную жизнь многим писателям – И. Ильфу и Е. Петрову, В. Катаеву, Ю. Олеше. Обличительно-бытовые рассказы и фельетоны Булгакова, благодаря его таланту, создавали обобщенный образ времени, поднимали проблему «личность и быт».

Сатира Булгакова

В этот период Булгаков работает над произведениями, ставшими позднее классикой отечественной сатиры. Это «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце».

Повесть «Дьяволиада» увидела свет на страницах альманаха «Недра» в начале 1924 г. и была отмечена Е. Замятиным:

«Единственное современное ископаемое в «Недрах» – «Дьяволиада» Булгакова. У автора несомненно верный инстинкт в выборе композиционной установки – фантастика, корнями врастающая в быт, быстрая, как в кино, смена картин – одна из тех (немногих) формальных рамок, в какие можно уложить наше вчера – 19-й, 20-й год. (...) От автора, по-видимому, можно ждать хороших работ»⁸⁷¹.

«Дьяволиада» была воспринята как сатира на бюрократизм советских учреждений. Мелкий чиновник Коротков, кстати, получивший свою зарплату спичками, которые не горят и грозят травмами, принял подпись нового начальника Кальсонера за слово «кальсоны», в соответствии с чем и составил служебную бумагу. Уволенный с работы, подавленный жуткой внешностью Кальсонера, – его голова напоминала гигантскую модель яйца с блеском

⁸⁷⁰ См.: Гиреев Д. Михаил Булгаков на берегах Терека. – Орджоникидзе, 1980; Файман Г. «Местный литератор» – Михаил Булгаков (Владикавказ 1920–1921 гг.); М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. – М., 1988.

⁸⁷¹ Цит. по: Гудкова В.В. Повести Михаила Булгакова // Булгаков М. Собр. соч. В 5 т. Т. 2. – М., 1989. – С. 664.

электрических лампочек на темени – Коротков тщетно пытается объяснить с начальником, пытаясь застать его в разных учреждениях. Злоключения Короткова перерастают в кошмарный символ полного бессилия человека перед чудовищной бюрократической машиной. По мере возрастания мук несчастного героя развитие действия приобретает характер фантасмагории. Канцелярию, занявшую помещение бывшего ресторана, захлестывает ресторанный вакханалия; для полноты картины нелепых превращений, сводящих Короткова с ума, в действие введены «двойники» – братья Кальсонеры. Фантастически-немыслимые ситуации, в которые попадает Коротков, отражают ирреальность самой жизни и прогрессирующее безумие героя, покончившего с собой. Гиперболизация растерянности человека, нарастание его иступления, а потом трагическая развязка ничтожного, в сущности, обстоятельства утверждали мысль о незыблемости хаоса и иррациональности мира. Повесть отвечала традициям русской литературы, прежде всего щедринским. В критике отмечалась связь этой повести и с творчеством Гоголя, что дополняло литературную родословную писателя⁸⁷².

Вышедшая в феврале 1925 г. повесть «Роковые яйца» еще более фантасмагорична. Ее герой, профессор Персиков, открывает загадочный красный луч, который повышает жизнедеятельность протоплазмы, отсюда – явление гигантских организмов, скорость размножения которых невероятна. Невежественный Рокк, заведующий показательным совхозом, с разрешения и по поручению высокого начальства решает с помощью этого открытия исправить положение в куроводстве. Персиков потрясен: «Я не могу понять... как же так? Без моего согласия, совета... Да он же черт знает что наделает. (...) Я, наконец, категорически протестую. Я не даю своей санкции на опыты с яйцами». Ученого тревожит, «какие это куры будут... Может быть, они ни к черту не годные куры». Опасения оправдались с лихвой: к Рокку попали яйца не куриные, а змеиные, заказанные профессором за границей. Кульминацией фантастического сюжета стало появление в подмосковном совхозе огромных змей: «Змеи всех размеров ползли по проводам, поднимались по переплетам рам, вползали через отверстия в крыше». Телеграммы с мест становились все чудовищнее и страшнее. Змеи стаями пошли на Москву, повторяя путь наполеоновской армии. Трагикомизм и фарсовость ситуации подкрепляются изображением конной армии, рванувшейся наперерез змеям во главе с легендарным командармом (она потеряла три четверти своего состава). В том же стилевом ключе поданы планы уличных боев с гадами в самой Москве: озверевшая уличная толпа, громя Институт, убивает Персикова. Развивая дальше историческую аналогию, повествователь сообщает, что полчища гадов остановил мороз. «Были долгие эпидемии, были долго повальные болезни от трупов гадов и людей».

Повесть получила множество критических – как положительных, так и негативных – откликов. М. Горький считал поход пресмыкающихся на Москву «чудовищно интересной» картиной и жалел, что она осталась нераз-

⁸⁷² См.: Чудакова М.О. Гоголь и Булгаков // Гоголь. История и современность. – М., 1985. и др.

вернутой⁸⁷³. (Кстати, В.В. Гудкова, приведя в комментариях к рассказу этот отзыв, ссылается на свидетельство одного из мемуаристов об импровизации Булгакова, которая завершилась грандиозной картиной эвакуации Москвы.)

Повесть, несомненно, несла в себе черты антиутопии. Как определял Воронский, Булгаков «написал памфлет о том, как из хорошей идеи получается отвратительнейшая чепуха, когда эта идея попадает в голову отважному, но невежественному человеку»⁸⁷⁴. На фоне последующего хора обвинений автора в контрреволюционных взглядах суждение Воронского было наиболее объективным и взвешенным. Но и оно, на наш взгляд, неполное. Только последующие десятилетия легкомысленного, а то и преступного отношения властей предержащих всех уровней к научным идеям и проектам высветили заложенное в рассказе пророческое предупреждение об опасности, масштабы которой не были известны и самому Булгакову.

В последние годы появились статьи, авторы которых видят в рассказе скрытые аллюзии на конкретных политических деятелей. Образ Персикова считают контаминацией прототипов – ученого-биолога Абрикосова и Ленина: почти совпадают имена и отчества, год рождения, открытие красного луча приходится на 16 (3 апреля) – точная дата возвращения Ленина в Россию, имена репортеров созвучны фамилиям Троцкого и Сталина; в напоминающей аббревиатуру фамилии *Рокк* угадывается аллюзия на подлинную фамилию Каменева⁸⁷⁵. Предложенную интерпретацию вряд ли можно принять, так как подобная привязка к конкретным фактам политической жизни 1920-х гг. умаляет силу художественного обобщения Булгакова. (Нельзя не согласиться и с И.Ф. Волковым, считающим подобные аллюзии «слишком прямолинейной и упрощенной расшифровкой образной системы повести»⁸⁷⁶.) Прикрепление булгаковских образов к конкретным личностям снимает возможность их переосмысления в других исторических условиях, когда скороспелые преобразования в экономике, политике, авантюрная кампанейщина тоже, как говорится, имеют место быть.

Третья сатирическая повесть «Собачье сердце» (1925) света не увидела и пришла к читателю только в 1987 г. Причина – в ее ярко выраженной социально-сатирической проблематике, затрагивающей отнюдь не только сферу научных открытий. Материал для своей повести автор черпал из знакомой ему московской действительности: прототипом главного героя, Филиппа Филипповича Преображенского, стал родной дядя писателя, известный врач-гинеколог Н.М. Покровский, но образ Преображенского связывают и с идеями Н. Кольцова, основоположника отечественной экспериментальной биологии. Булгаков хорошо знал все перипетии происходившего в квартире близкого родственника после установления советской власти. О том, что

⁸⁷³ Литературное наследство. Т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. – М., 1963. – С. 389.

⁸⁷⁴ Цит. по: Булгаков М. Собр. соч. В 5 т. Т. 2. – М., 1989. – С. 673.

⁸⁷⁵ Никольский С.В. На грани метафор, аллюзий (о некоторых зашифрованных мотивах в антиутопиях Булгакова) // Известия АН. Сер. ЛиЯ. – 1999. – Т. 58. – № 1; Иоффе С. Тайнопись в «Собачьем сердце» Булгакова // Слово. – 1991. – №1; Соколов Б.В. Михаил Булгаков. – М., 1991.

⁸⁷⁶ Волков И.Ф. М.А. Булгаков // Вестник МГУ. – 1995. – № 5. – С. 204.

разговоры в гостиной и столовой, обеды, беседы за курением, подробности быта дома, вплоть до вселения в него новых жильцов, прислуга и швейцар «связаны, конечно, с квартирой Покровских», говорилось в статье «Москва и москвичи вокруг Булгакова»⁸⁷⁷. Кроме того, у всех на слуху были и зарубежные эксперименты с пересадкой половых желез не только животным, но и людям. Все это создавало основу фантастического сюжета о превращении бродячего пса Шарика в человека. Пересадка гипофиза убитого по пьяному делу Клима Чугункина собаке дала свои результаты, появление которых тщательно фиксировал ассистент Преображенского доктор Борменталь.

Дальнейшие перипетии сюжета связаны с похождениями гражданина Шарикова, принявшего «наследственную фамилию» и имя-отчество Полиграф Полиграфович (пародия на новосоветские имена). В погоне за котом (обыгрывается страсть, заложенная генетически) Шариков устраивает потоп в квартире, не поддается воспитанию за обеденным столом, возмущает профессора требованием своей доли жилья и вульгарно-большевистскими речами, истоки которых в дружбе Шарикова с председателем домоуправления Швондером. Шариков становится «заведующим подотделом очистки города Москвы от бродячих животных (котов и прочих)». «Вчера котов душили, душили», – озабоченно говорит герой. Но за Шариковым водятся и более существенные пороки: пытался изнасиловать домработницу Зиночку, грозил увольнением подчиненной ему машинистке за отказ подчиниться его желаниям. Шариков становится носителем ненавистных русским писателям квазибюрократических идей: «Документ – самая важная вещь на свете», – важно утверждает он. Или: «Человеку без документов строго воспрещается существовать». Наконец, Шариков пишет политический донос на Преображенского. Первоначальное решение профессора просто-напросто вышвырнуть Шарикова из квартиры успехом не увенчалось, и в результате вынужденных крайних мер Шариков был обречен на очередное превращение. «В квартире в тот вечер была полнейшая и ужаснейшая тишина», – констатирует повествователь в последней фразе повести, мастерски обыгрывая загадочность происходящего, соседские домыслы, свидетельства Зиночки. Только в эпилоге развязка проясняется. Через десять дней в квартире Преображенского появился «человек в черном пальто» в сопровождении милиционеров, предъявляя профессору обвинение в убийстве «заведующего подотделом очистки». Дальнейшее можно описать только словами самого Булгакова:

«...Из двери кабинета выскочил пес странного качества. Пятнами он был лыс, пятнами на нем отрастала шерсть. Вышел он, как ученый циркач, на задних лапках, потом опустился на все четыре и осмотрелся. Гробовое молчание застыло в приемной, как желе. Кошмарного вида пес, с багровым шрамом на лбу, вновь поднялся на задние лапы и, улыбнувшись, сел в кресло. (...) Поговорил и начал обращаться в первобытное состояние. Атавизм!

– Неприличными словами не выражаться! – вдруг гаркнул пес с кресла и встал».

Обморок чекиста – достойное завершение этой комической сцены.

⁸⁷⁷ Цит. по: Булгаков М. Собр. соч. В 5 т. Т. 2. – М., 1989. – С. 687.

А далее следует почти идиллическая картина: «Высшее существо, важный песий благотворитель сидел в кресле, а пес Шарик, привалившись, лежал на ковре у кожаного дивана. «Так свезло мне, так свезло, – думал он, задремывая, – просто неопишимо свезло. Утвердился я в этой квартире».

Социальный аспект повести очевиден: ее автор близок Бунину с его призывом: «Во имя человечества и Бога смири скота, низвергни демагога». У интеллигента Булгакова вызывали глубокое возмущение наглость, хамство, бескультурье новых хозяев жизни, не поддающихся перевоспитанию, обнаруживающих черты дегенеративности (об этом писал и Бунин в «Окаянных днях»). Следовало, таков вывод автора, прибегнуть к насилию, поставить их в жесткие рамки. Нельзя сказать, что писатель предлагал это с легким сердцем: повесть имеет подзаголовок «Чудовищная история», который может быть отнесен не только к последствиям эксперимента Преображенского, но и к судьбе самого Шарикова, не сумевшего воспользоваться тем, что давала ему жизнь. И эта история говорила о разрыве писателя с идеями народопклонничества (первым, кто выступил против них, повторяем, был автор «Деревни»).

Булгаков обрушивал резкую критику и на тех, кто социально опасное поведение Шариковых провоцировал. Писатель никогда не скрывал, что он не за революцию, а за Великую Эволюцию. Несомненна справедливость вывода Л. Шубина, рассматривающего «Собачье сердце» как повесть-предупреждение: «И нам внятны близки предупреждения Булгакова. Ни социальным экспериментом, ни декретом, ни медицинским вмешательством нельзя сделать хорошего человека плохим, а зверя человеком. Это под силу только природе и человеческой истории»⁸⁷⁸. Сатира Булгакова была острой и действенной. Это хорошо понимали его идеологические противники, такие как Л. Авербах. (Поэтому, когда в годы перестройки критики пытались делать из Булгакова едва ли не пропагандиста советской власти, это было насилием над писателем.)

В письме Правительству СССР от 28 марта 1930 г. Булгаков утверждал свое право изображать «бесчисленные уродства нашего быта.., глубокий скептицизм в отношении революционного процесса.., а самое главное – изображение страшных черт моего народа». Булгаков выступал за сохранение отечественной культуры, значение которой было шариковым неведомо, и стремился утвердить в правах тех, кого, не вникая в сложную многосоставность общества, презрительно называли «буржуями». Он высоко ценил интеллект, профессионализм, культуру, одержимость творчеством, полагал, что общество должно обеспечивать людям, их имеющим, преимущественные условия жизни. Откровенность авторской позиции порой шокирует и современного читателя, видящего в поведении Преображенского эгоизм, равнодушие к тому, что такие блага жизни, как у него, недоступны подавляющему большинству граждан советского государства. (Не имел их, тем более в начале 1920-х гг., и сам Булгаков, что, очевидно, не могло не сказаться на эмоци-

⁸⁷⁸ Нева. – 1988. – № 5. – С. 175.

ональном восприятии благополучия родственника, у которого ему доводилось бывать.) Выступая против самой булгаковской идеи элитарности интеллигенции, которую Булгаков будет отстаивать и позже, – в письме к Правительству СССР в марте 1930 г., считая ее «лучшим слоем» общества, некоторые современные литераторы воспринимают Преображенского как сугубо отрицательного сатирического персонажа, воплощающего «барственность» и «сытость» (Т. Глушкова). Отрицательное отношение к Преображенскому и к позиции его создателя высказывают и другие авторы и читатели повести⁸⁷⁹. Все это говорит о том, что в сегодняшнем литературоведении целостной интерпретации произведения пока не сложилось, но в ее разработке надо учитывать специфику сатирического жанра, требующего заострения *всех* изображаемых сторон действительности. Во многом соглашаясь с высказанной точкой зрения, скажем, что позиция Булгакова-художника в отношении интеллигенции в целом не была столь однозначной, и отдельные детали образа сибаритствующего профессора (лицо его «нежно побагровело», «змеиным голосом обратился», обслуживающая его кухарка расправляется с рябчиками, как «грозный палач») задают тональность стиля не идеализирующую, а именно сатирическую. Подтверждение этой мысли мы находим в статье Л.Б. Менглиновой, также подчеркнувшей далеко неоднозначное отношение Булгакова к своему герою: «Утилитарно-прагматическую», по ее определению, «философию жизни своего героя писатель подвергает иронической критике»⁸⁸⁰. Автором раскрыт процесс философской универсализации современных коллизий с помощью христианской парадигмы. В сатире Булгакова отстаиваются общечеловеческие ценности и заповеди христианской морали⁸⁸¹.

Раннее творчество писателя уже обнаружило специфическую характерность его «странного реализма». Это полифункциональность фантастики, взаимодействие эпического и драматургического, выдвигание на первый план случайности, интерпретация «странной» реальности как нормы, раскрытие особого состояния мира, в котором разрушены все устойчивые связи, а люди выбиты из привычных мест⁸⁸². Эти особенности говорят о востребованности и развитии в XX веке традиций фантастического реализма Гоголя («Нос», «Невский проспект» и др.), которые обогащали не только модернизм, но и реализм XX века.

«Белая гвардия». Автобиографичность романа

Роман «Белая гвардия», опубликованный в России полностью только в 1966 г., посвящен событиям Гражданской войны на Украине, точнее, в ее

⁸⁷⁹ Чекалов П.К. Собачье и человеческое в повести М. Булгакова «Собачье сердце» // Антропоцентрическая парадигма в филологии: Материалы Международной научной конференции. Ч.1. Литературоведение. – Ставрополь, 2003. – С. 435–441; Фуссо С. «Собачье сердце» – неуспех превращения // Литературное обозрение. – 1991. – № 5; Максудов С., Покровская Н. Плохой человек профессор Преображенский. Взгляд из Гарварда // Там же.

⁸⁸⁰ Менглинова Л.Б. Конфликт в повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» // Русская литература в XX веке. Имена, проблемы. Культурный диалог. – Томск, 1999. – С. 45.

⁸⁸¹ См.: Степанов Н.С. Сатира Михаила Булгакова в контексте сатиры XIX – 1-ой половины XX века. – Винница, 1999.

⁸⁸² См.: Химич В.В. «Странный реализм» М. Булгакова. – Екатеринбург, 1995.

столице Киеве (в романе – Город) в 1918 – начале 1919 г. Замысел романа, в котором Булгаков, по его собственному признанию, хотел бесстрастно стать над красными и белыми, относится еще к владикавказскому периоду его творчества. Позднее, в «Театральном романе», где герой рассказывает о своем произведении (хотя и под другим названием), можно ощутить те внутренние импульсы, которые питали замысел первого его романа:

«Он зародился однажды ночью, когда я проснулся после грустного сна. Мне приснился родной город, снег, зима, гражданская война... Во сне прошла передо мною беззвучная выюга, а затем появился старенький рояль и возле него люди, которых нет уже на свете (...)

Так я начал писать роман. Я описал сонную выюгу. Постарался изобразить, как поблескивает под лампой с абажуром бок рояля. Это не вышло у меня, но я стал упорен...».

Роман «Белая гвардия» во многом автобиографичен. В нем воссоздана атмосфера дома Булгаковых на Андреевском спуске (в романе – Алексеевский) под номером 13, где семья жила с 1906 года⁸⁸³. Дом был приобретен В.П. Листовничим, выведенным в романе под фамилией Лисович, или, как его называют герои, Василисой. Сейчас это мемориальный дом-музей, в экспозиции которого оригинально воссоединены обстановка и атмосфера дома Булгаковых-Турбиных. (Бабка писателя по матери – Турбина.) В экспозиции учтены не только факты биографии, личные вещи писателя, документы, но и страницы романа, поэтически преобразившие реальный дом. «Мама, светлая королева», утрата которой ощущается болью в сердцах молодых Турбиных – Варвара Михайловна Булгакова. Она умерла не в 1918, а в 1922 г., но это расхождение дат не умаляет автобиографичности произведения, а лишь раскрывает творческую контаминацию реальности и художественного вымысла, сделавшего реальное событие типически значимым, художественно обогащенным.

У Булгакова было четыре сестры, вдохновивших его на образ Елены. На музейном стенде в кругу их фотографий – пустая рамка, позволяющая посетителю вообразить обобщенный образ героини романа. Но к младшей сестре Елене, чьему имени обязана героиня, Булгаков питал особенно нежные чувства, делился в письмах самыми сокровенными мыслями даже в дни смертельной болезни. Брат Булгакова Николай был юнкером, как и Николка, но есть в этом образе нечто и от самого младшего брата писателя – Вани. (Николай Булгаков остался жив, но был тяжело ранен, впоследствии эмигрировал из России.) Прототипом Тальберга считают офицера Леонида Карума – зятя Булгаковых. Реальные прототипы есть и у других действующих лиц романа, и не только среди членов булгаковской семьи: Я.В. Крынская (Ванда, жена Василисы), А.А. Глаголев, духовник Булгакова (о. Александр), друг дома Булгаковых Н.Н. Сынглаевский (Мышлаевский). Приехавший к Турбиным Лариосик также имел реального прототипа. Дочь домовладельца рассказывала М.О. Чудаковой в 1981 году: «Как-то у Булгаковых

⁸⁸³ Одним из первых дом Булгакова разыскал писатель-киевлянин Виктор Некрасов (Некрасов В. Дом Турбиных // Новый мир. – 1967. – № 8).

наверху были гости; сидим, вдруг слышим – поют: «Боже, царя храни...» А ведь царский гимн был запрещен! Папа поднялся к ним и сказал: «Миша, ты уже взрослый, но зачем же ребят под стенку ставить?». И тут вылез Николка: «Мы все тут взрослые, все сами за себя отвечаем!». Эта сцена также воссоздана в романе. Разумеется, на киевские впечатления наслаивались и московские⁸⁸⁴. Работа над романом шла именно в Москве. Но украинский пласт, конечно, превалировал.

Жизнь Булгакова в доме на Андреевском спуске дала живые краски образу автобиографического героя – доктора Алексея Турбина⁸⁸⁵, которого Булгаков наделил не только своей профессией, но и специальностью венеролога: белая дощечка у парадного входа в турбинский дом, очевидно, повторяет данные о приемных часах врача Булгакова; герою отданы лучшие воспоминания об учебе на медицинском факультете. Автобиографичны (и это подтверждено мемуаристами) воспоминания Алексея о гимназических годах (теперь около гимназии плац, куда спешит на построение военный врач): «О, восемь лет учения! Сколько в них было нелепого и грустного, и отчаянного для мальчишеской души, но сколько было радостного...» Автобиографичны и духовные метания Турбина в Гражданскую войну. Не находя ответа, как жить, он обращается к о. Александру с вопросом: «Может, кончится все это когда-нибудь? Дальше-то лучше будет?», но в ответ слышит строку из Апокалипсиса: «Третий ангел вылил чашу свою в реку и источники вод; и сделалась кровь». Был ли такой разговор в реальности или нет, как факт искусства он выражает и настроение самого Булгакова, застигнутого в родительском доме кровавым валом Гражданской войны. Мотив Апокалипсиса – ведущий в романе. Оттуда взят и второй эпиграф к роману: «И судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими». Откровение святого Иоанна Богослова явилось своеобразным протожанром «Белой гвардии», что знаменует не только эстетическую, но и нравственную позицию писателя.

В романе «Белая гвардия» наиболее остро и талантливо ставилась важнейшая проблема прозы 1920-х гг.: столкновение человеческого бытия с исторической необходимостью – проблема, завещанная русской литературе нового века автором «Войны и мира»⁸⁸⁶. Булгаков подошел к ее решению по-своему, без идеализации каратаевых и без непротивления злу насилием. Здесь для молодого писателя главным был опыт художника, сопрягавшего судьбу отдельной личности с водоворотом истории. Что может человек, попавший в его пучину? Полковник Малышев, узнав, что на «сто двадцать юнкеров восемьдесят студентов, не умеющих держать в руках винтовку», приказывает отпустить новичков на ночь, а узнав об очередном политическом

⁸⁸⁴ См.: Кацис Л.Ф. «...О том, что никто не придет назад». Предреволюционный Петербург и литературная Москва в «Белой гвардии» М.А. Булгакова // Литературное обозрение. – 1991. – № 5; 1996. – №№ 5–6.

⁸⁸⁵ Не случайно Ю. Слезкин, с которым Булгаков общался во Владикавказе, в романе «Девушка гор» вывел Булгакова именно под этим именем. К сожалению, этот роман в условиях крепнущей тоталитарности режима оказался политическим доносом.

⁸⁸⁶ В одном из публичных выступлений Булгаков говорил: «После Толстого нельзя жить и работать в литературе так, словно не было никакого Толстого». Толстовский подтекст в романах Булгакова – предмет исследований Е.А. Яблокова.

перевороте, делающим бессмысленным сопротивление юнкеров, объявляет о роспуске всего дивизиона. Такие факты были в жизни, они дороги Булгакову – и писателю, и человеку. Но он понимал, что в целом ход истории от отдельного человека не зависит. Не случайно наряду с Апокалипсисом один из эпиграфов к роману взят из «Капитанской дочки», вызывая ассоциации с мгновенно налетевшим, смешавшим все вокруг до полного исчезновения бураном социальной революции⁸⁸⁷. Человек может только противопоставить бурану свой внутренний мир, нетленные, вечные ценности: любовь, дружбу, атмосферу семейного тепла и уюта, которые надо беречь во что бы то ни стало. Вот почему у Турбиных, «...несмотря на все эти события в столовой, в сущности говоря, прекрасно. Жарко, уютно, кремовые шторы задернуты». Дом по-прежнему гостеприимен и, в меру возможностей военного времени, хлебособен. В нем царит дух дружеских встреч и праздничности. Повествование согрето страстной любовью Булгакова к оперной музыке, упоминаются «Аида» Верди, «Фауст» Гуно, «Пиковая дама» Чайковского, «Кармен» Бизе⁸⁸⁸.

Эта двуплановость изображаемого заявлена на первой же странице романа сочетанием хрестоматийно известной фразы «Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй» с рассказом о жизни интеллигентной семьи: «Но дни и в мирные, и кровавые годы летят, как стрела, и молодые Турбины не заметили, как в крепком морозе наступил белый, мохнатый декабрь. О, елочный дед наш, сверкающий снегом и счастьем! Мама, светлая королева, где же ты?». Этот рефрен прозвучит на страницах романа еще не раз, придавая повествованию особую лирическую тональность.

Скорбный рассказ о похоронах матери – это и прощание с уютом прежней невозвратной жизни. Вот почему любовно выписаны знакомые с детства изразцовая печь, шутливо называемая «Саардамским плотником», часы с башенным боем, и мебель старого красного бархата – вещи, дорогие для каждого члена семьи Турбиных, вступающих в неведомую и страшную для них новую жизнь.

«Мать сказала детям:

– живите.

А им придется мучиться и умирать».

Вопрос «Но как жить? Как же жить?» мучителен для всех героев романа – не только для молодого врача Алексея Васильевича Турбина, но и для его младшей сестры, 24-летней Елены, недавно вышедшей замуж за тридцатилетнего капитана Тальберга и даже совсем юного Николки, напомнившего читателям Петю Ростова. «Жизнь-то им как раз перебило на самом расцвете, – размышляет повествователь о судьбе турбинской семьи, чья судьба сходна

⁸⁸⁷ Кроме того, взятый в качестве эпиграфа достаточно пространственный отрывок из повести Пушкина вовлекает в круг читательских ассоциаций и другие темы «Капитанской дочки»: «Не дай бог увидеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный», «Береги честь смолоду», что свидетельствует и о читательских пристрастиях Булгакова.

⁸⁸⁸ О музыкальных пристрастиях М. Булгакова (и не только в «Белой гвардии») см.: Бэлза И. Партитуры Михаила Булгакова // Вопросы литературы. – 1991. – № 5.

с судьбами тысяч русских интеллигентов. Их жизнь «становится все страшнее и страшнее. (...) Восемнадцатый год летит к концу и день ото дня глядит все грозней и щетинистей». Постоянная смена власти рождает чувство тревоги и неопределенности.

Действие романа начинается за два дня до взятия Киева войсками так называемой Директории, то есть 12 декабря 1918 г.⁸⁸⁹. Именно этим двум дням и посвящена первая часть романа (7 глав), но она насыщена ретроспекциями исторического (о многочисленных переворотах на Украине в течение первого революционного года) и личного плана. Подлинным героем романа становится Город, которому отдана самая большая любовь автора. Четвертая и седьмая главы открываются лирической песнью в прозе во славу Города, где садов было так много, как ни в одном городе мира, Города, «прекрасного в морозе и тумане на горах над Днестром», со сверкающим электрическим белым крестом в руках громаднейшего Владимира, а Владимирская горка для него «лучшее место в мире».

Но сейчас Город затаился в страхе перед наступающими войсками Директории и Петлюры (Пэтурры, как иронически называл его Алексей Турбин). С ним готовы сражаться и белые офицеры, и юнкера, оказавшиеся на службе у гетмана (в один из дивизионов как военврач вступает и недавно вернувшийся в родной дом Алексей Турбин). Положение русских офицеров трагично, о чем Турбины узнают (хотя братья и догадывались о многом) от обмороженного, замученного Мышлаевского: «Гетман, а? Твою мать! – Рычал Мышлаевский. – Кавалергард? Во дворце? А? Сутки на морозе в снегу... Господи! Ведь думал, пропадем все... к матери! На сто сажень офицер от офицера – это цепь называется. Как кур, чуть не зарезали!». Политикой гетмана возмущен и Алексей Турбин, мечтавший о том, чтобы сформированная в городе русская армия (а этого не разрешал Гетман) пошла на Москву: «Не только Петлюры бы духа не было в Малороссии, но мы Троцкого прихлопнули бы в Москве как муху».

На враждебном отношении Турбиных к гетману строится одна из внутрисемейных коллизий сюжета. Братьям Турбиным антипатичен зять Тальберг с клиновидными, гетмановского военного министерства погонами. Когда немцы уходят из Киева, Тальберг бежит вместе с ними, бросая жену. Автобиографизм романа проявился в прототипичности данной ситуации в отношении к ней автора-повествователя: «Никогда не убегайте крысёй пробежкой на неизвестность от опасности. У абажура – дремлите, читайте – пусть воет вьюга – ждите, пока к вам придут». Лихорадочные сборы Тальберга волнуют только Елену, похудевшую и строгую со складками у губ, еще недавно оплакивавшую погибшего, как думала она, мужа. Николке и Алек-

⁸⁸⁹ Директория – коллективный орган сил, оппозиционных власти гетмана Скоропадского, державшегося на штыках немецких оккупантов. И та, и другая власть претендовали на руководство отделившейся от России Украиной. Активную роль в восстании против гетмана сыграл Петлюра. Подробно о городе и государственных переворотах в Киеве с осени 1917 по весну 1919 см. в комментариях Я. Лурье и А. Рогинского к 1-му тому сочинений М. Булгакова (М., 1989).

сею «не о чем было говорить с Тальбергом». Им претил дух политической карьеры, беспринципная смена убеждений.

Несомненно автобиографичны, хотя бы по предельной эмоциональности, переживания Алексея Турбина, когда он видит траурную процессию: хоронили офицеров, которых ночью окружили и порезали «мужики с петлюровцами». «Глаза повыкалывали, на плечах погоны повырезали», – задыхаясь от желания первым рассказать, бубнил обыватель. На Турбина наплывают фамилии на желтых длинных гробах, печально пение священников. Безудержный гнев, холодное бешенство овладевает им и, когда «свистнул черный голосок»: «Так им и треба...», – он, не помня себя, готов наказать говорившего, бьет подвернувшегося под руку мальчишку-газетчика, тотчас «чувствуя стыд и нелепую чепуху».

Предательство Гетмана по отношению к русской армии понимает и полковник Малышев, о поступке которого мы уже сказали выше. Именно он и отправил по домам юнкеров своего дивизиона, сохраняя им жизнь. «Предлагаю каждому из вас снять с себя знаки отличия (...) разойтись по домам, скрыться в них, ничем себя не проявлять и ждать нового вызова от меня». За этот гуманный акт полковник едва не поплатился: он слышит от подчиненных обвинения в измене, ему угрожают арестом. «Кого желаете защищать, я спрашиваю?» – грозно повторяет полковник, ставя человеческие жизни выше офицерского устава.

Во второй части романа (главы 8–11) рассказывается о том хаосе и смятении, которое переживают Город и преданная белая гвардия. «Штабы предали нас», – говорит Малышев, предложивший разойтись по домам не только своему, но и другим дивизионам. Однако его не послушали. Тем временем, переодевшись в штатское, бежал полковник Щетинин (если бы юнкера знали о предательстве, «повесили бы его на фонаре»). «Да и никто ничего не понимал в Городе... днем 14 декабря», – скорбно констатирует повествователь. Получая нелепые приказы, гибнут безымянные герои, как, например, командир батареи, застрелившийся после гибели всех своих офицеров и юнкеров со словами: «Штабная сволочь. Отлично понимаю большевиков». Томятся в неведении юнкера, которыми командует юный ефрейтор Николай Турбин, и, получив приказ «идти по маршруту», попадают под огонь петлюровцев. Только понявший все Най-Турс, подоспевший со своим отрядом, рвет с Николки погоны, разгоняет еще необученных воевать юнкеров, но сам погибает. Мечется в поиске своего дивизиона Алексей Турбин и, узнав, что город уже взят Петлюрой, следует доброму совету Малышева: скрывается, отстреливаясь от преследующих его петлюровцев. Его, тяжело раненного и болеющего тифом, привозит домой спасшая его женщина с Мало-Провальной улицы – Юлия Рейсс.

В третьей части романа (главы 12–20) продолжают нагнетаться трагические картины Гражданской войны. Город с семьями тысячами людей оказался во власти Петлюры. Это кульминация в развитии исторического пласта повествования. «Что в Городе делается, Царица Небесная, – рассказывает Елене домработница Анюта. – Крови, крови». Бандитский «обыск»-

ограбление испытал на себе Василиса (глава 15) – факт, подтвержденный воспоминаниями очевидцев. Известный исследователь творчества Булгакова М.О. Чудакова приводит множество других документальных свидетельств (дневники, воспоминания) и делает вывод: «Рассказы очевидцев тех лет сходны до деталей... Потрясения тех дней... оказали огромное воздействие на построение существенных опор художественного мира Булгакова»⁸⁹⁰. Справедлив вывод и другого литературоведа: «Петлюровщина стала для Булгакова наиболее полным и ярким воплощением ужасов Гражданской войны. Он показал ее страшный облик в «Белой гвардии»⁸⁹¹.

В главе шестнадцатой действие выносится за пределы дома, на улицу, где многоголосый народный поток, переливаясь всеми оттенками политических взглядов, пристрастий (и при отсутствии оных), сметает все на своем пути, попутно забивая насмерть тех, кого раньше видели в погонах или приняли за большевистских шпионов. Теперь голос повествователя насыщен интонациями, идущими из глубины веков: «Та же серая туча со змеиным брюхом разливается по городу, то не бурые, мутные реки текут по старым улицам, то сила Петлюры несметная на площадь старой Софии идет на парад». А при чествовании Петлюры в Софийском соборе слепцы-лирники тянули за душу отчаянной песней о Страшном суде.

Петлюра – воплощение сложности межнациональных отношений на Украине. Это вначале Алексей Турбин, очевидно, повторяя мысли молодого своего прототипа, иронически говорил об украинском языке (Г. Ребель справедливо заметила, что подобные речи героя сопровождаются снижающими их авторскими комментариями). Но позже и писатель Булгаков, и его автобиографические герой понимают: «...Народные учителя, фельдшера, однодворцы, украинские семинаристы, волею судеб ставшие прапорщиками, здоровенные сыны пчеловодов, штабс-капитаны с украинскими фамилиями... все говорят на украинском языке, все любят Украину волшебную, воображаемую, без панов, без офицеров-москалей, – и тысячи бывших пленных украинцев, вернувшихся из Галиции». Вот почему Петлюра для них мифический герой, созданный народной мечтой и гневом: «Не он – другой, не другой – третий». Петлюра – «просто слово, в котором слились и неутоленная ярость, и жажда мужицкой мести, и чаяния тех верных сынов своей подсолнечной, жаркой Украины... ненавидящих Москву, какая бы она ни была – большевистская ли, царская или еще какая».

Факт народной поддержки Петлюры питался и нарастающим протестом против немецкой оккупации:

«Было четыреста тысяч немцев, а вокруг них четырежды сорок раз четыреста тысяч мужиков с сердцами, горящими неутоленной злобой. О, много, много скопилось в этих сердцах. И удары лейтенантских стеков по лицам, шрапнельный беглый огонь по непокорным деревьям, спины, исполосованные шомполами гетманских сердюков, и расписки на клочках бумаги почерком майоров и лейтенантов германской армии:

Выдать русской свинье за купленную у нее свинью 25 марок».

⁸⁹⁰ Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова // Москва. – 1987. – № 6. – С. 51–54.

⁸⁹¹ Соколов Б.В. Михаил Булгаков в 1918–1919 гг. // Контекст. – 1987. – М., 1988. – С. 249.

Угар войны искажает нормальные человеческие отношения. В минуты, когда все человеческое, казалось, покидает людей, Николай Турбин совершает нравственный подвиг. С большим трудом разыскав родных Най-Турса, он ищет в анатомическом театре его тело. «Как дрова в штабелях, одни на других, лежали голые, источающие несносный, душащий человека, несмотря на нашатырь, смрад человеческие тела. Ноги, закоченевшие или ослабленные, лежали ступнями. Женские головы лежали со взбившимися и разметанными волосами, а груди их были мятыми, жеванными, в синяках» (глава 17). Запечатленный Булгаковым апокалипсис Гражданской войны достиг своей кульминации, и тайная ночная панихида по Най-Турсу в университетской часовне воспринимается как памятник всем погибшим. Горькая благодарность матери Най-Турса, рыдания Николки сливаются с трагическим ночным пейзажем: «...Ночь, снег и звезды крестами, и белый Млечный путь» (как будто по нему уходят души погибших).

Восемнадцатая глава вновь переносит читателя в дом Турбиных, где в тифозной «завесе бреда и тумана» Алексей Турбин «стал умирать днем двадцать второго декабря» (писатель здесь точен в подробностях описания болезни, ибо сам перенес тиф во Владикавказе). Но художественная логика приписывает воскрешение из мертвых чуду. Приговоренный врачами к неминуемой смерти, он два дня спустя выходит из кризиса, благодаря страстной молитве Елены: «...Безумные ее глаза разглядели, что губы на лице, окаймленном золотой косынкой, раскрылись, а глаза стали такие невиданные, что страх и пьяная радость разорвали ей сердце, она сникла к полу и больше не поднималась».

Непрерывное действие романа, охватившее всего двенадцать дней (с 12 по 24 декабря), насыщенное апокалипсическими событиями, закончилось. Развязка конфликтов – семейная и историческая (главы девятнадцатая и двадцатая) отодвинуты на 2-е февраля 1919 г., – когда Алексей Турбин принимает своего первого (после выздоровления) пациента. Его мысли прикованы к неизбежности исторического возмездия: «Сегодня ночью, не позже, свершится, не будет больше Петлюры». Но след от его пребывания в Городе остался не только трагический. «Видно, швырнул нас Пэтурра с тобой на Мало-Провальную улицу. А? Ну что ж, будем ходить. А что из этого выйдет – неизвестно. А?» – говорит Алексей Николаю. (По случайному совпадению на этой улице живут и Юлия Рейсс, и сестра Ная-Турса – Ирина.) Елена получает известие о женитьбе Тальберга и... желанную свободу: Алексей замечает, что обладатель чарующего голоса офицер Шервинский стал в их доме своим человеком.

Заключительная двадцатая глава вновь напоминает нам о начале романа: «Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, но 1919 был его страшней». Уход Петлюры из Города радует Алексея Турбина и автора-повествователя (переход от речи героя к повествованию почти незаметен). Красный бронепоезд с мерно ходящим около него часовым становится символом прочности новой власти, которую готов принять автор-повествователь. Безымянный красноармеец, в отличие от агитационно-

белогвардейской литературы, дан писателем с сочувствием, в том числе и в фантастической сцене его минутного сна. «Вырастал во сне небосвод невиданный. Весь красный, сверкающий и весь одетый Марсами в их живом сверкании. Душа человека мгновенно наполнилась счастьем (...) Кажется, совсем собирался провалиться во сне черный бронепоезд, и вместо него вырастала в снегах деревня – Малые Чугры». У повстречавшегося ему соседа Жилина фамилия многозначительная в контексте сна Алексея Турбина (глава седьмая). Привидевшийся доктору вахмистр докладывает ему обстановку в Царствии Небесном, где приготовлены хоромы для убиенных воинов не только для белых, но и для красных. «Они в тебя не верят, а ты им вишь какие казармы взбодрил», – упрекнул Жилин, по его словам, Господа Бога и услышал в ответ:

«Один верит, другой не верит, а поступки у вас у всех одинаковые: сейчас друг друга за глотку, а что касается казарм, Жилин, то тут так надо понимать, все вы у меня, Жилин, одинаковые, на поле брани убиенные. Это, Жилин, понимать надо, и не всякий поймет».

Переключка снов, конечно, не случайна и выражает позицию автора-повествователя.

Только усилием воли возвращается красноармеец к реальности, видит «синий шелк неба, продырявленного черным и губительным хоботом орудия». И вновь, как и в первых строках романа, появляется звезда пастушеская – Венера, а на груди человека временами поблескивает «ответная звезда».

В связи с тем, что в мифологии «утренняя звезда» (Венера, Денница) – одно из имен Люцифера – Сатаны), возможна и противоположная нашей интерпретация финала романа, с подчеркиванием «сатанинского начала» власти красных. Однако такая трактовка символики «утренней звезды», во-первых, неоднозначна и в самом христианстве («звездой утренней» называет себя и Христос⁸⁹²); во-вторых, хотя Булгаков имел, возможно, в виду амбивалентность образа, он определяет Венеру как звезду пастушескую, противостоящую кровавому Марсу в оппозиции *мирный труд/кровавый пожар войны*. (В ранней редакции заключительной главы Николка клянется «звезде Венере», что также исключает негативно-сатанинскую интерпретацию образа.)

На наш взгляд, у Булгакова не было однозначной оценки вступающих в город красных, хотя 1919 г., по определению писателя, повторяем, был «еще страшней». Трижды повторенное «Ночь расцветала», конечно, ассоциируется с варфоломеевской ночью и грядущим террором, дополняясь деталями описания красного бронепоезда «Пролетарий»: «Он сипел тихонько и злобно..., тупое рыло его молчало и шурилось в приднепровские леса», а широченное дуло в «глухом наморднике» целилось «прямо в полночный крест». Но и крест в руках Владимира зримо превращается в угрожающий острый меч. Став художником-летописцем самой трагической из войн – гражданской, Булгаков чередой вещих снов проиграл варианты судеб своих героев. Елена во сне оплакивает обреченного на смерть брата, переживает фантазма-

⁸⁹² Аверинцев С. Люцифер // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т.2. – М., 1988. – С. 84.

горию появления демона-Шервинского, цепляющего себе на грудь «огромную сусальную звезду». Это заставляет вспомнить оставшуюся несмытой с изразцовой печи надпись (осталась только она одна!) с символической утратой буквы: «...Лен... я взял билет на *Аид*...» Крестный путь русской интеллигенции продолжался за пределами романа⁸⁹³.

Другой сон не предвещает ничего хорошего обывателям. Василисе поначалу снится, «будто никакой революции не было, все была чепуха и вздор». Радуюсь приобретенному огороду с живописными грядками, Василиса бормочет: «Так-то оно лучше.., а то революция. Нет, знаете ли, с такими свиньями никаких революций производить нельзя...» Но в огород тотчас же, взрывая грядки, влетают розовые круглые поросята, «тут же выяснилось, что поросята страшные, у них острые клыки».

Многозначителен для понимания финала и сон Петьки Щеглова (до этого Николка с теплым чувством наблюдает сцену купания ребенка через окно дворницкого флигеля): «Петька был маленький, поэтому он не интересовался ни большевиками, ни Петлюрой, ни демоном. И сон привиделся ему простой и радостный, как солнечный шар». (Далее сон Петьки перекликается со сном Пьера Безухова.) Образ ребенка, несущий в себе силу традиции и надежды на будущее, придает драме семьи Турбиных оптимистическое звучание, соединяет ее с миром народной жизни. Умеренный монархист Булгаков времен революции уступает место писателю середины 1920-х гг.: «Все мы в крови повинны», – эти слова из молитвы Елены выражают и мирочувствование самого Булгакова.

В наибольшей степени авторская позиция воплощена в предшествующей снам картине ночного бдения поэта Русакова, читающего Апокалипсис, обильно цитируемый автором:

«Перед Русаковым лежала тяжелая книга в желтом кожаном переплете. Глаза шли по строкам медленно и торжественно.

«И увидел я мертвых, малых и великих, стоящих перед Богом» (...)

По мере того, как он читал потрясающую книгу, ум его становился как сверкающий меч, углубляющийся в тьму.

Болезни и страдания казались ему неважными, несущественными. Недуг отпадал как короста с забытой в лесу отсохшей ветви. Он видел синюю, бездонную мглу веков, коридор тысячелетий. И страха не испытывал, а мудрую покорность и благоговение. Мир становился в душе и в мире он дошел до слов:

«...слезу с очей их; и смерти не будет, уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет; ибо прежнее прошло».

В целом в романе превалируют оптимистическая нота и стремление достучаться до сознания миллионов людей, остановить чудовищное кровопролитие. С только что приведенным отрывком корреспондируют и заключительные строки романа:

⁸⁹³ Булгаков хотел развернуть его в трилогию, но, очевидно, возможность реальной работы в театре в то время, когда «Белая гвардия» в России не была опубликована полностью, переориентировала его творческие интересы. Поэтому для парижского издания 1927 г. он дописал финал произведения, придав ему законченность. К этому его подтолкнул и факт возмущившего его издательского самоуправства: «В г. Риге одно из издательств дописало мой роман «Белая гвардия», выпустив в свет под моей фамилией книгу с безграмотным концом».

«Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?».

У автора и его героев нет зоологической ненависти к взбунтовавшимся низам, в этом они ближе Блоку, чем Бунину.

Таким образом, рассмотрение романа «Белая гвардия» в хронологическом аспекте, по главам и по частям свидетельствует, что в основу его сюжета, за отдельными исключениями типизирующего характера, была положена хроника событий в семье Булгаковых. Особенности «романной ситуации, которая включает два основных звена – личность в своей микросреде и окружающий мир»⁸⁹⁴, в «Белой гвардии» проявились в прямом автобиографизме первого звена. Булгаков сблизил автобиографическое повествование, которое чаще было представлено жанром повести, с романом, выделяя в нем черты эпоса (многоголосие, использование возможностей массовых сцен). Определенная гипертрофия образа повествователя в романе, лиризация повествования также напрямую связаны с фактами автобиографичности; образы повествователя и Алексея Турбина, сближаясь, придают роману ту высокую степень художественной субъективности, которая спустя почти столетие обеспечивает произведению непреходящий читательский интерес.

Структура романа в свете мифопоэтики

Изучение структуры – строения художественной системы – возможно на основе различных подходов. Роман «Белая гвардия» дает основания к изучению его художественной структуры с позиций мифопоэтики.

Та структура, которую использует М. Булгаков для построения художественного мира своего романа, настолько универсальна, что позволила автору построить на этом каркасе сюжетное развитие, используя первобытный, античный и христианский мифы одновременно. Мифологическая основа заложена именно в структуру философского романа, а не в его сюжетные нюансы. Структура – сложнейшая из составляющих в художественной системе М. Булгакова. При наличии мировых координат – горизонтالي (традиционно-радищевское «окрест») и вертикали (небо, луна, звезды), основная схема булгаковских романов напоминает картину волнораспределения с эпицентром или круги на воде от брошенного камня. В основе структурного построения романа лежит идея «матрешки», смысловая значимость круга в круге (двойного спирального кольца).

Центром, позволившим организовать столь масштабно структуру романа, стала главная героиня произведения – Елена. Автор умело использовал архетипичность имени, собрав все ипостаси Елены в один персонаж, смысл существования которого определяет концептуальную значимость идеи романа. Первобытная ипостась Елены – в фольклорной традиции, где она – рыжая в белом тумане, произносящая проклятье и заклинания, – ведьма: «Будь прокляты немцы. Будь они прокляты. Будут они мучиться так же, как мы, бу-

⁸⁹⁴ Эсалнек А.Я. Итоги изучения романа // Литературоведение на пороге XXI века. – М., 1998. – С. 82.

дут. Будут кошек есть, будут друг друга убивать, как и мы». На эту ипостась главной героини также будет указывать лунарная символика и мифологические параллели с Селеной.

Как известно, античный миф утверждает, что война началась из-за похищения Елены Парисом. Е. Блаватская в «Тайной доктрине», объясняя десятилетнюю войну между греками и троянцами, пишет, что Елена воплощает в себе ценности Красоты и Любви, и эти ценности являются Истиной, данной человечеству при переходе из четвертой в пятую расу. Троянская война – это сражение за новые ценности, данные человечеству свыше: за Красоту и Любовь⁸⁹⁵. Указание на античный миф наиболее полно раскрывает соответствующую часть пространственной структуры романа. Известно, что Венера (Афродита) является покровительницей Елены Спартанской. В романе высоко в небе вместе с Марсом стоит «пастушеская вечерняя Венера» (звезда Елены). С подземным царством Елену связывают, во-первых, ее братья – близнецы Диоскуры (по очереди пребывающие в царстве мертвых и на Олимпе) – Николка спускается в подземелье анатомического театра, Алексей переживает кризис болезни накануне рождества, во-вторых, мотив гетевского «Фауста», по которому путь Елене Спартанской в преисподнюю указывается Мефистофелем.

Смысл раннехристианского мифа – мифа о Елене Египетской – заключается в том, что Парис крадет по воле Зевса и Геры лишь образ, тень Елены, сама же она переносится на время событий в Египет, где сначала попадает под власть Досифея, а затем Симона-мага. С последним связана идея премудрости, софийности Елены, так как он утверждал себя верховным богом, а Елену своей первой творческой мыслью, прародительницей ангелов, архангелов и власти, которые из зависти обрекают ее на заточение в теле и земную жизнь. С освобождением Елены приходит освобождение страждущего духовного начала во всем мире⁸⁹⁶.

Освободительница духовного начала человечества, воплощенная Красота, Жена, Сестра, Мать – такова идея женской сакральности в мифе и в романе Булгакова. Но именно земная сущность Елены дает возможность реализации в ней структурного замысла романа. Земная женщина божественного происхождения – вот загадка Елены, позволяющая синтезировать многовековую историю человечества в одном персонаже. На всем протяжении повествования Елена ни разу не выходит из дома, но от нее зависят и на ней выстроены М. Булгаковым не только судьбы всех персонажей, но и все события, происходящие в романе: сюжет произведения развивается «послойно», от центра.

Сакрально-художественное пространство в романе: Елена – Дом – Город – «Окрест». Пространственная перспектива структурной «матрешки» – ее традиционная *горизонталь*. Центром мироздания, первобытного космоса является Мировое древо как некое звено между Вселенной (макрокосмом) и

⁸⁹⁵ Блаватская Е. Тайная доктрина. Т.2. – М., 2001.

⁸⁹⁶ Мифы народов мира. – М., 1982.

человеком (микрокосмом). С учетом этой особенности выстраивается горизонталь в романе: Елена – Дом – микрокосм; Город – Окрест – макрокосм. *Вертикаль*, образуемая с описанной горизонталью крест, создаст замкнутую структуру – мир, гармонию, пространственный космос романа – на основе первобытного космогонического мифа. Ее, выстроенную автором, придерживающимся основы своего структуропостроения – «матрешки», также будет отличать некая двойственность. Во-первых, один из распространенных вариантов трансформации Мирового древа – Мировая Гора, состоящая из двух связанных мифологем: гора-небо и гора-нижний мир, – составит вертикаль макрокосма, реализовавшись в романе символом белого от электрического света креста в руках Владимира на Владимирской горке. Эта вертикаль также восстановлена от кровавого Марса – одной из звезд, особенно высоко стоящей в небе в этот год (мифологема «гора-небо»), – к излучине Днепра, двум мостам: Николаевскому и Стреловидному, а также, с другой стороны, к загадочной Малой Провальной и буквально «преисподней» – месту, куда спускается Николка за Най-Турсом (мифологема «гора-нижний мир»). И конечно же, вторая вертикаль – вертикаль микрокосма – будет связана с главной героиней, с Белой акацией, символом бессмертия и чистоты, деревом жизни Елены, с домом, где греют и скрывают кремовые шторы, с «Саардамским плотником». Определять данную вертикаль будет стоящая вместе с Марсом высоко в небе вечерняя Венера – звезда Елены и Аид, царство мертвых, путь в которое укажет Елене Сатана-Мышлаевский.

Сакрально в романе и время. Первобытный миф не знал времени, однако в нем широко использовались образы предела, перехода, начала, конца, постоянного повторения и воспроизведения. Выстраивая пространство по космогоническим законам первобытного мифа, М. Булгаков в этом же контексте решает и вопрос времени, цикличности. Чтобы быть последовательными, проследим, насколько неслучайны временные ориентиры, данные автором в романе. Однако сразу необходимо заметить, что здесь писатель неоднозначен, и что в решении этого вопроса появляются нюансы, связанные с философским мировосприятием автора, с его идеей «временности». Центр мироздания – Мировое древо. Годовое круговое движение солнца по отношению к оси Мирового древа – традиционная горизонталь. Действие романа начинается в ночь с двенадцатого на тринадцатое декабря, когда в квартире Турбиных, в доме № 13 по Андреевскому спуску появляются все основные действующие лица. В ночь с тринадцатого на четырнадцатое декабря в действии романа произойдут все основные события; утром в Город войдет Петлюра, и «будет его жития в городе сорок семь дней». В это же утро привезут раненого Алексея, который, миновав кризис болезни в рождественскую ночь благодаря молитве Елены, выздоровеет в день ухода Петлюры из города. Пространственно-временная ситуация в романе соответствует ориентирам и характеристикам мифологического канона. Сравним особенности, формулируемые М. Элиаде, с положением дел на страницах булгаковского романа. «Высшей ценностью обладает та точка в пространстве и времени, где и когда

совершается акт творения»⁸⁹⁷. Очевидно, что не только историко-политическая ситуация сюжетной канвы «Белой гвардии», но и космогоническо-психологическая составляющая судеб героев, города и мира в романе указывают на «акт творения». Ощущение распада мира и вместе с тем созидательная любовь, человечность и устойчивость нравственных позиций в доме с «Саардамским Плотником» – не противоречие, а ориентиры творения нового-вечного на месте отжившего-разрушающегося: «...порубежная ситуация, когда пришедшим в упадок силам космоса противостоят силы хаоса. Поединок заканчивается победой космических сил и воссозданием нового (по образцу старого) мира»⁸⁹⁸. Действие романа по булгаковскому замыслу и происходило в этой наивысшей временной и пространственной точке. Во временном плане, по М. Элиаде, это также ситуация «в начале» и ситуация «повтора», когда солнце на стыке старого и нового года опишет свой годовой путь вокруг Мирового древа.

Продолжим мысль о сакральности времени в романе и в связи с этим выявим несколько характерных черт, отнеся их к проблеме нового года. М. Элиаде отметит, что во всех космологических планах новый год – граница, рассматривается как подлинный конец света. Конец света – Апокалипсис – одна из сквозных структурных линий «матрешки». В это время процессия мертвых приходит навестить свои семьи. Оба сна Алексея, а также сон и молитва Елены отвечают этой особенности. «Гасятся и зажигаются огни». Манипуляция со светом Мышлаевского в гимназии, а также описание городского освещения до входа Петлюры в город и во время его «бытия» в нем дают возможность говорить о неслучайном, символическом использовании автором понятия «свет», о его ритуальности.

На фоне сюжетного противостояния Петлюре смысл «ритуальности» выявит и те две реальные протиборствующие силы, которые Алексей разместит на шахматной доске: исторически – белые и красные, космогонически – добро и зло.

Круговое движение солнца в вертикальной плоскости Мирового древа определяет сутки. Каждый день и каждая ночь в романе описаны по часам, с акцентом на сакральности времени, в которое происходят значительные события: 10 часов, 12 часов, 3 часа ночи, полдень, 4 часа дня. По космогоническому первобытному мифу за сутки солнце, свершив свой круг по вертикали, должно обойти небо (крону), земной мир (ствол), подземный мир (корни). В романе только один раз описывается рай (первый сон Алексея) в начале и только один раз описывается преисподняя (поиски Николкой тела Най-Турса) в конце. И, естественно, эти события не вписываются в одни сутки.

Есть и еще одна парадоксальная особенность: в романе только один раз появляется солнце. Это происходит на площади (сакральное место) во время собрания (по поводу торжественного входа в город Петлюры), когда неожиданно появляется оратор-большевик. Здесь надо отметить два важных

⁸⁹⁷ Элиаде М. Космос и история. – М., 1988. – С. 79.

⁸⁹⁸ Там же.

момента, определяющих эту парадоксальную связь. Первое – мотив смелости–трусости в булгаковском понимании. Известно: «трусость – самый страшный порок». Большевики у Булгакова – войско аггелов (дьяволов), и они отчаянно смелы. Появление оратора-большевика на площади после церковной службы и парада петлюровцев, произнесение им агитационной речи и ловкое исчезновение от преследования («...Так пропал чудесно, колдовски, что словно сквозь землю провалился») – все это вызывает восхищенную, одобрительную оценку Мышлаевского-Воланда: «...Молодцы большевики. Клянусь честью – молодцы. Вот работа, так работа! <...> И смелы. За что люблю – за смелость, мать их за ногу». Смелость – это тот основной фактор, который работает на осуществление объективной необходимости «этапа большевизма» в гармонических циклах вселенского миропорядка. Солнце в данном контексте – ознаменование будущего нового этапа эволюционного развития, связанного с победой большевиков. Большевики в *данный* момент времени – цари космогонической ситуации, а петлюровщина, шагающая победным маршем по площади, уходит в прошлое. Последняя глава романа в свою очередь – буквальное наступление царствия большевизма, но вместе с тем и космогонически начало умирания его. Перспектива дана Булгаковым в эпилоге и описана в последней ненапечатанной главе романа, которая сюжетно представлена праздником Рождества. И с этим фактом связана вторая причина наличия солнца в сцене с оратором-большевиком. По космогоническому времени это период предрождества, период абсолютной тьмы или победы тьмы над светом, поэтому и солнце у Булгакова странное: «Совершенно **внезапно** лопнул в прорезе между полами серый фон, и показалось в мутной мгле **внезапное** солнце. Было оно так велико, как никогда еще никто на **Украине** не видал, и совершенно красно, как чистая кровь». Солнце **внезапное** потому, что оно не космогоническое, а историческое – проявленное не в свое время: «Солнце окрасило в кровь главный купол Софии, а на площадь от него легла странная тень, так что стал в этой тени Богдан фиолетовым, а толпа мятущегося народа еще чернее...». Языческое (космогоническое) рождество связано с рождением **маленького** солнышка, маленького света – надежды, и только в Пасху – в день весеннего равноденствия – происходит окончательная победа света над тьмою, апофеоз которой будет только в июне в день Ивана Купалы или у греков в дни мистерий Аполлона. На то, что в сцене с оратором-большевиком это историческое, а не космогоническое солнце, указывает и упоминание Украины – конкретного исторического места событий. До этого и после этого эпизода Киев будет описан как Город, как некое сакральное пространство. Солнце на площади – это не солнце, которое Бог, не космогоническое солнце, а историческое, кровавое солнце большевиков-дьяволов, знаменующее наступление их космогонического времени. Булгаков всегда придерживался идеи света Люцифера – зеркального отражения божественного, но замерзшего: холодный свет – злобещий свет. Недаром и Мышлаевский (с Карасем-нечистью) после этих событий на площади отправляется в «Погребок-замок» – в свой замок под землей.

Все остальное время в романе – ночь, темень, в лучшем случае – электрический свет. Это объясняется, во-первых, тем, что здесь, наконец, вступает в силу экзистенциальный закон временности бытия, т.е. бесконечности его, где ориентиром может быть только «начало», поэтому новый год – граница, поэтому только один раз появится солнце. Во-вторых, время Рождества совпадает со днем зимнего солнцестояния (самая длинная ночь и самый короткий день); отсюда принцип Рождества – рождение Света в кромешной тьме. Из второго – третье, именно поэтому в основе структуры романа – Апокалипсис. Время конца света предполагает кромешную тьму. В Апокалипсисе с Древом жизни связаны новые мотивы: возможность побеждающего вкушать плоды и право на это соблюдающего заповеди. А так как уже отмечалось, что напиток (или пища) бессмертия – сок (или плод) Древа жизни находится в руках Богини-матери, прародительницы рода, то застолья в доме Турбиных, возглавляемые Еленой, и сохраняют жизнь всем персонажам, к этому сопричастным. Не лишним будет заметить, что яблоки и лимоны – плоды, имеющие символическое значение, постоянно имеются в наличии, и это подчеркнуто автором. Соблюдение заповедей подразумевается в основном тем, что всех героев в доме Елены объединяет идея священной власти – идея монархии. «В России возможно только одно: вера православная, власть самодержавная». Кроме того, Елена Васильевна – царская дочь. В античном мифе она дочь спартанского царя. Васильевна – дочь царя, т.к. Василевс – власть имеющий. Здесь еще присутствует мотив избранности, который позже прозвучит по отношению к Маргарите (Воланд поведет ее родословную от королевы французской).

Необходимо отметить, что в этой плоскости выстроена структура сюжетного развития. В центре построения лежит миф о Елене Египетской. С Апокалипсисом этот миф соотносится следующим образом: Досифей и Симон-маг, оба претендующие на сан мессии, в ортодоксальном христианстве являются антихристами (причем первый, связанный с лунарной символикой и прочими особенностями и атрибутикой, явно претендует не на сан самого антихриста, а, скорее, его предшественника). В «Откровении» перед змеем-сатаной и зверем-антихристом появляется еще некое чудовище. Сюжет же романа развивается следующим образом: из Города бежит Гетман-Досифей-Чудовище, в Город приходит Петлюра-Симон-маг-Антихрист, в Город должны войти большевики-дьяволы.

Гетман бежит из города, переодеваясь, Булгаков называет его в романе лисой, – огненный цвет и оборотничество, две особенности, объединяющие Досифея с Апокалипсическим Чудовищем. Петлюру на страницах романа называют на французский манер – Симон – и выпускают его из камеры № 666. На дьявольскую сущность большевиков существуют прямые указания в тексте при каждом упоминании. Наконец, «войском аггелов» их назовет «Козий мех» – Русаков, персонаж, читающий текст Апокалипсиса в последнюю, расцветающую ночь.

Елена (после ухода из города Петлюры-Симона-антихриста) освобождается и обретает свое «первобытное состояние», может быть, даже фольк-

лорный статус ведьмы, в связи с приходом дьяволов и в связи с тем, что Сатана-Мышлаевский обретет свою истинную сущность. В пьесе «Дни Турбиных» с приходом большевиков Мышлаевский объявит о намерении служить им. Виктор Викторович – дважды победитель, и дважды В – W – начальная буква фамилии Воланда. Разные глаза (зеленый и черный), золотые коронки и скошенный подбородок – детали внешности Мышлаевского, совпадающие с деталями описания Воланда. Постоянно сопровождающий Мышлаевского Карась – единственный представитель свиты дьявола в «Белой гвардии». Карась – это прозвище. В мифологии данная рыба причисляется к разряду нечисти. И если вспомнить «Вий» Гоголя, то все начинается с того, что Хома Брут, зайдя с друзьями на двор к старухе (ведьме – панночке), крадет с повозки карася. На последних же страницах романа появится: «Лен..., я взял билет на Аид».

Структура «матрешки» (круг в круге, за кругом), как мы видим, использована М. Булгаковым и в построении сюжетного развития. Трехслойность кольца вокруг Елены можно проследить еще по некоторым особенностям. Например, по личным отношениям с персонажами, появляющимися в доме – Тальбергом – Шервинским – Мышлаевским. Миф о Елене Спартанской действительно соотносим с ее личными отношениями: Елена-Тальберг-Менелай; Елена-Шервинский-Парис и Елена-Мышлаевский-Одиссей. В последнем случае речь идет о мифе, рассказывающем о сватовстве к Елене Спартанской: к ней сватаются 40 женихов, и во избежание вражды ее земной отец Тиндарей связывает всех женихов словом защищать ее и ее будущего мужа, кому бы из них она ни досталась. Этим объясняется факт ахейского союза – Менелай собрал под стенами Трои всех бывших женихов Елены, связанных словом. Мышлаевский постоянно демонстрирует свою особую личного плана роль по отношению к Елене, например:

Мышлаевский. Лена ясная, позволь, я тебя обниму и поцелую.

Шервинский. Ну, ну, Виктор, Виктор!

Мышлаевский. Леонид, отойди. От чужой, мужней жены отойди!

Шервинский. Позволь...

Мышлаевский. Мне можно, я друг детства...

Сквозная линия, строящаяся на античном мифе, проходит через основную сюжетную трехслойность «матрешки» и связана с ней следующим способом: Тальберг–Гетман, Шервинский–Петлюра, и, как уже отмечалось, Мышлаевский–большевики. Торжество Тальберга при Гетмане и его исчезновение вместе с ним говорят за себя довольно красноречиво. Шервинский же становится наиболее действенным персонажем во время присутствия в городе Петлюры, в это же время он пользуется и наибольшей благосклонностью со стороны Елены, в конце концов, именно в это время его истинная сущность находит реальное воплощение – он официально становится оперным певцом. Мышлаевский же не просто объявляет о желании служить большевикам, он связан с ними через мифологическую сущность Сатаны.

Решение пространства в развитии сюжетной структуры также накладывается на трехслойность рассмотренной нами «матрешки». С Гетманом

связаны немцы, с Петлюрой – французы, с большевиками – Москва. Упоминание в романе (в зависимости от хода действия) Германии, Парижа и Константинополя (куда через Город, Крым и Польшу бежит разноцветная толпа) не случайно, а символично и значимо в построении структуры. Также в романе будут последовательно упомянуты: Рим–Константинополь–Москва. С Москвой (городом дьяволов-большевиков) будет связана идея Третьего Рима, а также одна из основных идей романа, выражающая авторское мировоззрение, – идея божественной монархической власти.

И тогда в связи с этим вокруг Елены появится еще одно структурное кольцо. Оно естественно и органично впишется в основную структуру с учетом того, что Апокалипсис заканчивается тысячелетним Царством Божьим и вечным блаженством. Основными персонажами, связанными с этой идеей и с этим структурным кольцом в построении сюжета, станут Алексей и Никола. Их личные отношения с Юлией Рейсс и Ириной Най утверждают значимость идеи власти, корнями уходящей в Рим (через Юлию, связывающую Рим с моментами из истории царствующей русской фамилии Романовых), в частности, через Юлию к Шполянскому и через него к событиям 14 декабря на Сенатской площади. Шполянский исчезнет в ночь на 14 декабря, а днем в четыре часа Най-Турс, заслонив грудью Николку, спасет ему жизнь. В 1825 году в это же время в Петербурге будет убит Милорадович. Все эти ассоциации и параллели не случайны. Неслучайными окажутся и связь Шполянского с большевиками, и определение его Русаковым: «Козий мех», «Предтеча антихриста».

Необходимо подчеркнуть, что идея монархической власти проходит в структуре романа сквозной линией только через пространственное построение, а в сюжете она имеет кольцевое развитие. Центром же ее является, безусловно, Елена. Как она связана с идеей власти, было уже показано, кроме того – идея монаршей власти божественна для М. Булгакова. И последнее структурное кольцо романа, связанное с вечным блаженством, оставляет перспективу реставрации монархии в России. И большевики когда-нибудь уйдут по причине того, что Сатана будет низвержен в серное озеро. А «на Руси возможно только одно: вера православная, власть самодержавная!».

Перспективу Булгаков обозначит в последней главе всей мифологической атрибутикой «расцветающей ночи». Крест Владимира превратится в Меч (образ Апокалипсиса: «Из уст же Его исходит острый меч, чтобы им поражать народы»⁸⁹⁹). Но «Меч исчезнет, а вот звезды останутся», – автор дает оптимистическую надежду на Вечное Царствие. И заканчивается расцветающая ночь сном Петьки Щеглова, сном «радостным, как солнечный шар». И если учесть, что щегол – Божья птица, а сам Петька, если не маленький Бог, то уж, конечно, – Божественное дитя, а яркий солнечный шар – символ космоса, то можно сделать вывод, что М. Булгаков уже на страницах «Белой гвардии» пришел к одному из своих экзистенциальных философских

⁸⁹⁹ Библия. Откровение от Иоанна (19.15).

выводов (правда, в «Мастере и Маргарите» его выражает Воланд) – «Все будет правильно, – на этом построен мир!». Для возрождения, по Булгакову, необходим выбор между кровавым Марсом (враждой) и пастушьей Венерой (любовью), которая ближе к Солнцу, а значит, – к осуществлению.

Онтология в булгаковском космосе была бы представлена неполно, если не учесть эволюцию соотношения божественного и дьявольского в творчестве писателя. В «Белой гвардии» первая попытка создания автором образа Дьявола представлена Мышлаевским, но он необходим лишь как персонаж Апокалипсиса. Его час еще не настал, большевики – «войско аггелов» (его войско) – только должны войти в город. Пока же главный герой – антихрист (Петлюра), в его царствие происходят основные события в романе. Также перспективой (по сюжету Откровения) дано и Царствие Божие, с которым связан у М. Булгакова Алексей Турбин. Он некое персонифицированное существо божественной иерархии – Алексей. «Божий человек» наделен вполне определенной, от Бога данной, миссией: осуществить возможность гармонии для мира (подобие Царства Божьего на земле), что связано с монархией. Сам Бог (во сне Алексея) представляет собой высший абстрагированный принцип, который занят «распределением мест» в раю и для рядовых дьявольского войска, в частности. Он над добром и злом, над жизнью и смертью, над любыми «бинарными оппозициями», составляющими мир.

Мир в «Белой гвардии» – начало эволюционного развития булгаковских идей. Мир ортодоксально «проведен» через Апокалипсис, то есть через падение к возрождению, которое задано последним кольцом в структурной модели романа и мифологическими ориентирами вечности (крест, окрест и звезды). Крест – ось Земли, окрест – астрономическое местоположение Земли между Венерой и Марсом. Пока Земля-Мир несет Крест в основе своей, – она космически состоятельна, поэтому «вера православная» дана М. Булгаковым как необходимое условие возрождения Мира.

Положив в основу структурного построения «Белой гвардии» Апокалипсис, М. Булгаков раскрывает его в особом историческом отрезке – в эпохе войн, революций, на стыке столетий – момент экзистенциальной грани истории, именно для определения онтологических координат, с целью увидеть перспективу исторического – возрождение мира.

Театр М. Булгакова

Первые драматургические опыты М. Булгакова относятся еще к 1920 г., когда, кроме написанных в соавторстве «кавказских» пьес, он работает над сокровенным – над драмой «Братья Турбины». В 1925 г. режиссер МХАТа Б. Вершилов предложил написать пьесу на основе романа «Белая гвардия» (в окончательном варианте она получила название «Дни Турбиных»). М. Булгаков прекрасно понимал, что не космогонический смысл романа оказался востребованным, а сюжетное развитие, время революции. Но вопреки утверждающемуся в советской драматургии жанру народно-героической драмы, в которой действующие силы революции представлялись в прямом столкновении восставших масс с представителями старого мира («Штурм» Билль-

Белоцерковского, «Бронепоезд 14–69» Вс. Иванова, «Разлом» Б. Лавренева, «Мятеж» Д. Фурманова), М. Булгаков создал произведение удивительное по верности классическому драматургическому канону: активная действенно-событийная ситуация, глубокий психологизм в изображении героев.

Известны три редакции пьесы. Первая (1923) была наиболее близка к роману. Во второй редакции (январь 1926) новую жизнь обрел образ Алексея Турбина – уже не военврача, а полковника, контаминировавшего в себе и черты Малышева, и Най-Турса. Прикрывая отступление юнкеров, он, подобно Най-Турсу в романе, погибал в конце третьего акта. Актуализированы были роли Мышлаевского и Лариосика. 24 июня 1926 г. состоялась первая генеральная репетиция, но Главрепертком посчитал пьесу «сплошной апологией белогвардейцев». В третьей редакции (сентябрь 1926 г.) пьеса получила название «Дни Турбиных»; речь Алексея Турбина по плану была дополнена словами, предрекавшими гибель Белой армии во всей России. Вернувшийся (еще во второй редакции пьесы) Тальберг теперь собирается на Дон к Краснову, хочет взять с собой Елену, но в ответ слышит твердое: «...Выхожу замуж за Шервинского»⁹⁰⁰. В третьей редакции автору с большим трудом давалась финальная сцена (необходимая уступка Главреперткому). Оптимистические слова о «великом прологе» (вступлении красных в Киев⁹⁰¹) теперь произносил не Лариосик, а Николка, как бы символизируя поворот Турбиных к большевизму, а за сценой звучала музыка Интернационала. Однако Булгаков не согласился с настойчиво предлагаемым ему «символическим» названием пьесы «Перед концом», настоял он и на сохранении сцены «петлюровщины» (письмо «В Совет и Дирекцию художественного театра» от 4 июня 1926 г.). Как уже отмечалось, эта сцена подчеркивала структурное новаторство пьесы, то, что историческое время выступало как «могущественная и вполне самостоятельная по отношению к персонажам драматическая сила»⁹⁰².

В первых числах октября 1926 г. премьера, наконец, состоялась. Пьесу сразу оценили в театральной среде, уставшей от революционных агиток низкого художественного уровня. Это почувствовал и зритель, принявший и оценивший спектакль по достоинству. Для остальных театров страны пьеса оставалась запрещенной.

Но на этом мытарства драматурга не закончились. В роковом для страны 1929 году все пьесы М. Булгакова были сняты с репертуара, даже прошедшие уже около 300 раз «Дни Турбиных». Сам Булгаков говорил в письме к брату: «В 1929 году совершилось мое писательское уничтожение». Эта тяжелая морально ситуация оставила писателя и без средств к существованию. В одном из официальных писем (от 3 сентября 1929 г.) Булгаков писал:

⁹⁰⁰ Сопоставление романа и пьесы проведено: Лурье Я., Серман И. От «Белой гвардии» к «Дням Турбиных» // Русская литература. – 1965. – № 2. См. также комментарии к пьесе: Булгаков М.А. Собр. соч. В 5 т. Т. 3. – М., 1996.

⁹⁰¹ В пьесе городу было возвращено его реальное название.

⁹⁰² Тамарченко А. Драматургическое новаторство Михаила Булгакова // Русская литература. – 1990. – № 1. – С. 49.

«Ввиду того, что абсолютная неприемлемость моих произведений для советской общественности очевидна.

Ввиду того, что совершившееся полное запрещение моих произведений в СССР обрекает меня на гибель.

Ввиду того, что уничтожение меня как писателя уже повлекло за собой материальную катастрофу (отсутствие у меня сбережений, невозможность платить налог и невозможность жить, начиная со следующего месяца, могут быть документально доказаны).

При безмерном утомлении, бесплодности всяких попыток обращаюсь в верховный орган Союза – Центра(льный) Исполнительный Комитет СССР и прошу разрешить мне вместе с женою моей Любовию Евгениевной Булгаковой выехать за границу на тот срок, который Правительство Союза найдет нужным назначить мне».

Немного раньше письмо с той же просьбой он отправил Сталину, Калинин и Горькому. Ответа от Сталина не последовало. Булгакова, по свидетельству Л.Б. Белозерской, на работу не брали даже типографским рабочим⁹⁰³. На помощь Булгакову пришел старейший писатель В.В. Вересаев, предложивший писателю значительную денежную сумму. Позднее, уже летом 1931 г., драматург писал Викентию Викентьевичу: «В тот темный год, когда я был раздавлен и мне по картам выходило одно – поставить точку, выстрелить в себя, Вы пришли и подняли мой дух».

28 марта 1930 г. Булгаков пишет отчаянное «Письмо правительству СССР». На этот раз его приняли в Театр рабочей молодежи (ТРАМ), а на следующий день после похорон Маяковского (связь между событиями понятна) Булгакову позвонил Сталин и дал понять, что его примут на работу в МХАТ (ассистентом режиссера). Вскоре – 18 февраля 1932 г. – по «совету» Сталина был возобновлен и спектакль «Дни Турбиных». Снова потрясающий успех, занавес поднимался 15 или 20 раз, но на вызовы автор благоразумно не выходил: сам угадал, о чем будет его просить «гонец» Станиславского. Страх за судьбу восстановленного спектакля не оставлял его и позднее:

«...На этой пьесе, как на нити, подвешена моя жизнь, и ежесекундно я посылаю моления судьбе, чтобы никакой меч эту нить не перерезал» (из письма П.С. Попову от 20 апреля 1932 г.).

Этого не случилось. Несмотря на выпады ортодоксально-большевистской критики, с 1926 по 1941 гг. пьеса прошла 987 раз. Достоинства пьесы были оценены Сталиным, который говорил Горькому: «...Эрдман мелко берет, поверхностно берет! Вот Булгаков!.. Тот здорово берет! Против шерсти берет! Это мне нравится!»⁹⁰⁴. По протоколам МХАТа, Сталин смотрел пьесу 15 раз. Естественно, этот факт повлиял на судьбу произведения: «Дни Турбиных» стали легальной пьесой и, как следствие, самой постановочной в русском театре нелегкого сталинского времени, когда выбора между тем, что было разрешено сказать, и тем, что сказать хотелось, практически не существовало.

Пьесе «Бег» (1928), посвященной судьбе русской эмиграции, повезло гораздо меньше. Отзыв «отца народов» (в письме к Билль-Белоцерковскому) был крайне неблагоприятным для ее сценической судьбы: «Бег» есть прояв-

⁹⁰³ Булгаков М.А. Собр. соч. В 5 т. Т.5. – М., 1990. – С. 697.

⁹⁰⁴ Соколов Б.С. Булгаковская энциклопедия. – М., 2000. – С. 445.

ление попытки вызвать жалость, если не симпатию, к некоторым слоям анти-советской эмигрантщины, – стало быть, попытка оправдать или полуоправдать белогвардейское дело. «Бег», в том виде, в каком он есть, представляет антисоветское явление. Впрочем, я бы не имел ничего против постановки «Бега», если бы Булгаков прибавил к своим восьми снам еще один или два сна, где бы он изобразил внутренние социальные пружины Гражданской войны в СССР...». Из приведенного ниже текстологического анализа «Бега» понятно, что добавление или сокращение снов в «Беге» изменило бы структуру произведения, а следовательно, разрушило бы его. На это Булгаков пойти не мог. Однако желание донести «Бег» до зрителя (до читателя было невозможно: произведения М. Булгакова не печатались) привело к многократным попыткам менять финал пьесы, дабы результат был идеологически и цензурно приемлемым. И здесь М. Булгаков шел на крайние меры (были варианты, в которых Хлудов кончает жизнь самоубийством – факт мировоззренчески неприемлемый для писателя). Несмотря на положительный отзыв Горького: «... "Бег" – великолепная вещь, которая будет иметь анафемский успех...», а также на отчаянные попытки мхатовцев возобновлять работу над переработанными вариантами пьесы, М. Булгакову пришлось печально констатировать: «"Бег" умер...».

Печальной была судьба и остальных пьес Булгакова. Принцип сатиры, один из основополагающих для поэтики достойного ученика Гоголя, сделал М. Булгакова блестящим комедиографом. «Зойкина квартира» – трагическая буффонада, поставленная в театре им. Вахтангова (премьера состоялась в 1926 г.), где в форме масок показан ряд дельцов нэпманского пошиба. «Блаженство» или «Сон инженера Рейна в четырех актах» – эксцентрическая трехактная пьеса, но она была опубликована только в 1966 г., в Ташкенте (позже по ее канве М. Булгаков создал «Ивана Васильевича»). В редакции пьеса «Блаженство» (1934) читалась автором в театре Сатиры и была отклонена членами труппы. Затем, по просьбе режиссера Н. Горчакова, М. Булгаков возобновляет работу над ней, переделывает сюжет, отправляя машину времени не в будущее, а в прошлое – во времена Ивана Грозного. В октябре 1935 г. пьеса «Иван Васильевич» читается вновь и принимается с восторгом, однако после генеральной репетиции в мае 1936 г. последовал ее запрет. Первая (подлинная) редакция этой комедии была опубликована только в 1990 г. (вторая, с вынужденными переделками, – в 1965 г.).

Такая же судьба постигла пьесу «Багровый остров». Она продержалась на сцене полгода (декабрь 1928 – май 1929) и была напечатана лишь в конце 1980-х гг.

Как писала А. Тамарченко, почти все комедии Булгакова – это едва ли не первые попытки выявить драматические возможности антиутопии, а также пародирование советских пьес, говоривших о победе социализма. Это становится понятным при сопоставлении «Блаженства» и «Клопа» Маяковского, «Багрового острова» и популярной в те годы пьесы С. Третьякова

«Рычи, Китай»⁹⁰⁵. В то же время «Багровый остров» называют и пародийно-травестийным коррективом *собственного* высокого и прямого слова Булгакова, и здесь один из исследователей сопоставляет комический образ «тов. Жюля Верна» с булгаковскими же Мольером в пьесе «Кабала святош», с Александром Пушкиным в одноименной пьесе⁹⁰⁶.

В одном из писем М. Булгаков просил Сталина «стать его первым читателем...», надеясь, что мнение Сталина избавит его от идеологической цензуры, жесточайшей по причине своей безграмотности и страха. С надеждой на внимание к этой просьбе, наверное, была написана пьеса «Батум» (1939) о начале революционной деятельности молодого Сталина в Грузии. Пьесу не поставили и не напечатали при жизни писателя по причине отрицательного отзыва «сверху»⁹⁰⁷.

Имея в виду отношения Пушкина с Николаем I, М. Булгаков еще надеется на своего императора, и поэтому в пьесе «Александр Пушкин» (1935) Пушкин – жертва окол властных структур: «Гибель великого гражданина свершилась потому, что в стране неограниченная власть вручена недостойным лицам, кои обращаются с народом, как с невольниками!».

Немногим позже М. Булгаков уже не так оптимистичен в своих надеждах. В пьесе «Кабала святош», или «Мольер» (поставлена МХАТом в феврале 1936, а в марте 1936 – снята с репертуара) звучат слова Мольера: «Всю жизнь я ему (королю) лизал шпоры и думал только одно: не раздави... И вот все-таки раздавил...», «Я, быть может, вам мало льстил? Я, быть может, мало ползал? Ваше величество, где же вы найдете такого другого блюдолиза, как Мольер?», «Что я должен сделать, чтобы доказать, что я червь?». В «Мольере» критика четко прочитала то, что она еще не разобрала в «Пушкине»: «Он (Булгаков) хотел в своей новой пьесе показать судьбу писателя, идеология которого идет вразрез с политическим строем, пьесы которого запрещают...», – написал в своем отчете по «Мольеру» председатель Комитета по делам искусств при Совнарком СССР П. Керженцев и продолжал: «Против талантливого писателя ведет борьбу таинственная «Кабала», руководимая попами, идеологами монархического режима... И одно время только король заступается за Мольера и защищает его против преследований католической церкви».

Эта таинственная «Кабала» преследовала М. Булгакова всю жизнь. Именно ее он блестяще спародировал в пьесе «Багровый остров», написанной еще зимой 1927. Тогда у писателя еще хватало чувства юмора⁹⁰⁸. (К 1940 г. у него осталось только «великолепное презренье», прочувствованное Ахматовой в стихотворении «Памяти М. Булгакова».) Пьеса была написана по

⁹⁰⁵ Тамарченко А. Драматургическое новаторство М. Булгакова // Русская литература. – 1990. – №1. – С. 47.

⁹⁰⁶ Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века. – Вологда, 1982. – С. 97.

⁹⁰⁷ О пьесе «Батуми» см.: Смелянский А. Уход (Булгаков. Сталин. «Батум»). – М., 1988; Стрельцова Е.В. Число погибших быть не желаю...» Михаил Булгаков // Парадокс о драме. Перечитывая пьесы 1920 – 1930-х гг. – М., 1993; Муромский В.П. Пьеса М.А. Булгакова «Батум» (К проблеме интерпретации) // Русская литература. – 1994. – № 2.

⁹⁰⁸ Подробнее см.: Бабичева Ю.В. Комедия-пародия М. Булгакова «Багровый остров» // Жанры в историко-литературном процессе. – Вологда, 1985.

мотивам одноименного фельетона для постановки в Камерном театре А. Таирова (ныне театр им. А.С. Пушкина). «Багровый остров» имел подзаголовок: «Генеральная репетиция пьесы гражданина Жюля Верна в театре Геннадия Панфиловича с музыкой, извержением вулкана и английскими матросами», а речь в нем шла о той же системе государственного управления, которая породила такие убожества, как Савва Лукич (прототипом стал глава театральной секции Главреперткома В. Блюм – один из гонителей М. Булгакова).

В этой пьесе для М. Булгакова был важен пародийный элемент на штампы псевдореволюционных пьес, заполонивших театры того времени – отсюда образ вождя «белых арапов» полководца Лики-Тики. Он не был пасквилем на революцию, как это пыталась представить критика. «...Пасквиль на революцию, вследствие чрезвычайной грандиозности ее, написать невозможно. Памфлет не есть пасквиль, а Главрепертком – не революция», – напишет М. Булгаков, отстаивая свое право на борьбу с цензурой. Тема революции имела для писателя космогонический смысл перевернувшегося мироздания (это следует не только из драматургии, но и уже из прозы автора), тема, которой посвящены его лучшие драматургические опыты – «Дни Турбиных» и «Бег», где отражено намерение, сформулированное позже в письме к Сталину: «стать бесстрастно над красными и белыми».

Речь должна идти не просто о драматургии, а именно о театре М. Булгакова, со всей свойственной ему атрибутикой. Театр, мир театра, театральная атрибутика, искусство образности, перевоплощения, подтекста, собственных театру, – все это используется писателем как стилистический прием: цитируемые отрывки из оперных либретто, наделение героев театральными масками, искусство мизансцены, театральные трюки и законы сценического действия. Театр М. Булгакова – это особый мир, или особое восприятие мира. Как есть, например, театр А. Чехова, или театр А. Блока, или театр Б. Брехта, или театр В. Шекспира, так есть и театр М. Булгакова. И если у В. Шекспира «весь мир – театр, а люди в нем актеры», то театр М. Булгакова – это «мировая костюмерная», где все в чужих масках и чужих костюмах и где, становясь персонажем этой ужасной мировой пьесы (божественной комедии или сатирической драмы), важно для человека остаться самим собой, не утратить в себе истинную онтологическую божественную сущность. Основные художественные формы, характерные для театра XX века, были реализованы М. Булгаковым в его деятельности писателя, драматурга, либреттиста. Приведем только один пример. Миф, формулируемый основополагающим принципом поэтики писателя, является, безусловно, важным для французской экзистенциальной драматической школы. Мифологизация, как необходимое художественное средство, была осознана и востребована экзистенциализмом изначально. Ж.-П. Сартр рассуждал об этой необходимости в связи с «театром ситуации», где уже невозможно счастье в виде символа синей птицы и где реальная, живая ситуация условно гиперболизируется, «превращаясь в метафору человеческого бытия вообще». «По убеждению Сартра, театр

должен в буквальном смысле стать храмом, в котором будут разыгрываться трагические мифы, содержащие в себе тайны человеческого бытия»⁹⁰⁹.

У М. Булгакова не было необходимости искать архетип для условной гиперболизации ситуаций, данных в произведениях. Скорее, уровень осмысления, о котором до этого шла речь, настолько глобален, что для передачи его в произведении нужна особая форма. Наиболее адекватной является миф. Во-первых, в силу того, что он раздвигает временные рамки и, следовательно, передает эффект панорамности и голограммы. Во-вторых, стоит вспомнить, что мифологическое сознание не знает государственности и социальности, а следовательно, лишено условностей, с ними связанных, что дает возможность увидеть человека как стихию и как божественное. М. Булгаков использует в драматургии все формы мифа: и архаический, и античный, и ветхозаветный, и евангельский. Причем он не только использует мифосимвол и мифосюжет, но и мифопостроение, вводя его в структуру произведения. Уход от социальности был задан писателю самим социумом, в жестких условиях которого ему пришлось жить и творить. Толпы идеологических критиканов (они будут описаны на страницах «Мастера и Маргариты») создавали вокруг произведений М. Булгакова ситуацию, позже определяемую не иначе как «травля», и, как мы уже видели, в жизни Булгаков не раз был доведен до экстремальной (экзистенциальной) реакции на происходящее: письма Сталину, уход из МХАТа – «кладбища моих пьес» – осенью 1936 года. «Из Художественного театра я ушел. Мне тяжело работать там, где погубили “Мольера”», – из письма М. Булгакова В. Вересаеву. Свои безрадостные впечатления он воплотит в оставшемся незаконченным «Театральном романе» (1936–1937).

С 1936 по 1938 писатель будет состоять на службе в Большом театре, для которого сочинит либретто ряда опер: «Минин и Пожарский», «Петр Великий», «Черное море» (о событиях Гражданской войны в Крыму), «Рашаль» (по новелле Мопассана «Мадемуазель Фифи»). Изучение активной переписки М. Булгакова с деятелями искусства и композиторами этого времени дает нам представление о его творческом содружестве с Б. Асафьевым, И. Дунаевским, В. Соловьевым-Седым, А. Мелик-Пашаевым (дирижер ГАБТ), С. Самосудом (худ. рук. ГАБТ) и др. Но работа в Большом не принесла писателю творческого удовлетворения, его либретто постигла та же участь, что и его пьесы. Многие драматургические произведения, запрошенные театрами, несмотря на многократную переделку и купюры или не были поставлены вообще, или были сняты с репертуара после нескольких спектаклей, и ни одна из пьес

М. Булгакова не была напечатана при его жизни. Травля критиков создавала Булгакову имидж антисоветского буржуазного драматурга.

Единственная поддержка, которая всегда была у М. Булгакова – это его зритель. Булгаковедам известно письмо одной из почитательниц писате-

⁹⁰⁹ Исаев С. Экзистенциальная концепция Ж.-П. Сартра // Философские проблемы культуры и искусства. – М., 1986. – С. 160.

ля, сохранившееся в его архиве: «...Не унывайте, – пишите, не ждет ли и Вас судьба Мольера? Вас будут ставить и читать и Вами восхищаться, когда от Афиногеновых и слуху не останется»⁹¹⁰. Нетрудно было быть провидцами тем, кто знал цену писательскому гению М.А. Булгакова.

Сегодня в постановке московских театров идут: «Мастер и Маргарита» – театр на Таганке, театр им. Станиславского, театр Романа Виктюка, театр на Юго-Западе; «Белая гвардия» – театр им. Моссовета, МХАТ им. М. Горького; «Кабала святош» – МХАТ им. А. Чехова, театр на Покровке, театр на Юго-Западе; «Зойкина квартира» – театр «Эрмитаж», МХАТ им. М. Горького; «Театральный роман» – театр на Таганке, театр «Сфера»; «Собачье сердце» – театр им. К.С. Станиславского, МТЮЗ; «Бег» – театр-студия О. Табакова (2002–2003).

«Бег». Специфика художественного пространства. Образ Хлудова

«Бег» – наиболее значительная пьеса М. Булгакова. В ней – воспользуемся характеристикой А. Тамарченко – раскрыт образ тотальной нестабильности как *знак времени*. «Бег из истории... бег в *никуда*» свидетельствует о зарождении абсурдизма в его русском варианте, отличающемся глубиной нравственной проблематики:

«Катастрофический для белого движения поток событий толкает каждого из персонажей на решения и поступки, столь же катастрофические для нравственной основы их личности, для их внутреннего мира. И возмездие за эти действия, лишённые морального оправдания и даже рационального смысла, приходит тоже изнутри – из недр их собственной нравственной природы. Так у Булгакова работает нравственный закон истории»⁹¹¹.

Рассмотрим подробно специфику художественного пространства пьесы, раскрывающую замыслы автора.

Пьеса «Бег» имеет подзаголовок «Восемь снов». В конце перечня действующих лиц автором дано примечание о месте и времени действия: сон первый – Северная Таврия (осень 1920); сны второй, третий, четвертый – Крым (осень 1920); сны пятый, шестой, восьмой – Константинополь (осень, лето 1921); седьмой – Париж (осень 1921).

По ремаркам нам известно, что Сергей Павлович Голубков – «сын профессора-идеалиста из Петербурга», приват-доцент Петербургского университета, и Серафима Владимировна Корзухина, «молодая петербургская дама», разыскивающая своего бежавшего от красных (и от нее) мужа Парамона Ильича Корзухина, бегут из Петербурга и в Петербург намерены вернуться (так заканчивается восьмой сон); это дает нам право учитывать Петербург при построении пространственной модели «Бега».

Первое действие (сон) начинается в подземелье, во тьме, откуда доносятся голоса монахов. Далее – «внутренность» церкви, где мы впервые встречаемся с Серафимой и Голубковым (Серафим и Голубь – ступени божественной иерархии), а также с двумя оборотнями: беременная Барабанчиков-

⁹¹⁰ Соколов Б. Булгаковская энциклопедия. – М., 2000.

⁹¹¹ Тамарченко А. Драматургическое новаторство Михаила Булгакова // Русская литература. – 1990. – № 1. – С. 52.

ва, она же Чарнота («мир чар»), и химик Махров, он же Африкан (чужой хотя и архиепископ симферопольский и карасубазарский). Серафима и Голубков – персонифицированные представители божественной иерархии, тогда как Чарнота (оборотень, игрок и Агасфер) явно из другого лагеря.

Все движение Серафимы по пространству произведения насильственно. Не по своей воле, а вслед Корзухиным, она покидает Петербург. Из монастыря (в первом сне) ее увозит Чарнота по просьбе Голубкова (Люська: Надо взять. Красивая женщина, красным достанется. (...) Крапилин! (крапить – помечать) Подымай ее, бери силой!). Со станции в Севастополь ее увозит контрразведка (сон второй). «Освобожденная» Чарнотой (сон третий) Серафима попадает в Константинополь. В четвертом, пятом и седьмом снах – ее нет, т.е. она не появляется как действующее лицо. В шестом сне Голубков поручает ее Хлудову (хлуд – жердь – ось – вертикаль): «...она ушла от меня, задержи ее, побереги...». Восьмой сон – Серафима впервые сама принимает решение: «...Я придумала – поедem ночью домой!». Домой – это в Петербург.

Пространство восьми снов и Петербург (откуда бегут и куда возвращаются) – это девять ориентиров структуры «Бега», они же иллюстрация трех (3х3) «бездн» в процессе человеческого становления, они же смысл девяти кругов «дантова ада», или собственно три мира всех мифологических космогоний, где мир земной – человеческий (мир души у греков) дан семеркой.

Поскольку в «Беге» М. Булгакова интересовал именно человек, то и человеческий мир, или мир, который преодолевается человеком для Боговоплощения (для осуществления человеческого), расписан подробнейшим образом. Петербургом (0 и 9) обозначен мир Божественного (верхний мир) – «дом» Серафимы и Голубкова. Подземельем монастыря (сон 1) дана преисподняя – Аид. Земной мир: зал – станция (сон 2), кабинет контрразведки и кабинет во дворце – Севастополь (сны 3 и 4), карусель на фоне Минарета и дом на фоне Минарета – Константинополь (сны 5 и 6), кабинет – Париж (сон 7), комната на фоне Минарета – Константинополь (сон 8). Булгаковская ремарка в начале объединяет 2, 3 и 4 сны по месту действия – Крым, а 5, 6 и 8 место действия – Константинополь.

С точки зрения нумерологии, сумма $2+3+4=9$, а сумма $5+6+8=19$ ($9+1=10$ (1)). Между 9 – (небом) и 1 (преисподней) остается 7 (сон в Париже). Причем в земных координатах небо и преисподняя зеркально перевернуты: Крым – небо, а Константинополь – пекло. Может ли это быть случайным совпадением для М. Булгакова, имевшего опыт построения пространственной «матрешки» в «Белой гвардии», изучающего «Мнимости в геометрии» П. Флоренского и отлично разбирающегося в дантовом построении мироздания? Скорее, здесь прослеживается закономерность.

В структуре «Бега» заложена динамика развития, и поэтому «матрешка» преобразуется в спираль. Это происходит за счет возвращения из Парижа в Константинополь и за счет перспективы возвращения «домой» в Петербург. В восьмом сне нет упоминания ни о Петербурге, ни о Севастополе, речь о возвращении домой – в Россию, и это понятно. «Дом» для Серафимы и Го-

лубкова – это небесный мир, заданный условно как Петербург (откуда приходят и куда возвращаются). А Россия для Хлудова (героя-воина) и есть небесная родина, поэтому в тексте не обозначено, что он едет в Севастополь, Петербург или направляется еще куда-либо.

М. Булгаков дает понять, что здесь дело не в географии, а в путешествии по сакральному пространству Мирового древа (как это происходит, уже было описано при рассмотрении предыдущей модели), по Пути преодоления «бездн», данных человеку. Хлудов осуществляет этот Путь. Стоит отметить еще несколько важных моментов в логике приведенных рассуждений. Значим тот факт, что Хлудов появляется во втором сне. С ним никак не связан Петербург, и его не было в подземелье монастыря, следовательно, вначале он не связан ни с небом, ни с преисподней. Мир Героя изначально земной. Хлудов появится в снах 2, 4, 6 и 8, и только решение о возвращении даст ему перспективу 9. Сумма любой вариации чисел даст 2 ($2+4+6+8=20$ (2) или $2+4+6+8+9=29=2+9=11$ (2)). Сон второй – начало земного пути, поэтому двойка у Булгакова символизирует новое рождение – возрождение в мир. Решение о возвращении констатирует победу над внутренним драконом (сатаной в себе) и является преодолением «бездны», что гарантирует возрождение и дает следующий этап Пути, связанный со следующей «бездной» (сатаной в мире), – двойку (2). Следовательно, пространственная структура произведения отвечает логике сюжета и композиции «Бега».

Объективно также симметрично-зеркальное построение, где граница – море (между 4 и 5 снами): Петербург (0), монастырь (1), станция (2), Севастополь (3, 4) – (5, 6) Константинополь, (7) Париж, (8) Константинополь – возвращение, (9) Петербург. При этом в четвертом сне Хлудов цитирует Исход, а в пятом сне не появятся ни Голубков, ни Серафима, ни Хлудов. Серафимы нет уже в четвертом сне. Именно тот факт, что она увезена Чарнотой («зачарована»: заколдована и похищена), является импульсом для преодоления границы Хлудовым, ведомым Голубковым. Голубков приставлен к Серафиме, он следует за ней и увлекает с собой Хлудова. Взаимоисцеление и взаимоосвобождение внутренне связывают между собой эти три персонажа и ведут их к единой цели, смысл которой дан М. Булгаковым в эпитафии из Жуковского:

Бессмертье – тихий, светлый берег;
Наш путь – к нему стремленье.
Покойся, кто свой кончил бег!..

Центральный стержень пьесы – образ Хлудова. Роман Валерианович Хлудов – герой-воин-защитник. Он герой прежде всего потому, что осуществляет свое предназначение – Путь к Истине. Обратимся к деталям. Герой-воин в русской традиции должен защищать только Родину – Землю – Россию – и только ей служить. Не белым, не красным, не зеленым, а только России. В этом основной смысл Героя. Не киевскому князю служит побеждающий Змея Илья Муромец и другие богатыри, а Земле Русской – и только в этом их предназначение.

У Хлудова все оказывается сложнее именно потому, что ему приходится выбирать. Сама позиция выбора – экзистенциальна. Только в момент выбора выражается экзистенция, считает Ж.-П. Сартр, все остальное уже вторично. Но процесса выбора как будто не существует. В самом деле, Хлудов не может служить большевикам, потому что их система ценностей лежит вне Истины, а следовательно, вне его Пути и вне его предназначения. Большевики – «войско аггелов» – это сатанинская сила. Именно так их определяет онтологическая авторская объективность М. Булгакова в «Белой гвардии». В первом романе писатель выясняет соотношение сил на шахматной доске. В «Беге» автору уже интересен Герой в этом соотношении. Но «белые» и «черные» на черно-белых клетках шахматного поля – это не просто белые и красные (две единственные реальные силы), это Бог борется с Дьяволом, а поле их битвы – душа человеческая (Ф. Достоевский). Хлудов в силу своего Пути (к Истине – Богу) не может служить большевикам-Дьяволам, он обязан сражаться с ними, что он и делает самым беспощадным образом (свидетельство тому мешки – символика казни). Но большевики побеждают. И этот парадокс становится трагическим для Хлудова, он приводит его на пик экзистенции:

«...Вы напрасно беспокоите Господа Бога. Он уже явно и давно от нас отступился. Никогда не бывало, а теперь воду из Сиваша угнало, и большевики, как по паркету, прошли. Георгий-то Победоносец смеется!».

И еще:

«Как вы могли вступить в борьбу с ними, когда вы бессильны? Вы понимаете, как может ненавидеть человек, который знает, что ничего не выйдет, и который должен делать? Вы стали причиной моей болезни!».

Болезнь Хлудова обозначена с момента его появления. Та же история, что и у Ивана, который в русской сказке всегда дурак: дурак потому, что не вписывается в общие законы социальной действительности, дурак – в общепринятом несоответствии, на самом деле – он один знает Истину. Состояние этой болезненности есть состояние абсолютного здоровья на фоне всеобщей помешанности – «таракановщины». Бог отвернулся, а Дьявол с севера подходит конницей к Севастополю. Но если Хлудов лишается России, он лишается своего предназначения, и тогда выход – небытие...

Остается еще Крапилин – второе Я, тень, не что иное, как Дракон – третья описанная нами «бездна», а у Хлудова – она первая на пути. И здесь, в своей писательской объективности, Булгаков гениально экзистенциален – его разрешение ситуации абсолютно в традиции русского экзистенциализма. Бог может отвернуться даже от России, но Он не оставит Героя на последовательном Пути. Хлудову даются Серафима (Серафим) и Голубков (Голубь). Он следует за ними в Константинополь (второй Рим, первая столица христианской православной империи). Охраняя их, исцеляя и опекая, Хлудов сначала очищается (момент искупления) через Голубкова, а затем готовится к прохождению через иные «бездны» (уже с помощью Серафимы). «Лишь только Голубков вернется, я поеду сейчас же. Ну, облегчи же мне душу, кивни. Кивни хоть раз, красноречивый вестовой Крапилин! Так! Кивнул! Решено!». «Я тоже поеду в Россию». Хлудов возвращается не «ответ держать», как то

предполагает Чарнота, а проходить через «бездны». Теперь, после Константинополя, «договорившись с Крапилиным» (усмирив Змея-Дракона, а значит, обретя тайну бессмертия), Герой готов к прохождению земного царства Люцифера, поэтому он возвращается к большевикам. И Герой готов к смерти – третьей «бездне», так как он знает: чтобы возродиться, надо умереть, а умереть можно только в России. Жить можно где угодно, а умирать только на земле, с которой связан предназначением. Поэтому Хлудов – Герой, а не Агасфер, и ему не сидеть на паперти, тем более что Россия действительно не поместится ни в одну шляпу на свете. Хлудов остается верен долгу служения родной земле (как былинные богатыри), и можно предположить, что проход через Аид – чрево земное – ему гарантирован.

Преодолевая все три «бездны», Хлудов переживает внутренний апокалипсис (Зверь, Антихрист, Сатана) и, как и Алексей Турбин, в перспективе попадает в круг вечного блаженства – становится Богочеловеком. Автору «Белой гвардии» был важен Мир в апокалипсисе, автору «Бега» – человек (герой) в апокалипсисе. Об апокалипсичности русского сознания Н. Бердяев рассуждал как об особенности национальной экзистенции. «Есть личная эсхатология, личный апокалипсис и есть историческая эсхатология, исторический апокалипсис. Я всегда думал, что обе эсхатологии неразрывно между собой связаны. Историческая судьба и исторический конец входят в мою судьбу и мой конец»⁹¹². И там же: «Конец мира есть преодоление времени космического и исторического, времени объективированного, он происходит во времени экзистенциальном».

Если сравнить Хлудова с Калигулой Камю, становится очевидной разность позиций русской и западной философий экзистенциализма в вопросе перехода через экзистенциальную грань. Сцены Хлудов – Крапилин в «Бега» и Калигула – Хорея у Камю даже текстологически почти идентичны. Монолог Крапилина «Точно так. Как в книгах написано: шакал!..» заканчивается «...смилуйтесь над Крапилиным! Я был в забытьи!», после чего следует приказ Хлудова: «Повесить его!». У А. Камю диалог развивается следующим образом:

Калигула: «...почему ты хочешь убить меня?».

Хорея: «...считаю тебя вредным», и «ты в тягость, и нужно, чтобы ты исчез».

Калигула: «Но зачем мне это объявлять и рисковать своей жизнью?».

Хорея: «...я не люблю лгать. (...) Теперь я жду твоего приговора».

После чего Калигула его отпускает, объясняя это тем, что «так приятно – время от времени противоречить самому себе. Это позволяет отдохнуть»⁹¹³. На самом деле Калигула отпускает Хорею по той же причине, по которой Хлудов приказывает казнить Крапилина. Хорея – такое же тело для внутреннего Змея-Дракона Калигулы, как Крапилин – объем для зверя-шакала (Змея-Дракона) Хлудова. Калигула отпускает Хорею для того, чтобы тот осуществил задуманное – убил Калигулу (выпущенный на свободу Змей пожирает своего хозяина). Калигула знает об этом и идет на это сознательно, потому

⁹¹² Бердяев Н. Самопознание. – М., 1990 – С. 287.

⁹¹³ Камю А. Калигула. – Сочинения. – М., 1989. – С. 371–373.

что не в состоянии более выносить собственного своеволия. В стремлении к невозможному – «хочу Луну» (агрессивное стремление к онтологическому) – Змей Калигулы разрушает мир вокруг и, выпущенный на свободу, пожирает самого Калигулу. Таков закономерный итог Сверхчеловека, погибающего под бременем своеволия (именно от него Калигула мечтает отдохнуть, а по большому счету, избавиться ценой жизни).

Хлудов в своем внутреннем движении к Истине находится в состоянии постоянного активного диалога с собой, поэтому его Крапилин отчаянно, вызывая, торжественно эмоционален (в отличие от рассуждающей при-смирившей, затаившейся овечки-Хореи), и еще ему самому надо знать, куда все бежали: «К Роману Хлудову под крыло» или «в дьявольские лапы зверю-ги-шакала»? Как только Змей проявляет себя, он не только не выпускается, но загоняется внутрь, где с ним начинается активная борьба (все диалоги в состоянии бреда: Хлудов – Крапилин во сне и наяву) до полного усмирения (прохождения «бездны»). Для русского экзистенциализма оказывается возможен перенос борьбы в координаты, отличные от земных. Для западного экзистенциализма все свертывается в сущее: стремление к онтологичности уничтожает онтологичность.

Глубокая антропологическая концепция «Бега», корнями уходящая в систему принципов героизма и гражданственности в национальном сознании, все еще обойдена вниманием ученых. «Бег» изучался исключительно в контексте исторической драматургии, тогда как в этом произведении человек – этическая идея осуществления Пути. Заданность персонажей «Белой гвардии» еще не дает им возможности реализации – они лишь персонификация глобальных мифологических образов, которые своей смысловой нагрузкой лишают их самостоятельности воплощения. Роман Хлудов в «Беге» – это первая попытка М. Булгакова осмыслить неистовую борьбу человека в рамках земной ограниченности и враждебности за свое человековоплощение, за свою состоятельность и право быть вопреки всему, и Хлудову противостоять миру (царству дьявола) помогают персонифицированные божественные сущности: Серафима и Голубков.

Человеку М. Булгаков укажет тот же апокалипсический путь, что и миру: через жертву и смерть к возрождению и вечному блаженству, через импульс красоты – путем Добра (Любви) – к Свету, к Истине. Об этом его вершинное произведение – «Мастер и Маргарита».

«Мастер и Маргарита». Философские основы романа

Замысел романа «Мастер и Маргарита» относится к 1928 г., и вначале ограничивался традиционной темой дьявола – искусителя и провокатора, – о чем свидетельствуют предполагаемые названия первых редакций: «Черный маг», «Копыто инженера», «Консультант с копытом» и др. Начиная с 1931 г. в тексте появляются Маргарита и Мастер. Одно из первых упоминаний о героине содержится в письме автора П.С. Попову от 26 июня 1934 г.: «...В голове бродит моя Маргарита, и кот, и полеты...» Работа над романом продол-

жалась до самой кончины писателя, умершего 10 марта 1940 г., о чем свидетельствует запись в дневнике Е.С. Булгаковой:

«15 января.

Миша, сколько хватает сил, правит роман, я переписываю.

16 января.

...Вечером – правка романа.

24 января.

...Миша правил роман. Я писала»⁹¹⁴.

Глобальность осмысления законов мироздания, представленная в романе М.А. Булгакова, – одна из загадок прошлого столетия, разрешить которую призваны исследователи века нынешнего. В булгаковедении последних лет явно прослеживается тенденция обобщения всего накопленного материала и выработки на его основе целостной философской концепции. Однако чаще всего речь идет именно о нравственно-философской концепции романа «Мастер и Маргарита».

Обращаясь к булгаковскому «завещанию» (каковым считают этот роман), литературоведы пользуются философскими понятиями – из области онтологического и метафизического: истина абсолютная и истина относительная, две сферы мироздания, мир вечный и мир земной, время и вечность, жизнь и смерть. Использование философской терминологии позволит внести некоторую ясность в многосистемную, многоуровневую художественную реальность булгаковских произведений. «Мастер и Маргарита» – венец выражения авторского самосознания и концептуальное завершение целостной концепции философского мироосмысления. Последнее творение мастера – роман философский в строгом значении этого определения, которое, по словам Е. Булгаковой, было дано самим писателем. Его произведение отличается не просто отвлеченным авторским философствованием, а наличием основательной философской систематики; только последняя выстроена не в логической парадигме, а в художественной, что традиционно для русской литературы и русской философии.

Обратимся к именам философов, которые литературоведы связывают с булгаковским творчеством (Данте, Кант, Сковорода, Флоренский), и отметим важный момент: дело не во влиянии, например, Данте на Булгакова (предмет многих исследований), а, скорее, в том, что, например, у Данте и у М. Булгакова оказались *общие* философские «корни».

Философские традиции – достаточно изученная часть в булгаковедении. Среди наиболее устойчивых гипотез отметим утверждение связей булгаковского романа с гностицизмом, зороастризмом, христианством. Вопрос о **гностицизме** в связи с булгаковским творчеством возникает из концепции дуализма и его преодоления путем эманации (истечения из единого) с помощью опосредованных сущностей. Гностицизм предполагает, прежде всего, проникновение в мир сверхчувственного путем созерцания Бога (основной тезис данной философии никак не отражен в творчестве М. Булгакова), как и тезис о том, что человек может достичь блаженного озарения только через

⁹¹⁴ Дневник Елены Булгаковой. – М., 1990. – С. 288–290.

Троицу (см. трактат Оригена «О началах»). Искать истину возможно только с помощью Писания (что подтверждается темой романа Мастера). Могут найтись параллели и с таким постулатом: все люди имеют свободную волю, и поэтому ответственны перед Богом.

В критике характеристика романа «Мастер и Маргарита» как романа гностического сводится к трактовке романа как «тайного знания». Смысл последнего заключен в искуплении и покаянии, формулируемых в критике как две основные темы романа: «Условием искупления и ответного милосердия Бога в космосе Булгакова является сознательное покаяние преступника»⁹¹⁵. В гностицизме человек свободной воли должен стремиться к богоуподоблению – это главная задача. Должен ли он это делать посредством покаяния и искупления? Это возможно как допущение. Воланд борется за душу Мастера, который, как и Пилат, отказывается от Иешуа (Бога). Спасает Мастера только Маргарита – «жемчужина» – так называлась драгоценная человеческая душа или, в своей глубинной основе, «душа мира» – София, которую гностический Спаситель должен освободить из плена сатанинского дракона и возвратить в область божественного света. Учение гностиков, актуализированное в России учением Владимира Соловьева о Софии, может считаться одним из слагаемых философского контекста булгаковского романа.

От гностической традиции через манихейство к альбигойской ереси и от нее к Г. Сковороде и В. Соловьеву выстраивает булгаковскую традицию и И. Галинская: «...Альбигойская ересь как сектантское учение восходит прямо к манихейству, а в манихействе (идущем, в свою очередь, от гностической традиции) церковники как раз и обвиняли Сковороду»⁹¹⁶.

Диалектика Добра и Зла натолкнула некоторых исследователей на мысль об идеях **зороастризма** в романе М. Булгакова⁹¹⁷. В «Авесте» (священном писании древнеперсидского пророка Зороастра – Заратустры, актуализированном в известном трактате Ницше) верховное божество Ахурамазда борется с силой тьмы Анхра-Майнью, и задача человека – содействовать победе доброго начала⁹¹⁸. Функция различения добра и зла, правды и лжи принадлежала Митре – божеству, объединяющему людей прежде всего в сфере социального и морального порядка (В.Н. Топоров), поэтому одну из трансформаций зороастризма называют митраизмом. А.А. Дуров сцены казни предателей в романе Булгакова возводит к централизованному обрядовому действию митраистских мистерий – убийству быка, обращая внимание на подробности казни Иуды: «Человек спереди мгновенно выхватил из рук Иуды кошель. И в тот же миг за спиной Иуды взлетел нож и, как молния, ударил

⁹¹⁵ Круговой Г. Гностический роман М. Булгакова // Новый журнал. – Нью-Йорк. – 1979. – № 134. – С. 47–81.

⁹¹⁶ Галинская И. Криптография романа «Мастер и Маргарита» М. Булгакова // Загадки известных книг. – М., 1986. – С. 115.

⁹¹⁷ Казаркин А. Истолкование литературного произведения. Вокруг «Мастера и Маргариты» М. Булгакова – Кемерово, 1988; Дуров А.А. Проблемы трансляции неофициальной народной культуры в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Наследие В.В. Кожина и актуальные проблемы критики, литературоведения, истории философии. Ч. I. – Армавир, 2002. – С. 26–41.

⁹¹⁸ Элиаде М. Священные тексты народов мира. – М., 1998.

влюбленного под лопатку. Иуду швырнуло вперед, и руки со скрюченными пальцами он выбросил в воздух...».

Этот же обряд, очевидно, явился и прообразом казни «наушника» и «шпиона» барона Майгеля на балу у Воланда, а также театрализованного представления с отделением головы от тела у профессионального лжеца – конферансье Бенгальского: «...Кровь фонтанами из разорванных артерий на шее ударила вверх и залила манишку и фрак. Безглавое тело как-то нелепо загребло ногами и село на пол». Исполнителями двух последних ритуальных казней являются Воланд и его слуги, что подводит к выводу о том, что Воланд с его свитой является воплощением Митры, Бога Света, ушедшего во Тьму (А. Дуров).

Мы же подчеркнем, что в зороастризме речь идет о сознательном выборе Добра и о твердом следовании Добру (в противостоянии Злу). Это этический принцип. Однако в «Мастере и Маргарите», созданном в постнищевскую эпоху, поставившую человека «по ту сторону добра и зла», диалектика данных понятий на уровне идеи романа онтологична, то есть за рамками этики. Добро и Зло борются только в человеческом сознании, а в онтологии они сосуществуют: «...Что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?».

Концепция М. Булгакова более поздняя, чем зороастризм. Она **христианская**, хотя и не ортодоксально христианская⁹¹⁹. Дело в том, что появление Христа связано с новым эволюционным скачком в становлении сознания человечества. В зороастризме человек выбирает между Добром и Злом (между божественной вечностью и земной бренностью). И когда человек сделал свой сознательный выбор (данной ему Богом свободной волей) в пользу Добра (предпочел свою «Небесную родину» мирскому плену), тогда и появился Христос с целью указать путь к Добру, Свету – к Богу. У М. Булгакова «все люди добры» – это констатация осуществленного выбора. И поэтому с точки зрения булгаковской этики интересен не выбор (он уже сделан), а Путь. И это – христианский путь через крест и «имманентное вознесение». В этом этика М. Булгакова.

Несколько слов необходимо сказать и о **романтической** философской традиции. Если иметь в виду рассуждения Ф. Шлегеля о романе, где романтический идеал охарактеризован во всей полноте воплощения человеческих индивидуальностей, с учетом синтеза жанров, мифологизации как возможности полного разрыва с действительностью, то, наверное, в этом контексте булгаковский роман – романтический, хотя параллельное рассмотрение эпизодов, например, из романа Шлегеля «Люцинда» (художественное изложение его трактата «О философии. Доротея») и из жизни Мастера и Маргариты будет несостоятельно, ибо жизнь художников Юлия и Люцинды протекает в любви и дружбе, праздности и непорочности, на лоне природы, в

⁹¹⁹ Основная особенность обильных цитат из Евангелия у Булгакова – это их модифицированность по сравнению с первоисточником, особенно цитат эксплицированных, ставших элементом внутренней полемики (Щербаков А.Е. Цитатный потенциал ершалаимских глав романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Кафедральные записки. Вопросы новой и новейшей русской литературы. – М., 2002. – С. 115.

соответствии со шлегелевским идеалом будущей жизни человечества. Концепция же выражения внутреннего мира художника как единственно истинного в противоположность миру действительному (корнями уходящая в теорию Фихте о надэмпирическом, абсолютном «Я») действительно наводит исследователей на размышления о воландовском восклицании: «О трижды романтический Мастер!»⁹²⁰.

Вместе с тем ирония романтиков – эстетическая, игровая ирония, дающая возможность личности приподняться над миром, возвышающая автора над его творением, человека (как некую потенцию) над всем совершенным (объективированным предметным миром). Ирония М. Булгакова *трагична*, и здесь не может быть никаких параллелей с романтиками и гипотез, связанных с их влиянием. Нет у М. Булгакова основного романтического самовозвеличивания над своими творениями. Для него, как и для его Мастера, роман – это жизнь и судьба, это **экзистенциальная** возможность осмысления.

П. Гайденко указывает на разность выводов, сделанных Г. Гегелем, для которого ирония на службе у абсолютного духа, и С. Киркегором по поводу сократовской иронии: «Сократ – величайший человек, – говорит Гегель, – он сумел выйти за пределы своей эпохи и достичь другой эпохи, которую не суждено было видеть никому из его современников. Сократ – несчастнейший человек, – говорит С. Киркегор, – он вышел за пределы единственно возможной для его времени истины и тем самым оказался вне истины, он разрушил единственно возможные для его времени идеалы и тем самым оказался вытолкнутым из жизни при жизни»⁹²¹. Сократовская ирония у С. Киркегора – это особое абсолютное отрицание. Сократ живет в мире, который он не приемлет и разрушает отрицанием. Но другой мир, возможный лишь для экзистенции Сократа, еще невозможен в принципе. С. Киркегор «требуется не играть в иронию, а жить в иронии, принять ее в качестве экзистенциальной позиции»⁹²², хотя и осознает трагичность и опасность такой иронии для самого Ироника. Итак, экзистенциальная ирония трагична. М. Булгаков подтверждает этот киркегоровский тезис не только своим творчеством, но и своей жизнью. Он, как и Сократ в свое время, слишком много понял и слишком далеко заглянул в своем писательском провиденье. Ему также оставалось лишь отрицание субъективно неприемлемого, объективно дьяволизированного мира. В «Мастере и Маргарите» земной мир – уже полностью сатирическое «ничто» в координатах вечности, он заслуживает лишь «сократовской иронии». Правда, у М. Булгакова (как и у Сократа) есть нечто невозможное для С. Киркегора – сознание, не допускающее совершенно трансцендентного разрыва здешнего мира и мира потустороннего.

И Мир, и Человек, и Божество интересны писателю в крайнем, исключительном, «пиковом» состоянии своего бытия, поэтому творчество М. Булгакова – художника и философа – будут характеризовать **экзистенци-**

⁹²⁰ Среди исследований, подчеркивающих романтическую природу творчества М. Булгакова, назовем: Кер-тис Джулия. Романтическое видение // Литературное обозрение. – 1991. – № 5.

⁹²¹ Гайденко П. Прорыв к трансцендентному. – М., 1997. – С. 65.

⁹²² Там же. – С. 69.

альные составляющие. Рассуждая в этих координатах, представитель русской экзистенциальной философии – Н. Бердяев, синтезируя импульс Красоты с осознанием движения в Добре, создаст теорию Творчества, где оно будет осмыслено как Путь в становлении человека и его боговоплощении. Путь в Творчестве булгаковского Мастера, как и путь воина-защитника Хлудова в «Беге», будет связан с прохождением через «бездну» – экзистенциальную грань.

В западном экзистенциализме «бездна» непреодолима. Она же порождает весь субъективный ужас – страх, трепет, отчаяние, бунт и т.д. На определенном этапе духовного становления в развитии экзистенции, когда человек превращается из Ничто в Нечто, он вдруг осознает или покинутость (в отсутствии Бога), или временность (в наличии смерти), или и то и другое, что и является причиной трагедии человеческого существования в западном экзистенциализме. В русском экзистенциализме Бог всегда есть. Вера – абсолютна (даже в сомнениях). Путь Добра предполагает веру в трансцендентное. Если не в Бога, то в Истину, если не в Истину, то в божественное (красота, любовь, добро, правда, Земля, Родина). У Достоевского идея трансцендентного в русском сознании – идея народа-богоносца. Русские носят Бога в себе (сосуд, наполненный Благодатью явленной). Данная изначально пространственная ширь предполагает самую высокую и прочную вертикаль Земля-Небо в исконно национальном построении модели мира – Окрест. У Булгакова мужички – «богоносцы достоевские» и «в России возможно только одно – вера православная...». И смерти в русском экзистенциализме нет. Есть экзистенциальная грань, переход через порог в иное качество. В боговоплощении – через крест (через боль и страдание, через символическую смерть, когда обретается Свобода и Человек становится Богочеловеком) – свершается третье Откровение. В Свет или Покой (через испытания и страдания, через символическую смерть – к осознанию собственного предназначения) идут Мастер и Хлудов у М. Булгакова.

И «смертию смерть поправ» – исконно русская возможность, данная экзистенциальностью сознания.

Предметом повышенного интереса филологов изначально явились и нравственно-философские принципы «Мастера и Маргариты». Пожалуй, исследования в этой области – самая насыщенная и продуктивная часть булгаковской историографии (см. работы М. Булатова, И. Виноградова, А. Зеркалова, В. Лакшина, Л. Левина, П. Палиевского, Е. Яблокова и др.). Продуктивность ее – плод бессознательно верного выбора направления исследования. Верного потому, что исследуются понятия добра и зла, являющиеся мировоззренчески основными в «Мастере и Маргарите». Однако у М. Булгакова эти понятия (добро и зло) относятся не к этическим, а к онтологическим категориям. И сам ход рассуждений выводит анализ в эти координаты: Иешуа Булгакова «потому и противостоит, как нравственная антитеза, своему могущественному и куда более трезво видящему жизнь собеседнику, что никакие силы не могут заставить его изменить добру, которое есть для него... безусловная, несомненная, вне его существующая *Истина*, обнаруживающая

свое абсолютное бытие через свою онтологическую укорененность в самой природе человека («все люди добры»)⁹²³, пишет И. Виноградов. Вслед за ним Е. Яблоков считает главной проблемой романа постижение *Абсолютной Истины*⁹²⁴. Ни Истина, ни Абсолют не являются категориями этического плана. Выход булгаковедов на онтологию – доказательство попадания в систему булгаковских философских определяющих, рассуждения же исключительно с нравственно-этических позиций приводят к многолетним спорам и расхождениям в булгаковедении.

Онтологический смысл романа определяет и своеобразие его историзма. До недавних пор историческое являлось единственным параметром в изучении творчества М. Булгакова, в силу чего его произведения оставались не понятыми и не оцененными по достоинству. Между тем понятие историзма у него приобретает особый смысл и играет особую роль в связи с тем, что писатель расширяет его, выводя за рамки общепринятого значения. Историзм в концепции Булгакова не является набором хронологических фактов с исследованием причинных и следственных связей. Роль истории – упорядочивать хаос в мироздании. История связана со временем, а последнее близко в понимании к значению вечности как у Бердяева, так и у Булгакова. «Есть время космическое, время историческое и время экзистенциальное. Время космическое исчисляется математически по движению вокруг Солнца (...), оно символизируется круговоротом. Время историческое как бы вставлено во время космическое, и оно может исчисляться математически по десятилетиям, столетиям, тысячелетиям (...), оно символизируется линией. Время экзистенциальное не исчисляется математически, его течение зависит от напряженности переживаний, от страдания и радости, в нем происходит творческий подъем и бывают экстазы, оно более всего символизируется точкой, говорящей о движении в глубь»⁹²⁵. Все три формулируемые Бердяевым типы времени интересны М. Булгакову (в этом мы имели возможность убедиться при рассмотрении структуры «Белой гвардии»). Здесь же только отметим: всякая вечность тоже конечна, и поэтому у Булгакова нет категории «будущего» (даже «машина времени» в пьесе «Иван Васильевич...» отправляется в прошлое, в отличие от «машины времени» Маяковского, Пильняка или Уэллса). Все приходит вовремя, и все происходит так, как должно происходить: «Все будет правильно, на этом построен мир». Бытие как бы предопределено, но с основным условием: всему свое время. Причем не только всему, но и всем, так как у М. Булгакова существует писанный закон: Богу – Божие, кесарю – кесарево, а человеку – человеково. Не лишним будет еще добавить: Дьяволу – дьяволово...

Подход М. Булгакова к проблеме историчности-временности есть подход экзистенциальный. Н. Бердяев в работе «Мое философское мирозерцание» скажет: «Вечность не есть бесконечное время, которое можно ко-

⁹²³ Виноградов И. Завещание Мастера // Вопросы литературы. – 1968. – № 6. – С. 352.

⁹²⁴ Яблоков Е. «Я часть той силы...». Этическая проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Русская литература. – 1988. – № 2. – С. 3–31.

⁹²⁵ Бердяев Н. Царство Духа и царство Кесаря. – М., 1995. – С. 263.

личественно измерить, а качество, преодолевающее время», – и далее: «Смысл истории должен иметь смысл для каждой человеческой личности, он должен быть соизмерим с ее индивидуальной судьбой»⁹²⁶. Закон историчности М. Булгакова заставляет человека ощущать себя звеном в великой цепи мироздания. Быть звеном цепи – это великое предназначение, великая данность. И человек властен и значителен в пределах этой данности. За пределами ее – не его «ведомство». И Левий Матвей вынужден просить Воланда за Мастера. И Воланд не может простить Фриду – это не в его компетенции. И только Мастер может отпустить всадника в «белом плаще с кровавым подбоем». И только Маргарита может быть королевой бала у Сатаны.

Абсолютно не случайно, что Воланд, рассуждающий о «доказательствах бытия Божия», оказывается профессором, полиглотом и историком. И именно последняя констатация успокаивает Берлиоза (как будто М. Булгаков хочет намекнуть изначально о понимании им контекста исторического, о его онтологическом смысле). Историком по образованию является и Мастер, работающий в музее. Как автор «апологии Иисуса Христа» он вполне соответствует тому смыслу исторического, который мы отстаиваем у М. Булгакова. Писатель реализует в творчестве и два возможных, по Н. Бердяеву, пути в истории: путь самоподчинения божественному началу мира и укрепления человеческой личности («Белая гвардия», «Бег») и путь порабощения себя злым сверхчеловеческим началом («Мастер и Маргарита»).

Итак, божественное-дьявольское-человеческое – три сюжетные линии романа. Центральный его образ – образ Воланда, Князя Тьмы – в достаточной степени проанализирован булгаковедением, но опять с точки зрения его нравственно-этических, а не онтологических функций: испытание (В. Лакшин, М. Булатов), воздаяние (И. Бэлза), инструмент определения нравственных ценностей в мире (Л. Оляндер), свидетель (Н. Утехин), существо, управляющее творческим процессом (А. Кораблев). Идея «бдительного ока» как человеческой памяти (в трактовке Оляндер) или «божьего ока» (ереси, проанализированные И. Галинской), что ведет к выводу о разделе Мира между Богом и Дьяволом, где во владении последнего оказывается Земля. По Лермонтову, «Бог занят Небом, не землей». Именно эта идея была воспринята русским сознанием, отсюда лермонтовские и врубелевские демоны. Однако постановка вопроса о «разделе влияний» неправомерна и неверна – Бог ни с кем и ничем не делился. Это абсурд как с точки зрения ортодоксальных религий, так и с позиций автокефальных учений.

Система персонажей «Мастера и Маргариты» дана в соответствии с взаимодействием человеческого и божественного. Личность в процессе становления и саморазвития оказывается предметом повышенного внимания и воздействия высших сил. Так, «нечистая сила» в романе выступает, как отмечает Л. Киселева, «в самых разнообразных ролях и масках (начиная от беса-«искусителя», затем «выявителя» в человеке порочных начал и даже в своем роде «очистителя» и кончая Демоном-покровителем начал высоких,

⁹²⁶ Бердяев Н. Самопознание. – М., 1990. – С. 287

любви и искусства). Она не только утверждает свое право на вторжение в жизнь человека, но и претендует на сугубо положительную роль в его жизни и судьбе во все века»⁹²⁷. Для осознания онтологичности «ведомства зла» необходимо обратить внимание на то, как меняются персонажи «свиты» Воланда: Коровьев-Фагот, он же «регент», кот Бегемот, Азазелло, в зависимости от того, с кем они общаются, то есть от внешнего фактора в условиях «земного существования», а также при переходе из земных координат во внеземные.

Первым с сопровождающими Воланда познакомился Бездомный: «втируша-регент нацепил себе на нос явно не нужное пенсне, в котором одного стекла вовсе не было, а другое треснуло», Регент с великою ловкостью на ходу «ввинтился» в автобус; а кот, громадный как боров, черный как сажа или грач, и с отчаянными кавалерийскими усами,двигающийся на задних лапах, подошел к подножке стоящего на остановке трамвая, нагло отсадил взвизгнувшую женщину, уцепился за поручень и даже сделал попытку всучить кондукторше гривенник через открытое по случаю духоты окно.

Перед Степой Лиходеевым Бегемот предстал другим: жутких размеров черный кот со стопкой водки в одной лапе и вилкой, на которую он успел поддеть маринованный гриб, в другой. Интересно, что *оборотничество* слуг свиты Воланда зависит от того, с кем им приходится общаться. В каждом конкретном случае они являются неким персонифицированным отражением каких-либо внутренних качеств или настроений персонажей, с которыми они имеют дело в данный момент. Они (как и Крапилин у Хлудова) являются «теньями» – внутренними свойствами булгаковских героев. Но только если Крапилин – это (используя фрейдовскую терминологию) «Сверх-Я» – совесть Хлудова, то Азазелло, Коровьев-Фагот и Бегемот – это образы худших, бессознательных проявлений таких типов, как Лиходеев, Варенуха, Римский, Босой, члены МАССОЛИТа.

Продолжим наши наблюдения в этом плане. У Никанора Ивановича Босого от Коровьева сложилось следующее впечатление: «...За столом покойного (Берлиоза) сидел неизвестный, тощий и длинный гражданин в клетчатом пиджаке, в жокейской шапочке и в пенсне...». С Никанором Ивановичем Коровьев юлил, щелкал каблуком рыжего нечищеного ботинка, махал руками как мельничными крыльями. Он плаксиво говорил в трубку: «Алло! Считаю долгом сообщить, что наш председатель жилтоварищества (...) Босой спекулирует валютой». Но на пожелание Воланда Коровьев отзывается уже не дребезжащим, а очень чистым и звучным голосом: «Мессир, вам стоит это приказать!».

Встреча администратора варьете Варенухи с Бегемотом и Коровьевым, пережитый им ужас описан с привлечением реалий варьете:

« – Это вы, Иван Савельевич?

Варенуха вздрогнул, обернулся и увидел за собою какого-то небольшого толстяка, как показалось, с кошачьей физиономией.

⁹²⁷ Киселева Л. Вечный диалог добра и зла в литературе XX века // Филологические науки. – 1991. – № 6. – С. 22.

– Ну я, – неприязненно ответил Варенуха.

– Очень, очень приятно, – пискливым голосом отозвался котообразный толстяк и вдруг, развернувшись, ударил Варенуху по уху так, что кепка слетела с головы администратора и бесследно исчезла в отверстии сидения. (...) Потом еще раз сверкнуло, и перед администратором возник второй – маленький, но с атлетическими плечами, рыжий как огонь, один глаз с бельмом, рот с клыком. Этот второй, будучи, очевидно, левшой, съездил администратора по другому уху. (...) Тут оба разбойника сгнули, а вместо них появилась в передней совершенно нагая девица – рыжая, с горящими фосфорическим блеском глазами. (...)

Дай-ка я тебя поцелую, – нежно сказала девица, и у самых его глаз оказались сияющие глаза. Тогда Варенуха лишился чувств и поцелуя не ощутил».

Идентичными себе слуги Воланда становятся только в последней главе, где Булгаков с четкостью определяет их абсолютно онтологическую сущность – они демоны, возвращающиеся в свою «реальность» – в мир небытия, с его пустотой и безмолвием:

«На месте того, кто в драной цирковой одежде покинул Воробьевы горы под именем Коровьева-Фагота, теперь скакал, тихо звеня цепью повод, темно-фиолетовый рыцарь с мрачайшим и никогда не улыбающимся лицом. (...) Ночь оторвала и пушистый хвост у Бегемота, содрала с него шерсть и расшвыряла ее клочья по болотам. Тот, кто был котом, потешавшим князя тьмы, теперь оказался худеньким юношей, демоном-пажом, лучшим шутком, какой существовал когда-либо в мире. (...) Сбоку всех летел, блистая сталью доспехов, Азazelло. Луна изменила и его лицо. Исчез бесследно нелепый безобразный клык, и кривоглазие оказалось фальшивым. Оба глаза Азazelло были одинаковые, пустые и черные, а лицо белое и холодное. Теперь Азazelло летел в своем настоящем виде, как демон безводной пустыни, демон-убийца».

«И, наконец, Воланд летел тоже в своем настоящем обличье», – пишет М. Булгаков, не продолжая описание того, кого нельзя описать и нельзя передать даже впечатления никакими человеческими, земными средствами. Писательский гений М. Булгакова дает нам описание возможного: «Маргарита не могла бы сказать, из чего сделан повод его коня, и думала, что, возможно, это лунные цепочки и самый конь – только глыба мрака, и грива этого коня – туча, а шпоры всадника – белые пятна звезд».

Казалось бы, право «нечистой силы» опекать людей неоспоримо, но, как пишет Л. Киселева, «внимательный анализ текста «Мастера и Маргариты» позволяет сказать, что это право и претензии – средствами и приемами зла совершать добро – всем ходом развития сюжета и судеб героев в романе Булгакова оказываются под сомнением, оспариваются. В качестве альтернативы им выдвигаются иные способы воздействия, методы Иешуа, а в качестве идеала, лучшей перспективы для человека и человечества – не «царство вечного покоя» и тьмы, а мир жизни, полный чистоты и света»⁹²⁸.

Правда-истина как универсальный закон

Продолжая разговор о Воланде – представителе неофициальной «высокой» тайной культуры (отсюда берут начало оккультные практики, масонство и т.д.), подчеркнем, что Воланд и его слуги могут занимать только *точ-*

⁹²⁸ Киселева Л. Вечный диалог добра и зла в литературе XX века // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1991. – № 6. – С. 22–23.

ку зрения *сверху*, рождающую смеховой мир, отрешающий от мира земного. Именно в отрешении от мира они пытаются обрести абсолютное беспристрастие, пробудить универсальную, трезвую мысль. Можно сказать, что из трех направлений познания: проникновение, понимание, постижение – миру Воланда подвластно только одно – понимание. Для проникновения необходимо вчувствование, а это лишает беспристрастия, для постижения необходимо смириться до непонимания, но этому препятствует демоническая гордыня. Воланд – князь тьмы, противопоставленной Свету (Иешуа).

Но «большой опыт» человечества транслируется в романе со всех точек зрения, и в том числе с точки зрения «снизу». (У Воланда, напомним, точка зрения «сверху».) Она рождает слезный аспект мира. Понимание может оказаться не просто недостаточным для постижения смысла, но «уводящим от постижения соблазном». Этот аспект противоположен смеховому. Смех и слезы уподобляют человека богу, но это боги разные. (Хотя в большом опыте народной культуры они представляются ипостасями единого божества, который был разделен в официальной культуре на богов языческих, культивирующих «гомерический смех» как реакцию на происходящее с миром и человеком, и на Бога христианского Иисуса Христа, который, по преданию «никогда не смеялся».) В земном мире слезный путь – это путь схождения в глубины микромира человеческих переживаний, где сменяется не только образ чувств, но и образ мыслей (в результате таинства покаяния, по-гречески называемого метанойей – «переменой ума»). Вслед за «переменой ума» возможно рождение мистериального смысла, изменяющего образ жизни.

В романе Булгакова очерчиваются и одновременно утверждаются онтологические и связанные с ними аксиологические границы Бытия как такового. Границы эти, по Булгакову, связаны с исполнением универсального закона бытия – закона Правды-Истины. Поэтому к сфере Бытия принадлежит не только сфера Света (мир ноуменальный) или сфера Светотени (мир феноменальный, профанный), но и сфера Тьмы (мир инфернальный), так как сфера Тьмы (ведомство Воланда) также исполняет закон Правды-Истины в аспекте актуализации одной из ее ипостасей Правды-Справедливости, разоблачая лжецов и предателей, отделяя тем самым «мнимое бытие» от бытия истинного.

Две онтологические составляющие бытия – Тьма и Свет – спроецированы Булгаковым на конкретно-историческую обстановку конца 1920–1930-х гг., когда естественная эволюция человечества была насильно прервана партийным строительством и попыткой формирования новой – официальной – культуры, называемой пролетарской. Ситуацию, сложившуюся в Советской России конца 1920 – начала 1930-х гг., можно охарактеризовать как ситуацию культурной катастрофы, сказавшейся на всех сферах культуры, что в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» воспроизведено довольно полно и всесторонне, что позволило Воланду саркастически заметить: «...Что же это у вас, чего не хватишься, ничего нет!». Всеобъемлющий характер этой катастрофы показан, прежде всего, на судьбах христианско-православной

культуры, гонимой теперь, как 1900 лет тому назад. Евангелия не нашлось даже в библиотеке образцовой клиники Стравинского; иконы, настенные росписи, церковная утварь не только уничтожались, но и утрачивался их системный смысл. Так, Иван Бездомный зачем-то взял из чужой коммунальной квартиры иконку, которую затем приколот английской булавкой к рваной толстовке, а венчальную свечу зажег и зачем-то поднял над головой. Разрушался христианский сакральный хронотоп в его целом: сакральное культурное пространство (в ранних редакциях Булгаков упоминает разрушенный Храм Христа Спасителя), сакральное культурное время. В оставшемся человеческом мире в качестве воплощенной ценности новая официальная культура утверждает уже не единичный субъект, который является малым воплощением всего мира – микрокосмом, а «совокупный субъект» (партия). Утверждаются новые параметры модели мира – как пространственные, так и временные.

Первый шаг партийного строительства ознаменовался разрушением в глазах «народонаселения» основного состава Бытия, откуда были удалены сакральный и инфернальный миры (нет ни Бога, ни Дьявола), уничтожением живого субстрата ценности, принимаемой в христианской модели мира «за основную и безусловную». А так как здесь Ценность была персонифицирована, воплощена в живом человеке – Иисусе (Иешуа Га-Ноцри), следовательно, главной задачей было доказательство несуществования Иисуса. Эту задачу выполняет один из идеологов новой культуры, председатель МАССОЛИТа Михаил Александрович Берлиоз: «Берлиоз хотел доказать поэту, что главное не в том, каков был Иисус, плох ли, хорошли, а в том, что Иисуса-то как личности вовсе не существовало на свете и что рассказы о нем – чистые выдумки, самый обыкновенный миф». Однако дело не ограничивается фигурой Иисуса. Уничтожению подлежат все персонификации ценностей, т.е. Боги, где бы и когда бы они не рождались. Не сработал, по мнению М.А. Булгакова, и аварийный вариант трансляции православно-христианской культуры, который «заключается в том, чтобы обеспечить носителям культуры возможность обращаться к первоучителю данной традиции ... и получать духовное рождение прямо от него, через головы всех промежуточных учителей». Ведь для того, чтобы обратиться к первоучителю и попытаться регенерировать традицию, необходимо иметь текст, который бы адекватно отразил личность первоучителя, хотя бы и в редуцированной форме. Такого текста, по мнению писателя, в христианской традиции нет. В ранних редакциях эта мысль была высказана определеннее и резче, чем в последующих. Здесь сам первоучитель традиции Иешуа Га-Ноцри пророчествует: «...Думаю, что *тысяча девятьсот лет* (курсив мой – А.Д.) пройдет, прежде чем выяснится, насколько они наврали, записывая за мной».

Нет Бога, нет и Дьявола, то есть культуры потаенной, оккультной, масонской (она ушла в глубокое подполье). Из представителей в московском мире показан лишь один ее адепт – мастер, и тот оказался недееспособным, запертым в сумасшедшем доме. Именно с целью восстановления традиции «высокой» неофициальной культуры и прибывает в Москву первоучитель

этой традиции Воланд. Но, наблюдая во время сеанса в варьете за московским «народонаселением», казалось бы, выпавшим из всех официальных и «высоких» неофициальных культурных сфер, Воланд вынужден признать, что, несмотря на очевидные признаки культурной катастрофы, базовые культурные ценности каким-то образом оказались сохранены: «Ну что ж... они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Ну легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... В общем напоминают прежних...». Этот диагноз авторитетного эксперта, видевшего всю историю рода человеческого и принимавшего участие во всех ключевых моментах этой истории, начиная с события грехопадения праотцев, позволяет сделать предположение, что на каком-то, недоступном для культурных катастроф, уровне действуют некие базовые культурные феномены, позволяющие «народонаселению» оставаться людьми.

Мы полагаем, что такими трудно разрушаемыми феноменами в романе оказались транслируемые в обществе образы народной культуры, «большой опыт» человечества, которым оно обладало еще в дохристианскую эпоху и который, редуцируясь, сохранялся даже в период кардинальных переворотов в жизни социума. Из полной парадигмы «народной культуры» (простонародная культура, этническая культура, «культура народов» и т.д.) Булгаковым была избрана в качестве доминирующей ипостаси «культура народов», наднациональный уровень народной культуры. Писатель оказался в ряду тех глубоких деятелей отечественной культуры, которые, по мнению В.В. Кожина, осознавали, что народное не сводится к этническому, но включает «в себя дух всечеловечности», чего-то пребывающего «между интернациями»⁹²⁹.

«Большой опыт» народной культуры в романе «Мастер и Маргарита» наиболее полно выразился не на уровне сакральном (Свет) или inferнальном (Тьма), а на уровне профанном (светотень). Если рассматривать трансляцию народной культуры в аспекте фольклорных цитаций, то в последней редакции романа их сохранилось сравнительно немного. К наиболее очевидным, хотя и определенным образом трансформированным, цитациям следует отнести, например, наполненный фольклорными образами рассказ о ведьмовском шабаше на берегу Енисея (в главе «Полет»). В отличие от предыдущих редакций, в последней практически исчезли цитации из русского национального фольклора, в частности, были исключены трансформации образа Ивана Бездомного в образы юродивого, сидящего на паперти храма Василия Блаженного, и слепого певца «калики перехожего». Оставшиеся прямые цитации чаще всего пародийны (см. исполнение самодеятельным хором русской народной песни «Славное море...»).

«Большой опыт» народной культуры в романе транслирован не с помощью фольклора, а с помощью других феноменов культуры, которые оказались вне поля официализации (официализация и прямое искажение русского фольклора в 1930-е гг. приобрели большой размах). Это у Булгакова вы-

⁹²⁹ Кожин В.В. Россия. Век XX-й (1901–1939). – М., 1999. – С. 219.

ражено в предчувствиях, в снах, которые бывают «вещими». Только эти предчувствия надо уметь, как это делает Маргарита, «подогревать и растить» в суевериях. Только два человека поняли, что в Москве орудует нечистая сила: хорошо образованный, знающий пять языков Мастер и «набожная, а откровенно сказать – суеверная, Анфиса», которая «так напрямик и заявила..., что это колдовство и что она прекрасно знает, кто утащил и жильца, и милиционера, только к ночи не хочет говорить».

Булгаков в полной мере актуализовал динамическую модель трансляции народной культуры, выраженную в обряде инициации на примере становления образа Ивана Бездомного. В народной культуре фигура непонимающего (дурака, глупца, простака и т.п.) является чрезвычайно значимой. Более того, еще более значимой здесь становится фигура (образ, маска) ищущего ситуации непонимания. Так, в начале последнего этапа обряда инициации участник обряда должен сознательно, по велению собственного духа, надеть маску «незнайки».

При этом сущностную способность к трансляции обретает не отдельная личность-монада, а только диалогическая пара. В «Мастере и Маргарите» актуализованы лишь некоторые из них. Пара *учитель-ученик* имеет наибольшее число воплощений: Иешуа Га-Ноцри – Левий Матвей, Иешуа Га-Ноцри – Иуда из Кариота; Мастер – Иван Бездомный, Мастер – Алоизий Могарыч; Берлиоз – Иван Бездомный, Воланд – Иван Бездомный, Стравинский – Иван Бездомный. Богатый ряд воплощений имеет архетипическая пара *хозяин-слуга*: Воланд – и его компания, Маргарита – Наташа, Понтий Пилат – Афраний, Понтий Пилат – Крысобой и т.д. В романе отсутствуют такие архетипические пары, как жених и невеста, братья и сестры, друзья, отцы и дети и т.п.

На стыке культур – христианско-православной (Иешуа), неофициальной высокой (Воланд, Мастер) и народной культуры (Маргарита) – Булгаков ищет универсальный закон жизни – Правду-Истину. Прежде всего этот закон связан с образом Иешуа. Булгаков пытается отделить первоучителя христианства Иешуа Га-Ноцри как от его ученика Левия Матвея, так и от последующих интерпретаторов. У писателя Иешуа не только видит истинный образ человека как «доброго человека», но он видит и причину, затмившую этот образ. Такими причинами становятся болезнь, утрата веры в людей, невежество, трусость. И он указывает тому или иному собеседнику на то, что затемняет его изначально прозрачный кристалл. Таким образом, истинным дискурсом Иешуа является диалогический дискурс, связанный с конкретной ситуацией, временем и местом. М.А. Булгаков воспроизводит рассказы Иешуа о встречах с Левием Матвеем или с Иудой из Кириафа. «Дело было так, – охотно начал рассказывать арестант, – позавчера вечером я познакомился возле храма с одним молодым человеком, который назвал себя Иудой из города Кириафа. Он пригласил меня к себе в дом в Нижнем Городе и угостил...». Аналогичный дискурс представляет собой повествование о встрече с Левием: «Левий Матвей, – охотно объяснил арестант, – он был сборщиком податей...».

Несколько слов надо сказать о характере этого дискурса. В нем огромное внимание уделено конкретному хронотопу (пространственно-временному и эмоционально-ценностному континууму). Подробнейшим образом показано развитие ситуации, большое внимание уделяется уточнению позиций. В рассказе о Левии Матвее очень подробно, «протоколно» указано место встречи и ее порядковый номер: «Я с ним встретился впервые на дороге в Виффагии, там, где за углом выходит фиговый сад». Здесь отражены все архитектурные точки, с позиции которых происходит описание. Архитектоническая точка «другой для меня»: «Первоначально он отнесся ко мне неприязненно и даже оскорблял меня... однако, послушав меня, стал смягчаться..., наконец, бросил деньги на дорогу и сказал, что пойдет со мной путешествовать...». Подробнейшим образом показано развитие ситуации, изменение эмоционально-ценностного состояния героя. Архитектоническая точка «я для другого»: «...То есть думал, что оскорбляет, называя меня собакой», — уточняет позицию самого повествователя, показана зависимость этой позиции от слушающего (Понтия Пилата). Архитектоническая точка «я для себя»: «...Арестант усмехнулся, — я лично не вижу ничего дурного в этом звере, чтобы обижаться на это слово...». Можно сказать, что дискурс этот является наиболее адекватным выражением индуктивного метода мышления, который является одним из компонентов трансляционной процедуры «проникновения». Этому не противоречит, а способствует любовь Иешуа к познаваемому.

Нам представляется, что в романе «Мастер и Маргарита» глубочайшим образом раскрыто народное представление о Правде-Истине как об универсальном законе жизни. И действует этот закон прежде всего как индикатор живого и мертвого. Так, у Понтия Пилата в результате встречи с Правдой-Истиной происходит омертвление всего его существа. Проявляется оно на всех онтологических уровнях. *На уровне телесном:*

«Прочитав поданное, он еще больше изменился в лице. Темная ли кровь прилила к шее и лицу, или случилось что-либо другое, но только кожа его утратила желтизну, побурела, а глаза как будто провалились».

На уровне душевном (на уровне органов чувств):

«Опять-таки виновата была, вероятно, кровь, прилившая к вискам и застучавшая в них, только у прокуратора что-то случилось со зрением. Так, померещилось ему, что голова арестанта уплыла куда-то, а вместо нее появилась другая... Пилату показалось, что исчезли розовые колонны балкона и кровли Ершалаима вдали, внизу за садом, и все утонуло вокруг в густейшей зелени капрейских садов. И со слухом совершилось что-то странное — как будто вдали проиграли негромко и грозно трубы и очень явственно слышался носовой голос, надменно тянущий слова: «Закон об оскорблении величества...»

Изменения произошли и *на уровне духовном (ментальном)*: «Мысли понеслись короткие, бессвязные и необыкновенные: «Погиб!», потом: «Погибли!...». И какая-то совсем нелепая среди них о каком-то бессмертии, причем бессмертие почему-то вызвало нестерпимую тоску».

Прямо противоположно эмоционально-ценностное воздействие Правды-Истины на Иешуа Га-Ноцри. При встрече с Иешуа Правда-Истина из мертвящей силы превращается в силу оживляющую. Здесь ключевым словом является слово *живо* («опять оживившись», «живо», «очень оживившись»).

Оживление наступает, когда идет поиск Правды-Истины, связанной с прошлым, памятью: «Я точно не знаю, – живо ответил арестованный, – я не помню моих родителей. Мне говорили, что мой отец был сириец...». Иешуа оживляется тогда, когда необходимо разрушить заблуждение, то есть восстановить правду. На вопрос прокуратора: «Так это ты собирався разрушить здание храма и призывал к этому народ? ... арестант опять оживился, глаза перестали выражать испуг...». Он оживляется тогда, когда необходимо осуществить акт познания, решив какую-то сложную проблему, например проблему клятвы: «Чем хочешь ты, чтобы я поклялся? – спросил, очень оживившись, развязанный».

Представляется, что прямо противоположное воздействие Правды-Истины на Пилата и Иешуа напрямую зависит от характера отношения их отношения к Правде-Истине – «каждому будет дано по вере его».

Пилат вопрошает об истине как о чем-то неживом, неодушевленном: «Что такое истина?». Ответ Иешуа: «Истина прежде всего в том, что у *тебя* болит голова...». И далее местоимение «ты» в различных формах повторяется двенадцать раз, отождествляя истину с человеком. Но если «истина есть ты», то о ней можно говорить только как о живом существе. Говоря словами П.А. Флоренского, которого, по мнению М. Чудаковой, хорошо знал М.А. Булгаков, здесь познание истины осуществляется как «онтологический» акт, как «реальное выхождение познающего из себя или, – что то же – реальное вхождение познаваемого в познающего, – реальное единение познающего и познаваемого». Иешуа реально входит в познаваемого. Он чувствует не только то, что у Пилата болит голова, он различает интенсивность этой боли, он проникает в его помыслы, мечты. Но проникая, Иешуа не растворяется в личности Пилата, не утрачивает свое «я» («И сейчас я невольно являюсь твоим палачом, что меня огорчает».) Местоимение «я» в различных его формах возникает в акте познания девять раз.

Правда-Истина, данная Пилату в образе Иешуа, в отличие от правды, данной ему в образе «вещи» (документа-доноса), не является «умерщвляющей правдой». От общения с Иешуа Пилат оживает. Оживление это происходит на уровне телесном («в этих глазах уже не было мути, в них появились всем знакомые искры». «Краска выступила на желтоватых щеках Пилата»). Оживает и душа «жестокого прокуратора Иудеи». Булгаков показывает это оживление как метаморфозу улыбки. Сначала на улыбке прокуратора был некий отсвет смерти («улыбнулся какой-то страшной улыбкой»). Потом улыбка выразила восстановление живого восприятия внешнего мира (Пилат улыбнулся словам другого), и, наконец, в ней отразилось оживление связи с миром внутренним (прокуратор усмехнулся по поводу собственных мыслей). Оживляя, правда облегчает человека, восстанавливает положительный полюс в душевной сфере («Правду говорить легко и приятно», – утверждает Иешуа), просветляет и собирает человека в сфере духовной («...в светлой теперь и легкой голове прокуратора сложилась формула...»).

Можно сказать, что в образе Иешуа М.А. Булгаков воссоздал образ идеальной Правды-Истины, актуализовав основное значение русского слова «правда». По Далю, это «истина во образе», «истина на деле».

Образ идеальной Правды в это же время волновал других современников писателя: например, М.М. Бахтина, который говорил о необходимости «правды согревающей, человеку родной (а не холодной и отчуждающей), включающей в себя добро, любовь, ласку и радость, приходящей к человеку не извне, а изнутри; являющейся ему не только как откровение, но и как откровенность»⁹³⁰. Может быть, поэтому образ Иешуа романа М.А. Булгакова так схож с образом нового аспекта правды, который ученый набросал в лабораторных заметках начала 1940-х гг.: «Новый аспект правды. Она никого не осуждает, не разоблачает, не унижает, не отнимает, не уменьшает, ничего не требует, в ней нет ни грана насилия... она только сияет и улыбается, хотя и полна милующей жалости. Она – абсолютная доброта»⁹³¹. Собственно говоря, писатель и ученый только восстанавливают, превращают в данность образ Правды-Истины, заданный русской национальной традицией изначально в самом слове *истина* – «живущее», «живое существо», «дышащее», то есть владеющее существенным условием жизни и существования⁹³².

Однако достижение онтологической и гносеологической полноты «большого опыта» в настоящее время, как считает М.А. Булгаков, невозможно. И дело здесь даже не в разделении мира на отдельные сферы, а в том, что между этими сферами отсутствует диалог. Так, Иешуа не вступает в непосредственный контакт с Воландом, а посылает в качестве посредника своего ученика Левия Матвея, отношения которого к Воланду далеки от комплиментарных, поэтому настоящего общения, которое предполагает симпатию общающихся друг к другу, между ними не возникает. Таким образом, восстановление полной парадигмы диалогических отношений оказывается возможным только при посредстве человека.

И тут не следует забывать, что свойством животворения обладает все-таки не единица и не двоица, а троица. Недаром в христианстве Бог – Животворящая Троица. А если так, то для полноценного (живого) познания необходим «третий», и не только метафизический «высший третий» – «нададресат», а реальный третий, например читатель. Идеальные отношения субъектов в подлинном акте познания великолепно описал П.А. Флоренский: «то, что для субъекта знания есть истина, то для объекта познания его есть любовь к нему, а для созерцающего познание... – красота». Истинным же познание становится только тогда, когда отношения в триаде (автор-герой-читатель) будут строиться по образу и подобию метафизической триады: Истины, Добра (Любви) и Красоты («Явленная истина есть любовь. Осуществленная любовь есть красота»). Но этот акт невозможен без веры: веры в Бога («Бог один, – говорит Иешуа, – в него я верю»); также он невозможен и без веры в людей (доверия). «Беда в том, что ты... окончательно потерял веру в

⁹³⁰ Бахтин М. Собр. соч. В 5 т. – М., 1996. – Т. 5. – С. 67.

⁹³¹ Там же. – С. 109.

⁹³² Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. Т. I. (1). – М., 1990. – С. 17.

людей», – говорит Иешуа Пилату. Чтобы это условие осуществилось, Правда должна обрести еще один лик, еще одну ипостась. Всякий раз новая ипостась («наадресат») имеет свою особую функцию, в данном случае – функцию регуляции живых диалогических отношений, порождающих новые, жизнеспособные культурные смыслы.

Таким «высшим третьим», «наадресатом» явилась «предельная ценность» народной культуры, созидаящая и сохраняющая диалогические отношения, – Верность. Именно отказ от Верности приводит к разрушению истинных (правдивых) диалогических отношений, к разрыву трансляции, ведущему к гибели культуры. Злом, уничтожающим диалогические (живые) отношения, является ложь, принимающая в обмане доверившегося, то есть предательстве, форму абсолютного зла. В романе это абсолютное зло проявляется в предательстве Иуды, Алоизия Могарыча, барона Майгеля.

То, что Верность, по Булгакову, есть категория абсолютная, видно, например, из того факта, что ученик Иешуа – Левий Матвей, казалось бы, не исполнивший главного своего дела, искаживший мысли Учителя, тем не менее заслуживает высшей награды – Света. А заслуживает потому, что остается верным. Причем верным не учению, а самому учителю, живым человеческим отношениям. Именно эта верность сделала Левия Матвея бесстрашным перед лицом любой власти: земной, небесной и инфернальной, дала силу и право презренному мытарю возвыситься до суда над самим Богом:

«– Проклинаю тебя, бог! Осипшим голосом он кричал о том, что убедился в несправедливости бога и верить ему более не намерен: – Ты глух! – рычал Левий, – если бы ты не был глухим, ты услышал бы меня и убил его тут же. (...) – Я ошибался! – кричал совсем охрипший Левий, – ты бог зла!

Или твои глаза совсем закрыл дым из курильниц храма, а уши твои перестали что-либо слышать, кроме трубных звуков священников? Ты не всемогущий бог. Ты черный бог. Проклинаю тебя, бог разбойников, их покровитель и душа!».

Собственно говоря, и Иван Бездомный был избран в ученики Мастера как ученик, верный учителю, проявивший бесстрашие перед лицом силы инфернальной. Верность связана с древнейшей неумирающей категорией тождества человека с самим собой, «с народной идеей человека, живущей до сегодняшнего дня в разных видах фольклора»⁹³³. Одной из составляющих этой идеи, на наш взгляд, является мысль о неполноте отдельного индивида, о необходимости для него другого (и самотождественность, то есть верность самому себе обретается только в верности другому).

Для М.А. Булгакова признание и утверждение Верности в качестве «предельной ценности» носило глубоко личностный экзистенциальный характер. Елена Сергеевна Булгакова в своем дневнике сохранила следующее предсмертное высказывание писателя по поводу знаменитой пары древности, дожившей в любви и верности, но и в бедности (жилищем для них служил шалаш) до глубокой старости:

«1 февраля. Сказал: «Всю жизнь презирал, то есть не презирал, а не понимал... Филемона и Бавкиду... И вот теперь понимаю, это только и ценно в жизни»⁹³⁴.

⁹³³ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 256.

⁹³⁴ Дневник Елены Булгаковой. – М., 1990 – С. 291

Каковы же пути постижения Правды-Истины? Ответ на этот вопрос у Булгакова достаточно многогранен. Прежде всего это результат действия inferнальных сил в лице Воланда и его свиты, разрешивших все проблемы главных героев романа. Выскажем на первый взгляд, парадоксальное предположение, что в Воланде есть многое от Митры.

«Большой опыт» человечества отнюдь не статичен, а перестраивается «радикально – в течение тысячелетий». Эта радикальная перестройка выражена прежде всего в смене этапов становления Божества. В этой связи интерес представляет тот факт, что прошлое в романе Булгакова ограничено временным отрезком в 1900 лет, прожитых от Рождества Христова, то есть моментом последней кардинальной перестройки «большого опыта» – временем проповеди Иешуа. В результате этой перестройки (борьба митраизма с христианством тянулась на протяжении первых веков нашей эры) бывший бог Света (Митра) стал Князем Тьмы, а сферой Света, по Булгакову, стал управлять Иешуа. И в слугах Воланда, несмотря на кардинальную трансформацию, проступают черты сходства со слугами Митры. В строках «Авесты»: *«Летит от Митры справа Прямейший и святейший, Самый высокий Раину»*, казалось бы, невозможно угадать прообраз одного из слуг Воланда – регента Коровьева. Однако некоторые черты сходства, как и некоторые закономерности трансформации этих черт, несомненны. То, что в финальном полете толстый кот Бегемот оказался «худеньким юношей, демоном-пажом», позволяет высказать догадку, что прообразом Бегемота был слуга Митры Каутопат, а трогательная дружба Бегемота с Коровьевым напоминала о *двух юношах* с факелами – Каутопате и Кахуте. Третий слуга Воланда – клыкастый Азazelло – явно просматривается в одном из самых безжалостных слуг Митры Вэртрагне: *«Летит за Митрой следом Божественный Вэртрагна, Рассверпевшим Вепрем, Злым, острыми зубами И острыми клыками Разящим на овал»*. Но и здесь Булгаков, следуя избранному трансформационному принципу, вводит шутовскую, то есть профанную трансформацию одной из функций «божественного Вэртрагна» («пробивающий защиту»). В романе Азazelло на пари с Бегемотом пробивает подушку, защищающую очко на игровой карте (еще одна профанная трансформация, на этот раз священной колоды Таро). Сам Воланд выполняет функции Митры, высшей силы, судящей предателей и лжецов любой национальности, любого звания и любой конфессии.

В свете этой традиции становится, на наш взгляд, понятным место и роль в романе Понтия Пилата. Мы считаем, что он был митраистом. На это указывает, в частности, необычный для античности культ собаки, которая почиталась у представителей зороастризма в качестве священного животного (здесь «по святости собака почти приравнивается человеку»⁹³⁵). Организуя убийство предателя Иуды, Пилат выполнял закон Митры, суть которого заключается в том, что предатель, нарушивший главный закон человеческой культуры – Верность (обманувший доверившегося), – должен быть непре-

⁹³⁵ Авеста. – М., 1997. – С. 112.

менно наказан. Иначе распадутся все связи, скрепляющие культуру, распадется связь времен.

Однако наряду с такими мотивами, связанными с безжалостным «не-милостивым» исполнением Правды-Справедливости, в неофициальной народной культуре большое распространение получили и мотивы прямо противоположные. Особенно много их в духовных стихах и народных легендах. Так, известный исследователь «духовных стихов» Г. Федотов напоминал о строгости Христова закона, перед которым едва ли кто мог чувствовать себя оправданным:

«Нет, автор русских духовных стихов не радуется «немилостивому» суду, не возлагает на него надежд и не почерпает в нем утешения... Муки грешников для него гораздо значительней реплик святых и роль их «развивается в потрясающую драму, в отчаянную борьбу с божественным правосудием». (...) «Страшный Суд – источник не удовлетворения, а ужаса... Такой суд не является разрешением земной трагедии, но продолжает ее в вечности..., образуя неиссякаемый метафизический источник страдания для и без того переполненной чаши страдания человеческого»⁹³⁶.

Можно сказать, что народная культура здесь вступила в спор с неофициальной, оккультной культурой. Этот спор отражен в главе «Великий бал у Сатаны», где протагонистом первой выступает Маргарита, а протагонистами второй – Воланд и его свита. Здесь Булгаковым была актуализована и реализована еще одна универсальная диалогическая категория, лежащая в основе трансляции неофициальной народной культуры – закон Правды-Милосердия.

На вопрос Маргариты, за что наказана Фрида, которой каждую ночь приносят доводящий ее до безумия платок, Коровьев, ерничая и глумясь, сообщил, что Фрида наказана таким образом, потому что задушила этим платком своего ребенка, прижитого от хозяина кафе. На суде она сказала, «что ей нечем кормить ребенка».

« – А где же хозяин этого кафе? – спросила Маргарита.

– Королева, – вдруг заскрипел снизу кот – разрешите мне спросить вас: при чем же здесь хозяин? Ведь он не душил младенца в лесу.

Маргарита, не переставая улыбаться и качать правой рукой, острые ногти левой запустила в Бегемотово ухо и зашептала ему: «Если ты, сволочь, еще раз позволишь себе впутаться в разговор...».

Оправдание кота раскрывает принцип вселенского правосудия, принятый в «высокой» «неофициальной культуре, уже подвергшейся определенной официализации: «...Я говорил юридически, с юридической точки...». Замечательно в этом разговоре то, что категория (чувство) милосердия здесь с помощью Маргариты вступает в диалог с категорией (чувством) справедливости. Мы уже говорили, что в народной культуре доминирующими являются субъектно-субъектные отношения. В такие субъектно-субъектные отношения переводит Маргарита взаимоотношения, связанные со справедливостью: взаимоотношения вины и ответственности. Вина и ответственность неразрывны. Более того, по законам «народной» справедливости виновников и ответственных должно быть, как минимум, трое. Двое делят ответственность и вину. Третий, в традиционном социуме это был совокупный субъект, кол-

⁹³⁶ Федотов Г.П. Стихи духовные. – М., 1991. – С. 115–116, 111.

лективная личность, является ответственным за то, чтобы вина присутствовала, и никто не мог уйти от ответственности.

В случае, ставшем предметом спора протагонистов простонародной и «высокой» неофициальных культур, ребенок – плод взаимоотношений отца и матери, следовательно, ответственность и вину за судьбу ребенка несет не один человек, а пара – отец и мать.

Однако в ведомстве Воланда, осуществляющем вселенский суд, где сроком приговора является вечность, один субъект (отец) сумел уклониться (уйти) от ответственности, а следовательно, и от вины, хотя все факты свидетельствовали о том, что виновником появления ребенка на свет, в первую очередь, явился именно он («Хозяин как-то ее зазвал в кладовую, а через девять месяцев она родила мальчика»). Булгаков приводит еще два факта безнаказанного уклонения отца от ответственности. Во-первых, ребенок не был им признан, хотя был несомненным плодом его взаимоотношений с матерью ребенка. Во-вторых, отец, будучи хозяином кафе, для которого еда не представляет ни малейшей проблемы (остатки со стола обычно выбрасывались домашним животным), обрек ребенка на голодную смерть (мать заявила на суде, что ей «нечем было кормить ребенка»). И вот такой отец оказался вне юрисдикции «высшего суда». Это произошло потому, что «высший суд» не исполнил здесь одну из основных своих функций, которая была присуща еще ведийскому Митре – следить «за виной и ее отсутствием». Ведомство Воланда утратило эту функцию, потому что само вывело себя из-под воздействия этого закона, отказавшись принять вину и ответственность за происходящее в мире, присвоив себе роль бесстрастного, то есть бесчувственного, «третье-ского» судьи.

Вся эта вопиющая неправда «высшего суда» в один миг открылась Маргарите, не утратившей связи с основными ценностями народной культуры. Однако, будучи представительницей культуры, принципиально неинституциональной, она свое мнение, свой, так сказать, вердикт выражает также неинституционально, то есть нецивилизованно. Так, Маргарита, в ответ на ерничающие и глумливые цинизмы представителей «юридической точки зрения» цивилизованного ведомства Воланда, только и может, что отодрать за ухо и обругать одного из них. Стоит обратить внимание, что Маргарита позволила себе выразиться грубо и вульгарно, назвав Бегемота «сволочью», употребив просторечную глагольную форму «впутаться». Здесь Булгаков транслирует глубинные интуиции большого опыта неофициальной народной культуры, в котором мотив милосердия, в отличие от официальной христианской культуры, всеобъемлющ (легенды о грешниках, спасенных под покровом Богородицы).

Таким образом, в романе «Мастер и Маргарита» в качестве глубинных структур, организующих человеческие отношения, транслируются диалогические отношения. Они включены в общечеловеческую народную культуру, в основе которой лежат субъектно-субъектные отношения, действующие в «большом времени». Культурный универсум романа порождается системой универсальных («предельных») ценностей неофициальной народной культу-

ры – прежде всего Правдой-Истиной, имеющей ипостаси: *Верность* (созидающую живые, истинные диалогические отношения), *Правду-Справедливость* (охраняющую эти отношения), *Правду-Милосердие* (воскрешающую однажды умершие истинные отношения).

Мастер и Маргарита: путь добра и путь любви

Итак, булгаковские Иешуа и Воланд – Добро и Зло, по определению одного из булгаковедов, «воплощают собой две равнозначимые и равно необходимые составляющие мироздания, которые друг другу никоим образом не враждебны, а взаимодополняют и обуславливают друг друга»⁹³⁷. Со всем в данном заключении можно согласиться, кроме понятия «равнозначимые». Все-таки значимость их существенно различна, и это очень хорошо прослеживается в булгаковском тексте. Пилата отпускает Иешуа: «Вам не надо просить за него, Маргарита, потому что за него уже попросил тот, с кем он так стремится разговаривать». И участь Мастера и Маргариты решает Иешуа: «Он прочитал сочинение Мастера, – заговорил Левий Матвей, – и просит тебя, чтобы ты взял с собою Мастера и наградил его покоем», а также: «Он просит, чтобы ты, которая любила и страдала из-за него, вы взяли бы тоже, – в первый раз моляще обратился Левий к Воланду. «Передай, что будет сделано, – ответил Воланд». Иешуа принимает судьбоносные решения, а Воланд осуществляет их в мире форм и материй.

В «Мастере и Маргарите» Иешуа (Христос) и Воланд (Сатана) – персонафикация «глав обоих ведомств» (Тьмы и Света), оба соприкасаются с человеческим миром, тогда как Бог по-прежнему остается абсолютной объективностью, в традиции занимающейся «Небом, не Землей». Мир не оставлен Богом, но важна активность человека. И если у Ф. Достоевского Бог борется с Дьяволом, а поле их битвы – душа человеческая, то для Булгакова весь смысл победы Бога в реализации этой Души. И если у Достоевского красота спасет мир при условии Добра, то для М. Булгакова уже героический путь Добра (Любви) в бесконечном поиске Истины спасет мир. Именно исконно русский, соловьевский путь «Оправдания Добра», в его крайней онтологической интерпретации у М. Булгакова, прозвучит в аксиоме Иешуа: «Все люди добры». Необходимость соотнести онтологическую и антропологическую концепции этого Пути заставит М. Булгакова обратиться к образу Дон Кихота – к одной из вершин Возрождения, определенных Достоевским (в дневниках) как «оправдание человечества».

В связи с вышесказанным этика М. Булгакова – это не просто кодекс нравственных постулатов, а принцип Пути. Красота – импульс, добро (любовь) – путь, истина – цель. В данном триединстве заключен еще один код: смертные – герои – боги. Если простой человек в осознании своего предназначения получает импульс красоты (прозрение), то он становится на путь

⁹³⁷ Булатов М. Нравственно-философская концепция романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». АЖД. – М., 2000. – С. 15.

истины (к Богу) – становится героем. Именно поэтому глава, в которой появляется Мастер, названа «Появление героя».

Путь творчества, как путь самоосуществления, – третий из возможных для Героя. И это путь Мастера. Его также можно осмыслить в связи с экзистенциальной философией Н. Бердяева, в частности, с его концепцией Творчества, в основе которой – идея антропологического откровения. И в духе русской экзистенциальной философии она абсолютно онтологична. По Н. Бердяеву, Бог-Творец передает свою эстафету творения человеку: «И человек, сотворенный Творцом и по его образу и подобию, есть также творец и призван к творчеству». Однако человек получает возможность творить от Бога: «Воля к гениальности есть лишь обнаружение через свободу данного свыше дара»⁹³⁸.

Мастер получает абсолютную социальную освобожденность в виде сотысячного выигрыша, абсолютную внутреннюю (онтологическую) свободу в творчестве (очевидно, что идея романа дана ему свыше: «О, как я угадал! О, как я все угадал!»), кроме того, Мастеру дан источник вдохновения – любовь, олицетворенная в Маргарите. Роман пишется Мастером при активном участии Маргариты и при ее содействии. Можно констатировать, что время написания романа – это время абсолютного единения душ героев, время абсолютной гармонии, время творчества – Творения. Н. Бердяев считает, что в творчестве человек забывает о себе, о мире и устремляется к некоей высшей духовной сущности. «Творчество, по своему внутреннему смыслу, предполагает размышление о Боге, об истине, о красоте, о возвышенной жизни духа»⁹³⁹. Тема романа – «апология Иисуса Христа» (по мнению критика Аримана) – еще одно свидетельство истинности творческого пути Мастера, угадавшего свое предназначение и ставшего на путь приобщения к высшей духовности. Обретение Маргариты – это обретение недостающей половины (платоновский миф о яблоках), обретение целостности, кульминация творческого пути.

Итак, Бог-Творец передает эстафету человеку-творцу (в данном случае Мастеру). Бог дает человеку импульс гениальности, в котором человек обретает высшую духовность и целостность, и в ответ ждет антропологического откровения. Героический путь становления в творчестве Мастера, обозначенный в романе М. Булгаковым, мог быть универсальным, но... путь героя предполагает «бездны», и не все из них было суждено преодолеть Мастеру. Одна из «бездн» – прохождение через мирское зло – связана с победой над злом в себе (Змием), вторая – встреча с Люцифером. Рассуждение о Душе (психике) дает нам еще один контекст «бездны»: проход через «бездну» – это победа над черным конем, это победа над своей Тенью⁹⁴⁰, это победа над Драконом. Дракон (Змей) – хранитель мудрости; побеждая его, Герой становится обладателем великого знания, дарующего бессмертие. Эта «бездна» – в

⁹³⁸ Бердяев Н. О назначении человека. Экзистенциальная диалектика Божественного и человеческого. – М., 1993. – С. 11.

⁹³⁹ Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. – М., 1994.

⁹⁴⁰ Юнг К. Синхронистичность. – Киев, 1997.

плоскости психологических рассуждений, но в ней есть и космогонический смысл: Звездный Дракон охраняет космическую ось, один конец которой – Рай – Древо Жизни, другой – подземное царство мертвых – Аид. Герой, побеждающий (усмиряющий) Дракона, попадает в Рай (обретает бессмертие). В этом контексте становится понятно, почему Мастер не заслужил Света – он не победил Дракона в себе.

Складывается впечатление, что М. Булгаков сознательно пошел на эксперимент с Мастером – в силу онтологической писательской объективности. У Мастера все «бездны» начинаются с того часа, «когда пришлось покинуть тайный приют и выйти в жизнь».

И тогда, по утверждению самого Мастера, «жизнь кончилась». Начались испытания (бездны). Встреча с критиком Ариманом (и иными) привела к болезни, симптомами которой был Страх и «потеря части души» – дерзновения. Страх (знакомый нам по концепциям западного экзистенциализма) не дал возможности Мастеру победить своего Змея, и тогда Змей начал побеждать его: «гибкий и холодный спрут своими щупальцами подбирается непосредственно и прямо к моему сердцу». Необходимо отметить, что в тот момент, когда Мастер теряет часть своей души, еще одна – лучшая ее составляющая (в лице Маргариты) продолжает бороться: «глаза ее источали огонь», «...хриплым голосом и стуча рукою по столу, сказала, что она отравит...», предпочитая смерть возлюбленного.

Герой не проходит обе «бездны»: он не только проигрывает битву со змеем, но и собственно выход в Мир в виде попытки напечатать роман – это тоже своего рода поражение. «Мы стоим перед неизбежностью оправдать себя творчеством, а не оправдать свое творчество. В творческом акте должно быть внутреннее самооправдание, и всякое внешнее его оправдание бес- сильно и унижительно»⁹⁴¹. К сожалению, Мастер слишком поздно постигает эту простую истину.

Затем Мастер пропадает. По сюжету (хотя это и не очевидно, но можно предположить) он попадает в НКВД, откуда в январе (спустя месяц или два) его отпускают, после чего он по собственной инициативе отправляется в сумасшедший дом. В плоскости наших рассуждений пребывание в НКВД (или где-нибудь еще) – это время пребывания в Аиде. Когда он рассказывает Ивану об этом, с ним происходит следующее:

«Судороги то и дело проходили по его лицу. В глазах его плавал и метался страх и ярость. Рассказчик указывал рукою куда-то в сторону луны, которая давно уже ушла с балкона».

Кроме того, Мастер объявляет Ивану, что тот на Патриарших встречался с Сатаной, – следовательно, он узнает последнего по описанию. Мастер также утверждает, что «нельзя было держать себя с ним столь развязно и даже нагло». Такое заявление означает, что Мастеру известно, как, собственно, следует себя держать с этим «господином».

Однако встреча Мастера с Воландом в квартире № 50 после бала указывает на то, что это первая их встреча. Здесь нет противоречия. Побывать в

⁹⁴¹ Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. – М., 1994. – С. 122.

аду – не значит обязательно познакомиться с его хозяином. А вот отпустить Мастера может только последний. Пройдя через царство зла, Мастер не может вернуться в Мир. Он не победил Змея-Дракона, ему неведом секрет бессмертия, и именно поэтому после пребывания там он сам отправляется в сумасшедший дом – тоже своего рода Покой (ведомство того же Сатаны), где он и останется до особого распоряжения. И только после того, как Змей повержен (правда, опять благодаря усилиям Маргариты), Мастер может сказать: «Я ничего не боюсь, ...и не боюсь, потому что я все уже испытал».

Определяя в контексте триады Красота – Добро – Истина путь героя как путь Добра, путь героини в тех же координатах можно определить как путь Любви. Любовь есть активное осуществление добра (Бердяев, Флоренский, Соловьев).

Любовь Маргариты и Мастера – платоническая любовь. Не в смысле бесплотная, а в смысле – божественная. Именно она – «ареопагитовская», возрожденческая по сути любовь – дала возможность М. Булгакову восклицать: «Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!». Образ Маргариты был создан М. Булгаковым для воплощения, вочеловечивания такой любви, такого пути, в котором автор очень по-русски осознал исключительно женское предназначение.

Инициатива изначально в руках Маргариты: «...Она говорила, что с желтыми цветами в руках она вышла в тот день, чтобы я наконец ее нашел». А далее лучшее доказательство андрогинности и божественного промысла: «Иван узнал, что гость его и тайная жена уже в первые дни своей связи пришли к заключению, что столкнула их на углу Тверской и переулка сама судьба и что созданы они друг для друга навек». После осознания того, что они безусловно «половинки одного яблока» (платоновский миф), Мастер и Маргарита станут на путь «осуществления» любви и свершат его во многом благодаря усилиям Маргариты: «Ах, право, дьяволу бы я заложила душу, чтобы только узнать, жив он или нет!». И далее она удивительно последовательна: «Я знаю, на что я иду. Но иду на все из-за него, потому что ни на что в мире больше надежды у меня нет». По христианской традиции добро не имеет права карать, но Маргарита вершит – чисто по-женски – свой суд над официальным критиком Латунским, о чем Булгаков пишет с неподражаемым юмором, в очередной раз демонстрируя многогранность своего таланта. Приготовившись к полету на бал Воланда (вариант Вальпургиевой ночи) и став ведьмой, Маргарита не сможет отказать себе в удовольствии отомстить погубителю Мастера, устроив погром в его квартире:

«Нагая и невидимая летунья сдерживала и уговаривала себя, руки ее тряслись от нетерпения. Внимательно прицелившись, Маргарита ударила по клавишам рояля, и по всей квартире пронесся первый жалобный вой. (...) Тяжело дыша, Маргарита рвала и мяла молотком струны. Наконец, уставши, отвалилась, бухнулась в кресло, чтобы отдышаться.

В ванной страшно гудела вода и в кухне также. «Кажется, уже полилось на пол...» – подумала Маргарита и добавила вслух:

– Однако расслаиваться нечего. (...)

Разбив зеркальный шкаф, она вытащила из него костюм критика и утопила его в ванне. Полную чернильницу чернил, захваченную в кабинете, она вылила в пышно взбитую двухспальную кровать в спальне. Разрушение, которое она производила, доставляло ей жгучее наслаждение».

Маргарита не стесняется в средствах: она «согласна на все, согласна проделать эту комедию с натираем мазью, согласна идти к черту на кулички». При этом Маргарита ощущает свою сопричастность божественному, т.к. цель ее – любовь, и она – священна! «Да, я вернулась, как несчастный Левий Матвей, слишком поздно!» – говорит она (Мастера уже забрали). Но осознание божественного, внутренне верного пути и подвижническое следование ему, несмотря на враждебную действительность, характерное для пути героя, закономерно и для героини М. Булгакова. Последовательность и верность – два несомненных достоинства Маргариты. Она теряет Мастера, как Левий Матвей Иешуа – оба опаздывают, но остаются верны своему кумиру; их опоздание – свидетельство божественной фатальной предопределенности пути не только Иешуа, но и Мастера и свидетельство его сопричастности божественному. «Она страдала и любила», – скажет Левий Матвей. А Булгаков будет иметь в виду, что «рай открылся для любви». Следовательно, «бал у сатаны» – это преодоленная Маргаритой «бездна» – обязательное испытание на пути героя. Она заслужила Свет, но останется с Мастером:

«Вот твой дом, вот твой вечный дом (...) А прогнать меня ты уже не сумеешь. Бережь твой сон буду я»⁹⁴².

Специфика жанра и сюжетно-композиционная модель романа

Все сказанное выше подтверждает специфику жанра «Мастера и Маргариты» как романа философского, однако такое определение требует расшифровки и уточнений. «Мастера и Маргариту» называют *романом-мифом*. Такое определение восходит к интерпретации Б. Гаспарова, сопоставившего булгаковский роман с романом Т. Манна «Иосиф и его братья» и подчеркнувшего такую их жанровую особенность: «...Миф превращается в реальность, но и реальность тем самым превращается в миф»⁹⁴³. Термин «роман-миф» по отношению к роману «Мастер и Маргарита» употребляется и в публикациях последних лет (В. Хализев, Д. Низамиддинов).

Называют булгаковский роман и мистерией (это жанр драматургии, но как уже говорилось выше, проза Булгакова нередко строится по законам драматического действия). Порой проводились параллели с «Мистерией-Буфф» Маяковского (М. Петровский). При этом имелось в виду мистериальное соотношение в рамках одного произведения событий, отдаленных по месту и времени, воплощающих контрастные начала жизни; однако подлинная мистерия (у Маяковского это скорее пародия на мистику) – действие сакральное, область смехового в ней ограничена.

Чаще «Мастера и Маргариту» называют *романом-мениппеей*. Термин был актуализирован М. Бахтиным в связи с творчеством Достоевского и стал

⁹⁴² Булгаков М.А. Собр. соч. В 5 т. Т. 5. – М., 1990. – С. 372.

⁹⁴³ Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. – 1988. – № 10. – С. 97.

в булгаковедении употребительным. Но сама аргументация исследователей не всегда убеждает. Так, например, Б. Соколов видит специфику мениппеи *только* в разностороннем синтезе смешного и серьезного, философии и сатиры, пародии и волшебной inferнальной фантастики. Более вероятна и наиболее приемлема точка зрения Г. Кругового, считающего, что идея «менипповой сатиры» возникает в связи с гностическими проблемами космической борьбы добра и зла⁹⁴⁴. Для М. Крепса, напротив, платье менипповой сатиры при примеривании его к роману «Мастер и Маргарита» «хорошо закрывает одни места, но оставляет оголенными другие»⁹⁴⁵.

Подробно точка зрения на булгаковский роман как на мениппею обоснована А. Дуровым⁹⁴⁶, который опирался на общую характеристику мениппеи, данную И. Наховым, исследователем менипповой сатиры античности⁹⁴⁷. Как бы объясняя наличие в булгаковском романе элементов почти всех жанров, Дуров подчеркивает, что мениппея – это жанр-Протей: он реагирует на все жанры, с которыми он «встречается», и превращает их в органическое единство. Жанровая сущность мениппеи в «Мастере и Маргарите» является не только и не столько формообразующим, сколько смыслообразующим началом.

Приведем аргументацию А.А. Дурова полностью. При решении проблемы: является или не является роман «Мастер и Маргарита» мениппеей, первым шагом будет ответ на вопрос: чем в содержательном плане отличается мениппова сатира от просто сатиры? М.М. Бахтин, предложивший понятие мениппеи, этот вопрос практически не затронул. Если обычно сатира направлена на *отрицание* какого-нибудь явления, то мениппова сатира, наоборот, на его *утверждение* путем испытания (отрицания). Иными словами, у этих двух видов сатиры различные регулятивные идеи (в кантовском смысле этого понятия): идея отрицания и идея утверждения. В содержательном плане мениппова сатира представляет собой пример органического единства антиномии отрицание-утверждение, но утверждение это не предрешено, оно, как показывает это роман Булгакова, *результат испытания Идеи-Правды*, воплощенной в носителе (носителях) этой Правды-Истины на Земле, на Небесах и в Преисподней (о чем уже шла речь в соответствующем параграфе). Другими словами, это испытание идет во всех мирах: историческом (библейском), inferнальном, земном. В результате ее испытания в романе воплощены разные ипостаси Правды-Истины. Булгаков констатирует, что некогда единая Правда-Истина распалась и необходим диалог между ее составляющими.

Жанр романа как нельзя лучше соответствует плодотворному единству онтологического и гносеологического подходов к художественному воплощению Правды-Истины. Во время испытания выявляются гносеологиче-

⁹⁴⁴ Круговой Г. Гностический роман М.Булгакова // Новый журнал. № 134. – Нью-Йорк, 1979.

⁹⁴⁵ Цит. по: Соколов Б. Булгаковская энциклопедия. – М., 2000. – С. 307.

⁹⁴⁶ Дуров А.А. К проблеме интерпретации мениппеи // История языкознания, литературоведения и журналистики как основа современного филологического знания. Материалы Международной научной конференции. – Ростов-на-Дону, 2003. – С. 9-11.

⁹⁴⁷ Нахов И.М. Киническая литература. – М., 1981. – С. 53.

ские возможности и границы, ибо в познании Правды-Истины осуществляются как проникновение (Иешуа), так и понимание (Воланд) и постижение (мир человеческий). Эти границы выражены в характере основного хронотопа, через ворота которого является Правда-Истина, а хронотоп, по Бахтину, определяет жанр и жанровые разновидности. Так, ведомство Воланда являет Правду-Истину, используя промежуточный хронотоп театра. При помощи этого хронотопа происходит отделение «мнимого бытия» (лжи) от бытия истинного (правды). Хронотоп этот связан только с одним полюсом карнавала – полюсом развенчания посредством сатирического смеха. Существо и пределы силы этого смеха (в сравнении с классической сатирой) глубоко раскрыты П.В. Палиевским: «Собственно смех Булгакова совсем иной школы... и дело не только в том, что он отмечает уровень смеха-глумления, а в его положительной силе, новом продолжении тех ценностей, которыми держится прерванная связь»⁹⁴⁸. Природа булгаковского «мениппейного» смеха меняет структуру жанра в целом; испытания Правды-Истины открывают и очерчивают семантические границы и возможности того или иного дискурса. При этом, завершает свою аргументацию А.А. Дуров, равные права с официализованными видами дискурса («сократическим диалогом», притчей, доказательством, судебным и медицинским, и т.п.) в романе получают дискурсы неофициальной народной культуры (предрассудки, предчувствия, предзнаменования, гадания, сны и предсонья и т.п.).

Вместе с тем оригинальность и неповторимость жанровой формы романа Булгакова очевидна в сравнении, например, с мениппеей Достоевского (по Бахтину). На наш взгляд, *«исключительная свобода сюжетного и философского вымысла»*, отмеченная Бахтиным у Достоевского, вряд ли применима к Булгакову: он жестко строит структуру романа, а сюжетная заданность вписывается в философскую системность, что подтверждает спор о двух или трех мирах в композиции «Мастера и Маргариты». В данном контексте есть смысл по отношению к М. Булгакову говорить о многоплановости, но не о *свободе* вымысла. Каждый персонаж М. Булгакова – это звено в объективной «правильности» мироздания. М. Булгаков строит Космос этого мироздания, он пытается донести до читателя законы этого Космоса, *уже осознанные* им самим. (Поэтому суэта вокруг «вечных» вопросов для него не актуальна.)

В отличие от Ф. Достоевского, у М. Булгакова нет мениппейной стихии «Бобка». Писатель осознанно и последовательно проводит своих героев по свыше заданному пути в определении и осуществлении данного предназначения. И М. Булгакову интересно: пройдет или не пройдет? Но ему практически не столь уж интересны, за исключением прохождения определенных, самых важных порогов (как, например, попытка печатать роман Мастером или решение о возвращении Хлудова), внутренние искания, метания и сомнения героев. Не делает Булгаков акцента на органическое слияние философского диалога и авантюрной фантастики, что находит Бахтин в мениппее

⁹⁴⁸ Палиевский П.В. Литература и теория. – М., 1979. – С. 266.

Достоевского. У Булгакова достаточно дифференцированы авантюрно-фантастическое философствование Кота-Бегемота, например, и символично-философские диалоги Пилата с Иешуа или Воланда с Маргаритой или даже с Берлиозом.

По Бахтину, в мениппее *трехплановое построение: действие и диалоги переносятся с Земли на Олимп и в преисподнюю*. У М. Булгакова есть и свой Олимп, и своя преисподняя, то есть элементы мениппеи. Вот только всякая фантастическая условность на этом заканчивается, здесь все предельно серьезно, предельно по-настоящему, будь то преисподняя анатомического театра в «Белой гвардии» или «Олимп» последней главы «Мастера и Маргариты». «Тип экспериментирующей фантастики», морально-психологические эксперименты (безумие, мечтательность, раздвоение); нарушение общепринятого хода событий, норм этикета; резкие контрасты; элементы социальных утопий (сновидения, путешествия в неведомые страны); использование вставок в виде новелл, писем, речей; многостильность, публицистичность – все это можно найти у М. Булгакова, но их функциональность – это *перевернутая* мениппея. Мениппея прибегает к условности (фантастичности) для обнажения единственно возможной реальности, реальной сути «вечных» идей. М. Булгаков пользуется фантастичностью для художественного воспроизведения убогой реальности, искусственного мира социальных условностей. Для него этот мир буквально не реален, а фантастичен. Действительно настоящим, реальным и единственно достойным миром для него является мир идейно-философский. А мир «реальный», мир социальной действительности – это мир, полный нелепостей, несоответствий и абсурдных условий, в координатах которого человек перестает быть человеком и становится гротескным персонажем.

Мениппея Достоевского более психологична: в ней раскрываются мотивы вседозволенности, исповеди без покаяния, состояния сознания на грани безумия и др. – то, что действительно (в хорошем смысле слова) можно назвать «достоевщиной», но не «булгаковщиной». М. Булгаков онтологичен – мир ли переходит экзистенциальную грань («Белая гвардия»), человек ли («Бег»), Бог ли («Мастер и Маргарита») – это лишь объективный путь в исполнении предназначения. И абсолютно неважно при этом, что там чувствуется, ощущается, борется. Это просто закономерно болезненно – и все. Нет у М. Булгакова и «потока сознания», корнями уходящего к жанрам мениппеи.

В романе Булгакова также можно отыскать и элементы «сократовского диалога». Особенности данного жанра, по М. Бахтину, определяют как диалогический способ искания истины, противопоставляя ее официальному монологизму, претендующему на обладание готовой истиной. Но сам «сократовский диалог» у разных авторов художественно трансформируется по-разному. Достоевского не зря называли *новым* Сократом. Трансформацию сократического диалога дает и Булгаков в открывающей роман сцене на Патриарших прудах, когда встречаются редактор Берлиоз, поэт Иван Бездомный и «профессор» Воланд, когда просматриваются приемы синкриза (сопоставление различных точек зрения), анакриза (способ провоцировать собеседни-

ка, заставляя его высказывать свое мнение). Диалоги героев несколько условны. Истина не выясняется в процессе диалога, она дана, и с теми, для кого она неприемлема, происходит то, что произошло с Берлиозом. И далее в романе при встрече Воланда и Левия Матвея единственное, что может позволить себе Воланд, – это раздражение при виде Левия Матвея. Но раздражение распространяется только на неумного «секретаря». Однако формообразующую роль в блистательно выписанных булгаковских сценах эти диалоги сыграли.

Трагическая экзистенциальная ирония позволила Булгакову отринуть мир стяжателей, хапуг, приспособленцев, ограниченных, но в то же время с апломбом рассуждающих людей. Картины московской жизни, при всей их гротескности, узнаваемы и исторически достоверны для 1930-х гг. Но включенная в единое целое романа классическая сатира обретет новый тон и новый смысл. Координаты булгаковской сатиры коренятся в национальной традиции. Исследователи указывают не только на Н. Гоголя и М. Салтыкова-Щедрина (Б. Егоров, А. Саяпова, Н. Степанов, О. Цивкач, М. Чудакова, И. Шевченко.), но и на древнерусскую смеховую культуру. М. Шигарева, например, прослеживает жанровые особенности древнерусской пародии. М. Голеншин указывает на традицию скоморошества; теоретическая база работ такого плана представлена исследованиями академика Д. Лихачева⁹⁴⁹. В отличие от западного шута (которого и держали для того, чтобы он говорил правду), русский скоморох всегда был преследуем и всегда должен был «сметь», чтобы «быть» (экзистенциальное преодоление как принцип существования). Можно также вспомнить традицию от скоморошества до Н. Гоголя, обратить внимание на «Горе от ума» А. Грибоедова. Тогда закономерно выявится картина сатирически представленного мира (мира, как было выяснено, в русской традиции дьявольского) и героя, противостоящего этому миру, а потому настоящего, ориентированного на Истину. В этом противостоянии герой доходит до саморазрушения (в западной культуре) и до боговоплощения (в отечественной).

Перейдем к сюжетно-композиционным моделям романа. Самая разветвленная из них принадлежит Т. Васильевой. Ее исследование выявляет три сюжетно-событийных пласта: реалистический, фантастический и библейский. Реалистический разделяется на уровни соответственно сюжетным линиям: сатирический (москвичи), лирический (Иван Бездомный) и романтический (Мастер и Маргарита)⁹⁵⁰. Большинство исследователей (А. Басков, И. Галинская, Э. Проффер, Б. Соколов и др.) сходятся во мнении, что композиция романа состоит из трех миров: библейского (мира романа Мастера), земного (события в Москве) и еще некоего иррационального, связанного сюжетно с Воландом. Так, И. Галинская связывает данные три мира с теорией трех миров Г. Сковороды: земного, библейского и космического. «Первый в романе представляют люди. Второй – библейские персонажи. Третий – Воланд

⁹⁴⁹ Лихачев Д. Историческая поэтика древнерусской литературы. Смех как мировоззрение. – СПб., 2001.

⁹⁵⁰ Творчество Михаила Булгакова в литературно-художественном контексте. – Самара, 1991. – С. 53.

со своими спутниками»⁹⁵¹. Аргументы И. Галинской в пользу славянского Сократа, как называли Сковороду (его Галинская считает прототипом Мастера), довольно весомы. Во-первых, как сын преподавателя Киевской духовной академии, Булгаков с детства был окружен почитателями Сковороды. Во-вторых, можно привести биографические параллели: Г. Сковорода, притворившись сумасшедшим, сжег свою книгу «Асхань», учение философа.

Развитие идей Галинской можно проследить у А. Баскова. Логика его рассуждений такова: «Это роман в романе, вернее, роман о романе – роман о Мастере, пишущем роман о Пилате. Это две модели мира. Роман о Пилате условен (рукопись сожжена), но восстановлен по рассказу Воланда, сну Бездомного и по рукописи Мастера. После рассказа Иванушки, из которого Мастер узнает, что он «все угадал», роман становится историческим документом»⁹⁵². Хронотоп с двумя формами реальности – объективной и внутренней – самодостаточен, но, по мнению исследователя, не удовлетворял художественных потребностей автора. Появляется Воланд, который связывает собой два сюжета, расширяя рамки хронотопа до практической бесконечности. Так рождается идея трех булгаковских миров. У А. Баскова она связана с работами Гермеса Трисмегиста, менипповой сатирой и трудами Г. Сковороды. Три мира, которые описаны следующим образом: макрокосм (Вселенная), микрокосм (человек) и мир «символической реальности», отражающей в себе этих два мира.

Два мира в романе увидели А. Казаркин, Г. Лесскис, Е. Миллеор, Е. Яблоков, И. Бэлза. По мнению последнего, разделение движущих мир сил на два «ведомства» достаточно отчетливо выражено в словах Воланда, а первый мир – мир людей – сфера воздействия этих двух ведомств. Корни этого еретического принципа дуализма И. Бэлза находит в «Божественной комедии» Данте.

Два мира очевидны и для Л. Киселевой. Исследовательница рассматривает в качестве некой сквозной определяющей скрытый диалог Иешуа с Воландом. При этом отмечена особенность невозможности их пересечения во времени и пространстве. Каждый действует в сюжете определенного микроромана: Иешуа – в романе Мастера, Воланд – в романе героев – Мастера и Маргариты, в сюжете об Иване Бездомном и в собственного производства «жестоком романе» о Москве и москвичах. Каждый из них живет в определенном отрезке времени: Воланд – в настоящем (Москва 1930-х), Иешуа – в отдаленном от современности прошлом (библейские времена правления в Иудее Понтия Пилата) и в гипотетическом будущем (сне Понтия Пилата и его страстно желаемой, мысленно вызванной встрече с Иешуа в мире космическом). Несмотря на это, именно в контексте данного диалога решаются судьбы всех героев романа⁹⁵³.

⁹⁵¹ Галинская И. Криптография романа «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова. – М., 1986. – С. 77.

⁹⁵² Басков А. Художественная целостность романа «Мастер и Маргарита» // Республиканские булгаковские чтения – Черновцы, 1991. – С. 89.

⁹⁵³ Киселева Л. Вечный диалог добра и зла в литературе XX века // Филологические науки. – 1991. – № 6. – С. 3–11.

Изучение параметров булгаковской онтологии, на наш взгляд, снимает многолетний спор о двух или трех мирах в тексте «Мастера и Маргариты». Для М. Булгакова основная модель возрождения имеет последовательно *двухчастную* и *трехчастную структуры*. (В первом случае имеется в виду не противоположность, а эманация из Единого: день – ночь, свет – тьма, земля – небо и т.д. Трехчастная структура воплощает принцип первотворения (и любого повторяющегося творения).)

Идея возрождения – в экзистенциальном параметре вечности, где нет места страху вообще и страху смерти в частности, что и прочитывается в лирическом отступлении автора:

«Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! (...) Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна успокоит его».

Исследователи отмечают композиционное единство романа, в котором 32 главы в большинстве случаев связаны почти буквальным повтором фраз. Благодаря этому «роман в романе» – роман Мастера о Понтии Пилате – органично сливается с повествованием о современности. Это отчетливо прослеживается уже при переходе от первой главы ко второй:

Концовка Главы 1:

«← Но требуется же какое-нибудь доказательство...– начал Берлиоз.

– И доказательств никаких не требуется, – ответил профессор и заговорил негромко, причем его акцент почему-то пропал: – Все просто: *в белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана...*

Начало Главы 2:

В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат».

Подчас и время действия, и погодные условия в Москве и Ершалаиме совпадают. Вторая глава заканчивается словами: «Было около десяти часов утра...», а третья начинается: «Да, было около десяти часов утра...» и т.д. Такое ритмически зигзагообразное сплетение глав, при всей их сюжетной самостоятельности, как причудливое кружево, создает картину одного и того же жизненного процесса, состоящего из действий и явлений, монотонно-однообразных в своей циклической повторяемости»⁹⁵⁴.

Стержнем «Мастера и Маргариты» как единого произведения является, по утверждению Л. Киселевой, сквозной скрытый диалог между Воландом и Иешуа, чаще совершаемый через посредников (Левия Матвея, Понтия Пилата и других). Ближе к финалу он становится явным в сцене прихода Левия Матвея к Воланду с просьбой-решением Иешуа о судьбе Мастера и Маргариты⁹⁵⁵. Человек как яблоко раздора между добром и злом – эта вечная

⁹⁵⁴ Лазарева М.А. Жанровое своеобразие «Мастера и Маргариты» М. Булгакова // Филологические науки. – 2000. – № 6. – С. 25; см. ее же: «Смех» Михаила Булгакова (Критерии художественности «Мастера и Маргариты») // Филологические науки. – 1999. – № 2. – С. 26-35.

⁹⁵⁵ Киселева Л.Ф. Русский роман советской эпохи: судьбы большого стиля. АДД. – М., 1992. – С. 31-32.

тема искусства, по мнению Л. Киселевой, решается Булгаковым в духе гармонии, в духе развития великих традиций Данте, Сервантеса, Шекспира, Гете, Пушкина. Не случайно эпиграфом к роману стали слова из «Фауста» Гете: «...Так кто ж ты, наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

Итоги Мастера

Художественный триптих – «Белая гвардия», «Бег», «Мастер и Маргарита» – главный итог творческого пути М.А. Булгакова. Создав «Белую гвардию», М. Булгаков определил место Мира в координатах Мироздания (измерил историю в параметрах Вечности). Следующий этап творческого эволюционного развития писателя – постижение Человека, смысла его существования в мире и в Вечности; решая антропологическую проблему, Булгаков написал «Бег». Третий этап – создание художественной онтологии – человек и мир между Богом и Дьяволом в «Мастере и Маргарите». Пользуясь творческим чутьем прорицателя, писатель сформулировал для себя законы мироздания, пониманию которых он и посвятил свою жизнь. В основе миросотворения, по Булгакову, лежит принцип триединства: хаос, творческая идея, космос. Это закон жизни, данный Христом человеку и записанный в Откровении от Иоанна для мира – закон прохождения через экзистенциальную грань (смерть) и возрождение к Божественному. Закон эволюции – движение внутри спирального кольца: человечество проходит цикл от импульса Красоты, путем Добра-Любви к цели – Правде-Истине, которая и дает нам импульс начала.

Универсальное философское построение романа постигается только в соотнесенности категорий эстетики, этики, онтологии с развитием булгаковских идей. Эстетическая составляющая в булгаковской поэтике определила красоту формы – особенности художественной структуры, мифопоэтику. Этическая – предопределила путь Добра – смысл бытия булгаковского героя, и путь Любви – осуществление булгаковской героини. Но самым важным представляется онтологический аспект: стремление к Истине. Сказанное подводит к выводу о глобальной философской систематике писателя, в основе которой принцип падения и возрождения мира (через Апокалипсис в «Белой гвардии»), человека (через Исход в «Беге»), мироздания (через космогонический миф о сотворении в «Мастере и Маргарите»). Данное построение отражает принципы движения и развития в мифологических космогониях, в философских представлениях о миросотворении, в религиозных и теософских доктринах, в современной научной космогонической картине, в эволюции человека и мира, стремящихся к осуществлению и состоятельности. Это же построение является основным для булгаковской картины мира. Говоря о мироздании в «Мастере и Маргарите», надо отметить, что авторские онтологические координаты представлены здесь целостно и без противоречий. Если в «Беге», как мы говорили выше, Хлудову помогают противостоять миру (царству Дьявола) персонифицированные божественные сущности: Серафима и Голубков, то в «Мастере и Маргарите» человек предоставлен сам себе.

В своем отречении от мира и в своей приобщенности к Божеству он так велик, что сам Дьявол вынужден содействовать ему. Сам по себе человек не спасется, но импульс Пути Добра (Любви) ведет к осуществлению цели – к Истине. Не заслужив света, Мастер спасет Пилата и укажет путь Ивану Бездомному. Мастера спасет Маргарита. В «Беге» мир уже задан как «перевертыш» в системе Вечности. Булгаков имеет в виду то, что социальная состоятельность в рамках мира – это крах человеческой состоятельности: чем выше твое благополучие в рамках мира, тем ты ближе к преисподней. И только когда человек отрекается от мира в пользу самостановления, ему дается путь приобщения к Божественному. На протяжении творческой эволюции от «Белой гвардии» через «Бег» к последнему роману М.А. Булгаков ответил себе на «вечные» вопросы, выверил главные построения, утвердился в мировоззренческих позициях и пришел к главному выводу: «Все будет правильно. На этом построен мир». В русской традиции отношение *Человек – История* органически вписывается в отношение *Человек – Космос*, тем самым утверждая понимание космической сущности исторических процессов, а также человека и человечества в их высшем сверхисторичном предназначении.

Построение «космоса» философской прозы, какой является роман «Мастер и Маргарита», существенно отличается от построения «космоса» эпических произведений⁹⁵⁶, прежде всего тем, что это будет «философский космос», а не «поэтический», и строится он в системе философских понятий и категорий. Объединяет эти два понятия мифологизм с учетом того, что «в философской прозе содержание свертывается до мифа» (А. Минакова), то есть миф задает композиционное и структурное построение «космоса» философского романа. Философские термины при анализе булгаковских текстов используются исследователями для иллюстрации «бинарных оппозиций», противоположностей, амбивалентностей. Чаще всего это термины этико-теософского плана: добро-зло, святость-грех, ценности истинные и ложные. Экзистенциальность дает ощущение некоей предельности и крайне напряженной эмоциональности, что стилистически передается ломкой ритмов изложения и особой «торжественной» художественностью. В стилистике М. Булгакова – еще не изученной до конца⁹⁵⁷ – поражает легкость, ироничность тона, ломка ритмов – от провалов в неведомые бездны до непредсказуемого скольжения сюжетного развития (причина читательского катарсиса), действенность, заложенная в своеобразии фразопостроения, а также культурологическая насыщенность, игра литературных реминисценций, пейзажная символика и пр.

⁹⁵⁶ Трудно согласиться с М.А. Лазаревой, которая в указанной выше статье пишет, что в своей совокупности различные жанровые фрагменты романа «подтверждают его генетическую связь с таким эпическим жанром, как роман-эпопея» (с. 30).

⁹⁵⁷ Обращаем внимание на то, что творчество Булгакова изучается не только в России, но и за рубежом (См. обзоры: Шошин В.А. Михаил Булгаков в контексте XX века // Русская литература. – 2001. – № 4; Будницкая Т.Г. Изучение творчества Михаила Булгакова за рубежом (1960–1990-е годы) // Филологические науки. – 2001. – № 3; и др.).

Однако булгаковский текст требует дальнейшего развития в этом направлении. Полагаем, что следующий великий писатель, который продолжил бы эту традицию, должен написать роман о Боге, а значит, о человеке, победившем Дьявола в себе и построившем на земле прообраз Царствия Божьего: идеальное государство Платона, например, или «китайский космос» (Поднебесную), где все математически выверено и является отражением Неба. И тогда, живя в этом космосе, человек будет стремиться попадать в дыхание Хаоса, замечая его, как древние даосы, в движении лепестка или мгновенной пластике волны.

Хаос – это то, что в последние десятилетия так интригует современную физику и математику, свидетельство чему – непреходящий интерес к теории катастроф. Хаос – это то, что в мгновение своей великой и ужасающей мощью может разрушить то, что долгое время кропотливо сооружалось человеком-муравьем. Страх (который «самый страшный порок») и интрига – вот что владеет современным человеком. Однако уже есть и понимание того, что разрушительную силу божественного Хаоса притягивает дьявольский хаос мира, в котором мы живем. Если человек осуществляет свой творческий потенциал для создания космоса, миропорядка, если его усилия направлены на гармонизацию себя и мира, то божественный Хаос дает свою великую силу для этого движения к Свету, и человек, обретая ее, становится титаном, способным уловить мгновение Хаоса в дыхании ветра или взмахе птичьего крыла. Об этой красоте писал Ф. Достоевский, и такой путь был важен для М. Булгакова. Гений М.А. Булгакова заключается именно в том, что он еще раз, как многие за тысячи лет до него, пытался своим творчеством напомнить человеку о его великом божественном предназначении.

Литература

1. Боборыкин В.Г. Михаил Булгаков. – М., 1991.
2. Новиков В.В. Михаил Булгаков – художник. – М., 1996.
3. Ребель Г.М. Художественные миры романов Михаила Булгакова. – Пермь, 2001.
4. Сахаров В.И. Михаил Булгаков. – М., 2000.
5. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. – М., 1989.
6. Соколов Б. Булгаковская энциклопедия. – М., 1996.
7. Химич В.В. «Странный реализм» М. Булгакова: Монография. – Екатеринбург, 1995.
8. Яблоков Е.А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. – М., 1997.
9. Яблоков Е.А. Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». – М., 1997.

Глава 13. ЛЕОНИД ЛЕОНОВ (1899–1994)

Леонид Максимович Леонов – прямой и непосредственный продолжатель традиций русской классической литературы. Символично известное совпадение дат рождения Пушкина и Леонова – за год до начала столетия, которое будет всегда связано с именами этих писателей. В области философской прозы Леонов выступает как наследник Достоевского. Вопреки расхожему мнению тех, кто поспешил зачислить больших советских писателей во вриокультуру и обвинить их в негуманности, Леонов всегда утверждал гуманистические ценности, способные сообщить смысл и оправдание человеческому существованию, искал философские, психологические параметры осмысления человеческого бытия. В когорте писателей, родившихся, как говорили, в огне революции и Гражданской войны, он с самого начала занял особое место, обрета репутацию писателя-философа, мыслящего в категориях мировой культуры. Впрочем, это стало понятно гораздо позже.

В наши дни, когда ревизии подвергаются все духовные ценности недавнего прошлого, закономерен вопрос: если художественная литература – это искусство *слова*, если в произведении важно не *что*, а *как*, стоит ли беспокоиться о соответствии леоновского художественного мира, его идейно-нравственной концепции сегодняшним представлениям о мире и социуме? Высокое эстетическое наслаждение, которое дарит большая часть его наследия, не есть ли гарант писательского бессмертия? Нуждается ли в защите автор произведений со столь высоко поднятой планкой ответственности художественного слова?

Но при всем том, что вопросы, поставленные нами, риторические, то есть ответа не требующие, культурная традиция: «Поэт в России больше, чем поэт» и, думается, надолго таковым останется, – обязывает нас перечитать Леонова под новым углом зрения. То, что Леонов не принадлежал к официальной литературе, ныне справедливо осуждаемой, доказывается постоянно оппозиционным отношением к нему критики: она всегда хорошо чувствовала неадекватность его произведений правящей идеологии. Леоновведение давно развенчало миф о благополучно счастливой писательской судьбе: Леонов был увенчан государственными наградами времен сталинизма, но тем сильнее становился психологический прессинг и постоянные, пусть и не осуществленные до конца, угрозы ареста, невозможность публикации или постановки тех или других произведений, к которым прикипела душа. Неповторимая и яркая индивидуальность Леонова – писателя-философа и несуетного человека, ответственно относящегося к своему таланту, хранила его от многих соблазнов официально-бюрократической литературной жизни и от литературной богемы, сгубивших не одного талантливой литератора.

Задача изучения творчества писателя затруднена тем, что художественный мир Леонова – это огромный материк со своими вершинами и провалами, реками и недвижными равнинами, со своими временами года-века, сменой освещения – от солнечного, жизнеутверждающего света до скепсиса

ночной темноты. Этот метафорический образ рождается не только при соприкосновении с удивительным многообразием его творчества – проблемно-тематическим, жанровым, – эволюционирующим вместе с развитием социума и поисками философской мысли, но и многомерностью каждого отдельного образа и мотива, «многоэтажностью», казалось бы, хорошо знакомых и неоднократно анализируемых произведений. (Леонов как-то заметил, что у него как писателя 5–6 этажей, а литературоведы пишут только о первом.) Поэтому в отличие от предыдущих глав, дающих определенное представление об основных этапах творчества писателя, интерпретация леоновских произведений (причем лишь некоторых) носит фрагментарный характер в надежде на будущую академическую историю русской литературы XX в., где будет дано полное описание-истолкование творческого пути Леонова.

Раннее творчество

Леонов родился в семье поэта-суриковца, но воспитывался дедом, благодаря которому хорошо знал Священное Писание, жития, апокрифы. Затем Леонов служил в Красной Армии, был военным журналистом: в 1920 г., в Гражданскую войну, будущий писатель работал в газете «Красный боец» 15-ой дивизии Красной армии, и написанные им статьи и очерки свидетельствуют о погруженности в самую гущу «классовой борьбы» и хорошей школе журнализма.

Творческая индивидуальность Леонова стала складываться в начале 1920-х гг., когда он выступил как автор «очень разнородных повествований» (А.Лысов): от «Бурыги» до «Петушихинского пролома».

Ранние рассказы Леонова поражали игнорированием злобы дня. «Бурыга» (1922) – «окаянка» и «нечисть» – фантастическое существо, получеловек, полуживотное, образ которого навеян фольклором (вспомним Недотыкомку в «Мелком бесе» Ф. Сологуба). Но для Леонова Бурыга – прежде всего *детеныш*, и уготованный ему путь страданий – протест автора против жестокости мира. И то, что Бурыга в конце рассказа уходит в лес, подчеркивает активность авторской позиции, противостоящей давлению социума. Однако Бурыга и сам повинен в своей судьбе, ибо пригретый в стужу старцем Сергием подсыпал ему «табачку в ряску». Отступление от нравственных норм наказуемо – таков вывод писателя.

Мир бездушный, безнравственный, мир оживших кукол в другом рассказе Леонова «Валина кукла» находит полнейшую аналогию с миром людей. Эту линию продолжает и рассказ «Бубновый валет». Писатель отстаивает гуманность личности вопреки антигуманности среды. Но эта личность предстает и в своем трагическом раздвоении в рассказе «Деревянная королева». Характерна для леоновских рассказов антитеза *живое – мертвое* (люди, с одной стороны, и куклы, бубновый валет, деревянная королева и офицер на шахматной доске – с другой). Советская критика видела в ранних рассказах Леонова только наивную условно-сказочную форму, игнорируя заложенный в ней философский смысл.

Писателю нередко предъявлялись обвинения во вневременности и абстрактности его образов, якобы лишенных конкретных географических, временных или бытовых признаков (Д. Горбов). Да и в исследованиях 1950–1960 гг. оценки ранних рассказов также противоречивы. В них видели «ложное представление о прекрасном» (В. Ковалев), трактовку страдания как единственно возможного удела человека, «состояние подавленности» (З. Богуславская), стремление уйти от «проклятых» вопросов жизни в мир мечты, к образам абстрактной литературной романтики. Однако избранная писателем форма рассказов-легенд способствовала и утверждению его позитивных идеалов. Здесь явно ощутима страстная вера писателя в неумирающее торжество жизни, любви, красоты земли и человека.

В раннем сказочно-стилизованном творчестве Леонова видят, и не без оснований, отстранение от социальных связей, жизнь, замкнутую сферой духовной реальности, очищенной от земной примеси⁹⁵⁸. Да, Леонов, пришедший к письменному столу в походной красноармейской шинели, пока еще не рассказал о Гражданской войне, как сделали это Малышкин, Фурманов, Бабель и другие его современники, но, по его глубокому убеждению, «невелика в литературе заслуга очевидца». В условности и необычности сюжетов ранних рассказов Леонова, на первый взгляд, как будто не связанных с действительностью, заключался и ответ на вопрос: как понимал и осмысливал писатель эту действительность? Характерно, что в одном из выступлений Леонов подчеркнул, что истинный художник всегда современен, независимо от тематики его творчества, даже в бегстве художника от современной темы — его ответ современности. Поражает прозорливость Леонова. Так, в написанной еще в 1916 г. и вставленной затем в роман «Барсуки» легенде о Калафате Леонов, как отмечала критика, сумел увидеть те мертвящие опасности общественного развития, которые в полной мере раскрылись только в наши дни. «Легенда о Калафате» хотя и сыграла свою роль в сюжете романа «Барсуки», однако ее «самостоятельное идеологическое значение продолжает возрастать» (Н. Грознова).

Писатель был особенно внимателен к народным напластованиям, перекрывающим библейскую основу⁹⁵⁹, известные сюжеты в его творчестве стилистически взаимодействовали с фольклорными элементами. «Дед от прадеда слышал, а прадеду старовер по книжке читал» — такова преамбула к легенде о Калафате, подчеркнувшая, с одной стороны, книжное начало, а с другой — ее вольную передачу из уст в уста. С Библией легенду сближает лишь намек на сюжет о Вавилонской башне да отзвук морали о наказуемости непомерной гордыни и тщеславия, но главное в легенде — народное правдоискательство, протест против «геометрических способов» упорядочивания живой жизни, против «калафатовых паспортов» на каждую травинку. В безыскусной крестьянской легенде Леонов увидел возможность пророчества и осудил утрату нравственного содержания прогресса, учитывающего только

⁹⁵⁸ Верность человеческому. Нравственно-эстетическая и философская позиция Л. Леонова. — М., 1992. — С. 48.

⁹⁵⁹ Лысов А. О библейской культуре в творчестве Л. Леонова // Литература. XXII. — Вильнюс, 1980. — С. 70.

«чистый разум и статистику». В свое время советское литературоведение, стремясь оградить Леонова от упреков в политической неблагонадежности, потратило немало сил на опровержение мысли М. Слонима, что легенда о Калафате выражала авторскую точку зрения на коммунизм. Но сейчас очевидно, что ее смысл гораздо шире и распространяется на всю ставшую на грань самоубийства цивилизацию. В одной из поздних статей, как бы развивая идею легенды, Леонов писал: «Последний век машина цивилизации работала на критических скоростях с риском смертельной перегрузки. Все сильнее обжигала дыхание взвешенная в воздухе пыль нравственного износа».

Писателя, по его словам, волновал «мир таинственный и древний», и «лес колдовской», и «видения чудные, всякие сатаниилы, дьявоилы...». (В этом не без основания видят влияние Ремизова, но сам Леонов это отрицал.) Народная демонология вызывала интерес и ранее (вспомним «Пузыри земли» Блока или Недотыкомку Сологуба), в творчестве Н. Клюева, С. Клычкова, С. Есенина. Свои опыты в этом направлении Леонов впоследствии объяснял так:

«Все они были согреты одной только болью, что это уходит, отступает безвозвратно. И не просто отступает, а сменяется другой, железной, роботизированной действительностью. Всего этого тогда было бесконечно жалко... В любых испытаниях мы должны минувшее вспомнить и приласкать»⁹⁶⁰.

Разумеется, ранние рассказы Леонова не равноценны в идейно-художественном отношении. Но достижения писателя на раннем этапе творчества необходимо оценивать по лучшим его вещам. К таким, по нашему мнению, относятся рассказы «Туатамур», «Уход Хама», «Халиль». Созданные в 1922 г., они составили как бы единый цикл, маленькую трилогию, написанную по восточно-библейским мотивам. Наряду с миром русских поверий Леонова в эти годы привлекали и восточно-романтическая, и библейская тематика, что нашло свое отражение в триптихе.

Как и другие леоновские произведения тех лет, они, казалось, не были обойдены критикой, однако сейчас следует признать, что сделанные ею выводы не способствовали глубокому пониманию истоков леоновского творчества даже на рубеже 1960–1970 гг., когда достигший своего зенита авторитет писателя, казалось бы, должен был породить позитивное отношение и к истокам его творчества. Так, Е. Сурков акцентировал внимание на том, что мысль писателя «отрывалась от земли, переставала питаться ее соками, становилась условной», в частности, в «Туатамуре». В заслугу критика следует поставить то, что он подчеркнул связь идеи «Туатамура» с последующим творчеством писателя, с той его «струей, которая... приведет нас в «Воре» к черной гибели Агея, в «Соти» – к воспаленным мечтаниям Виссариона Булавина о новом Аттиле, ко многим сокровенным раздумьям самого Леонова о гуманистической природе истинного героизма, ничего общего не имеющего с разнузданными индивидуалистическими амбициями разного рода «сверхче-

⁹⁶⁰ Леонов Л. «Человеческое, только человеческое...». Беседу вел А. Лысов // Вопросы литературы. – 1989. – № 1. – С. 13.

ловеков»⁹⁶¹. Бесславный конец Туатамура – и здесь мы согласимся с Е. Сурковым – является закономерным следствием антигуманистической сущности его деятельности: «...Сила, видящая единственную цель в разрушении и смерти, неизбежно пожирает сама себя, приходит к трагическому и бесплодному самоотрицанию»⁹⁶².

Не надо думать, что в Туатамуре писатель видит только «кроважально-го повелителя», даже раннему Леонову-романтику всегда были чужды прямолинейность и назидательность. Туатамур не только жесток, он и прекрасен в своей воинской славе непобедимого, в своей любовной страсти к дочери каяна Ытмарь. Талант художника проявился в том, что он создал полнокровный и по-своему разносторонний образ. Картины ратных подвигов в рассказе – это не только и, может быть, не столько философское осуждение «пролития невинной крови» (хотя наличие такого философского осуждения несомненно), сколько поэтическое изображение дикой стихии, привлекавшей к себе внимание не одного Леонова. Великолепно в рассказе воссоздание духа древности, формы военно-кочевого быта. Поэтически мощное изображение битвы при Калке великолепно передает упоение бранной славой, соответствующее складу характера воинственного народа. Свет истинной поэзии делает фактом искусства даже и кроваво-натуралистические подробности битвы, увиденной глазами Туатамура: «Небо пылало закатом. Закат будто сошел в степь. Она пылала, и мы были как в небе. И мы не знали, где начинается небо... Я был как пьяный. Тысяча подобных мне, столпясь в табун, выли во мне, как волки в зимней степи». Чтобы понять смысл леоновского «Туатамура», надо вспомнить, что традиционная для романтиков «восточная» тема в 1920-е гг. наполнилась особым злободневным содержанием. В самой теме набегов кочевых орд нельзя не увидеть отзвука романтической интерпретации революции, подобной блоковскому: «Да, скифы – мы! Да, азиаты – мы, – С раскосыми и жадными очами!». Пряной и экзотической реальностью повествования о далеком прошлом писатель вплотную подошел к тревожным и суровым проблемам современности. Главным для истолкования смысла такого условно-романтического произведения, как «Туатамур», являются не перипетии сюжета – одинокая старость героя и крах его любовных надежд, а общая атмосфера повествования. В окрашенных кровью образах леоновской легенды («Мы тьма, мы твердо идем. Когда мы идем, трава перестает расти, а камень кричит в поле, покрываясь росой, красной, как кровь») нельзя не уловить подспудных ассоциаций с раздумьями самого писателя: «Основной колорит в революции – красный. Это цвет площадей в восстании, знамен и пролитой крови, цвет героических страстей и народного гнева. И мы еще не владели изощренным аналитическим зрением, чтоб различить в нем расточительное изобилие разных оттенков». В скорбно-трагических раздумьях героя: «А на большом поле с пустыми колчанами, с пробитыми головами лежали мои, победившие, добыватели славы. Так же, обнимая друг друга, держа стрелы в

⁹⁶¹ Сурков Е. Проблемы творчества Леонида Леонова // Леонов Л. Собр. соч. В 10 т. Т. 1. – М., 1969. – С. 15.

⁹⁶² Там же. – С. 14.

глазах, лежали и не мои, никого не победившие. От них пахло сыромятным ремнем: запах свежей раны, куда поцеловала смерть...» – звучит гуманистический протест автора против гибели и разрушения. И трагедия Ытмарь совсем не в том, что она, как пишут критики, «любит другого и умирает, когда убит возлюбленный». Дочь каана оплакивает своего недавнего и достойного противника – оруса Джаньила, которого встретила здесь же, на поле битвы. Это ли не символическое выражение времени, когда жизнь разводила по разным станам людей, которые в иных условиях могли не быть врагами?

В рассказе Леонова «Уход Хама» также прослеживаются навязанные современностью ассоциации. Эпоха великого «пролома» заставила вспомнить библейские легенды не одного Леонова. *«Снова мы – первые дни человечества! Адам за Адамом проходят толпой...»* – восклицал В. Хлебников. Библейские образы, особенно у «крестьянских» поэтов, например, у Н. Клюева, выражали, действительно, религиозное мирозерцание. Революция представлялась им «крестьянским раем», новая жизнь – вхождением в светлые Божии Врата. Популярные библейские легенды «приспосабливались» к новым, бушевавшим поэтов идеям.

Иным было истолкование библейских легенд у писателей, видевших в популярных образах Священного Писания лишь средство для выражения нового содержания. В противоположность мистериям символистов с их ярко выраженным религиозно-мистическим началом, Маяковский в «Мистерии-буфф» дал острую пародию на библейские темы. Использованные им мотивы – постройка ковчега, «семь пар чистых», «семь пар нечистых», потоп – стали выразительным художественным приемом агитационной поэзии именно потому, что в обыденном сознании революция ассоциировалась с образом грозного потопа. Под пером Леонова легенда о всемирном потопе стала средством выражения особого гуманистического аспекта. Картинам хаоса и разрушения («Черным туманом проносится третья бездна, с деревьев обрывая померкший лист. Бушует ветер, ломает крыло птице...» и т. д.) в рассказе противостоит неоднократно повторяющийся лейтмотив цветущей земли:

«Тогда цвела земля.

Не оставались бесплодны поля: платил колос земледельцу семь полных горстей зерна за зерно. Домой не возвращался без добычи зверолов... Радовалось сердце виноградаря».

В жизнеутверждающих, полных солнечного света и красок описаниях легенды выражен исторический оптимизм молодого автора, уверенного в том, что годы бурь и ненастья сменятся новым, невиданным расцветом. С цитированными выше начальными строками легенды перекликаются картины, сменявшие трагические описания потопа:

«Опять цветут лилии в Салиме... Цветет забывшая земля, и золотая пыль цветения висит до облака, свисающего грузно вниз. Мотыге взрыхлять землю, западне ждать зверя, лопате окапывать виноградники».

В рассказе «Уход Хама» довольно точно воспроизведены перипетии библейского сюжета: глас Божий Ною, отплытие ковчега, выпуск птиц, угодная Богу благодарственная жертва Ноя, изгнание Хама, не пожелавшего закрыть глаза на грехопадение отца. Однако его интерпретация в рассказе но-

сит очень своеобразный характер. Страдания человечества, по Леонову, вызваны не необходимостью «очищения» от грехов, а прихотью жестокого божества. И это можно ассоциировать с теми, кто загонял в «революционный рай» дубиной.

Вопиющей несправедливостью по отношению к остальным жителям Гаукада выглядит спасение Ноя (не случайно, когда он приносит благодарственную жертву, у него – глаза вора). Леонов снимает библейский ореол святости и благочестия с образа Ноя, делая его сластолюбцем, поправшим элементарные законы человеческого общежития, обыкновенным снохачом.

Свободное обращение с материалом, бунтарская авторская позиция отличают произведение Леонова от других, написанных также по библейским мотивам. В его рассказе мы встречаемся с откровенным богоборчеством, олицетворенным в образе Хама. Героя не радует возможность личного спасения в годину общенародного бедствия. «Когда стал готов дом (ковчег. – Л.Е.), воспели славу Отцу все Ноевы. Но молчал Хам, не отрывавший устрешенного взгляда от Гаукада, куда уходили корни солнца». Голоса Хама не слышно в злобном хоре его близких, отказавших в убежище несчастному Иавалу. (Этот конфликт привнесен в библейский сюжет Леоновым.) Хам не был равнодушным созерцателем трагических картин потопа, подобно Иафету и Симу, и уж, конечно, не его рука низвергла в пучину птицу, ищущую приюта на ковчеге. Весьма многозначительна фраза, заключающая рассказ об отплытии ковчеге, сопровождаемом рыданиями обреченных на гибель людей: «Кричит из затворяемого ковчеге связанный братьями Хам».

Хам не может простить Богу ужас потопа – и в этом крамольный смысл его песни, так испугавшей Ноя, и его бунта против отца, и попытки поджечь ковчег. Именно в этом он противопоставлен братьям своим – Иафету и Симу. Уже первому его появлению на страницах повествования сопутствует песня, в которой слышится некое самоутверждение человека – хозяина цветущей земли. Далее этот контраст развит в мотив братоубийственной войны: «Иафет вознесет меч, а Сим опустит его на выю Хама». Проклинаемый отцом, уходит Хам в трудный жизненный путь. Символическим намеком, сулящим и тревоги, и радости земной жизни, звучит заключительная фраза произведения: «Там, в полуденном жару настигающего солнца, потемнеет лицо Хама». Автор сочувствует герою, чей традиционно-условный образ помог писателю выразить глубокую мысль о сопричастности человека жизни всего народа, о невозможности отсидеться в утлом ковчеге индивидуализма и эгоизма в годину бурь и народных бедствий.

Ранние рассказы Леонова, которые сам он впоследствии расценивал как «поверхностный романтизм», выражали определенные тенденции в развитии советской литературы 1920-х гг. Часть писателей, профессиональное становление которых проходило в годы Гражданской войны, искренне и восторженно приветствовавших революцию, восприняли ее сквозь призму подерпнутых ранее книжно-романтических представлений. «Вольтова дуга», рожденная совмещением крайне противоположных сторон бытия, окрашивала произведения в романтические тона. «Нас привлекала тогда необычность

материала, – писал Леонов в одной из ранних статей, – юношеское наше воображение поражали и пленяли иногда грозные, иногда бесформенные, но всегда величественные нагромождения извергнутой лавы и могучее клубление сил, запертых в глубине жизни». В другом выступлении Леонид Максимович отмечал, что, в отличие от писателей XIX в., начинающий писатель революционных лет оказывался перед материалом сырым, неопробованным, и здесь было нельзя обойтись без риска, мужества, некоторой самонадеянности. Романтические тенденции в творчестве раннего Леонова и многих его современников не могут быть сведены только к формально-стилевым особенностям (условно-экзотические сюжеты, «орнаментальная» проза), они распространяются на существо миропонимания писателя, его восприятие событий революционных лет.

Рассказ «Халиль», посвященный жене писателя Татьяне Михайловне Леоновой (в девичестве – Сабашниковой), более интимен и как бы внесоциален. Леонов определил его жанровую разновидность как *касыду* (в арабской поэтике это означает лирическое произведение, чаще всего любовное), подчеркивая лирический характер своей прозы. И такое определение жанра соответствовало, как мы уже видели, жанрово-стилевой тенденции в русской литературе первой трети XX в. «Халиль» – гимн любви, апофеоз сильного и бескомпромиссного чувства, не внемлющего ханжеской морали благоразумия. Впрочем, мы опять-таки сталкиваемся с различным истолкованием идейного замысла писателя. Одни критики любовь Халиля к Луне считали фантастичной и безотрадной, видели в ней трагический разлад мечты и действительности, погубившей героя, который «гоняясь за призрачным идеалом, так и не находит счастья» (З. Богуславская). Другие осуждали героя за фальшивость чувств, за игру в необыкновенность, которую Леонов якобы считает «таким же преступлением против жизни, как и пролитие чужой невинной крови» (А. Старцева). Третьи усматривали причину гибели Халиля в... достижении мечты: «Счастья ищет Халиль; вкусив его, он умирает – жить больше незачем» (В. Ковалев). Последнее суждение находится в явном противоречии с содержанием рассказа. Что же касается первого, то оно настораживает подчеркнуто пессимистическим истолкованием авторской позиции, приписыванием ей утверждения абсолютной недостижимости прекрасного и трагической бессмысленности жизни.

На наш взгляд, ключ к «Халилю» не в пессимистической интерпретации содержания рассказа и не в осуждении якобы бесплодной мечты героя. Леонов рассказывает про «закон и тайны человеческого сердца», которые не всегда согласуются с доводами разума. Вот почему Халиль, познавший «радостные законы солнечного бега, и дикие тайны звезд, и веселые имена морей», бессилен перед огромной страстью. И он противостоит своим старейшинам, которые хотят его вернуть на путь благоразумия либо толкают к смерти, как Мустафа-баба: «Зачем же ты боишься смерти, если хочешь, чтоб истекало любовью твое сердце?». Некоторые критики (А. Старцева) видят в этих словах выражение авторской позиции, чуть ли не возвращение к декадентскому культу смерти. Однако рассмотрим эти слова в контексте. Фигура

Мустафы-бабы из Хоросана стоит в ряду явно сниженных образов. Здесь краски Леонова обретают сатирический оттенок, не совместимый с восточной традицией в изображении мудрейших, и в этом есть свой многозначительный смысл. Из описания складывается облик надменных и неподвижных старейшин, как бы боявшихся расплескать свою мудрость, но тем не менее жаждущих динаров падишаха. Недвусмысленны и авторские ремарки, сопровождающие речи мудрейших: тот, кто говорит о несбыточности мечты Халиля, «глядя толстые свои щеки», немногим отличается от Мустафы-бабы, который «кланялся и делал рукой, будто вытирает стену, а говорил так:

«— Хэ, пусть ухо падишаха усладится мудростью старого Мустафы. Рождаются только намеченные к смерти, и умереть не хуже, чем родиться. Ибо умирает не только сердце, истекающее любовью, но всякое, истекающее любовью, умрет. Ты призвал меня потому, что боишься смерти. Зачем же ты боишься смерти, если хочешь, чтобы истекало любовью твое сердце?

С грустью ответил Халиль: «Когда тебя спрашивают о твоём имени, разве ты называешь имя своей лошади? Плохо, когда женщина, у которой просят только взгляда, даёт поцелуй. Я просил указать, где пролегает путь, а ты рассказываешь мне, из чего сделаны дороги».

В конечном счёте спор Халиля с мудрейшими перерастает в спор о праве человека на высокую мечту.

«Помни, господин, — говорит Халилю остроносый и лукавый Ахлат эль-Кыз, — тот, кто подымается, как сокол, часто падает, как курица. Подобаёт ли это соколу — падать курицей?

Смеялся Халиль:

— Не бойся, старый Ахлат эль-Кыз! Ты никогда не упадёшь курицей, так как только соколу дано летать».

И так ли уж фантастична любовь Халиля? Те эстетические измерения, в каких выдержан рассказ, совсем не дают оснований расценивать его чувства как абсолютно нежизненную мечту, химеру, за которую надо порицать героя и обращать его взор на радости «земной и разделённой любви», как это делают критики, сожалея и о судьбе Балуянь, безнадежно влюблённой в Халиля, считая, что они не хотят правды чувств и отворачиваются друг от друга, презирая обыкновенность во имя таинственной и необыкновенной красоты? Нет, конечно! Какое авторское разоблачение героев можно вычитать между таких, например, строк: «Они стояли друг перед другом, оба молодые, нежные, и плакали. Может быть, они плакали о том, что любовь не лишала их языка». В легенде дано очень простое объяснение трагедии Халиля, принадлежащее Моххамеду-Акку, единственному из мудрейших, чей образ дан вне сатирического «снижения»: «Оттого не слышит Луна Халилева зова, что любит другого, кто красивей и сильнее его!».

Трагедия Халиля и любившей его Балуянь — это трагедия неразделённой любви. И так ли уж безотраднa любовь Халиля? Сожаление о несбывшемся счастье взаимности, драматизм судьбы героя («Тебя — да охранит пророк от судьбы Халилевой») не заглушает в рассказе гимна торжествующей любви. Неразделённая, она сама по себе награда и счастье самоотречения, ко-

гда любят «больше жизни». И здесь нет слов лучше, сказанных самим Леоновым:

«Когда подымаются волны любовного моря, ты не бойся ни молний, ни рифов. Отпихни ладью от берега, а весло выкидывай за борт...».

Эта касыда о том, что нельзя изменить любви-мечте во имя сиюминутного наслаждения, иначе пробуждение, прозрение будет суровой расплатой. Поэтому нельзя согласиться с теми, кто видел в самоотречении Халиля осуждение разрушающего начала жизни, уравнивая якобы бесплодную мечту Халиля и «пролитие невинной крови» Туатамуром. Внутренняя связь этих рассказов – в утверждении красоты и силы любви как непреходящей человеческой ценности. Несмотря на трагический исход любовной истории Туатамура и Халиля, обоим рассказам свойственна особая мажорность тона. Сила страсти, весеннее цветение подлинного чувства, выраженные условными восточными сюжетами, были окрашены новым мироощущением, когда и любовь уже не измерялась привычными словами (вспомним оригинальную любовную лирику Маяковского).

Перечитывая ранние рассказы Леонова, мы видим, что они органически связаны (разумеется, в большей или меньшей степени) с настроениями, широко бытовавшими в первые годы советской власти, выражают мироощущение, типичное для определенных слоев русской интеллигенции, а следовательно, эти рассказы нельзя трактовать как некий не имеющий жизненных корней формально-эстетический отклик на опыт других литераторов. Кстати, сам Леонов убедительно опровергал ставшее штампом мнение о его зависимости от стиля А. Ремизова. «Я думаю, – говорил Леонид Максимович на межвузовской научной конференции, посвященной семидесятилетию писателя, – что орнаментальная проза, которой мы все грешили, происходила от других причин...». Леонов связывает узорность и цветистость своих первых вещей с радостью молодых литераторов слышать собственный голос, то есть с тем мажорным мироощущением, которое, как мы уже говорили выше, было рождено необычностью времени. В ранних леоновских рассказах гражданские раздумья о жестокости и суровости эпохи, мысль о необходимости разделить с народом его страдания согреты страстным утверждением красоты и действительности человеческой мечты, бескомпромиссности чувств. В этом богатстве идейно-образного содержания и заключается жизненность, казалось бы, далеких от современности сюжетов и причина долгой жизни ранних рассказов Леонова не только в России, но и за рубежом.

В следующем – 1923 – году Леонов обратился к совершенно иному материалу из жизни глухой северной деревни. Это была повесть «Петушинский пролом». В отличие от условно-сказочных и легендарных рассказов эта повесть восходит к социально-психологической прозе Достоевского и показывает, как писал и сам автор, «великий пролом не в одном человеческом сердце».

В одном из последующих, уже публицистических, выступлений Леонов интересовавший его пролом в душах назвал «свирепой людской суматохой», великим столкновением идей. Борьба старого и нового, столь интересо-

вавшая молодую советскую прозу в основном сквозь призму классовой борьбы, у Леонова обрела аспект философский и изображала не быт, а бытие. Мир деревни Петушихи замкнут и убог, и отдельные бытовые детали вырастают до размеров чудовищной фантазмагии. Как образ остановившегося времени воспринимаются строки о сидевших на полатах мужиках, шевеливших усами, как запечные тараканы; глухое и непробиваемое недоверие к чужому миру пронизывает следующую зарисовку: если проходящий человек попросит воды испить, то не дадут, откажут равнодушно: пил надысь один, да кружку унес. Ощущение невозможности такой жизни заставляет писателя искать пути к ее преобразованию.

Несмотря на достаточно полную изученность «малой прозы» писателя, представленной в посвященных ему монографиях и статьях, специальных исследований, где подробно анализировалась бы именно эта повесть, немного. В одной из давних посвященных ей работ ставропольского филолога Т. Батуриной подчеркивается, что Леонов один из первых в советской литературе заговорил об организующей роли сознания в процессе становления психики человека, причем его интересовали люди разного интеллектуального уровня, в том числе, по стереотипному определению, «мелкие» люди, подхваченные волнами революции и растерявшиеся, потрясенные возможностью «безнаказанности невозможных ранее действий». Цитированные выше слова о «великом проломе не в одном человеческом сердце» связаны с кощунственной завязкой действия: большевики, придя в деревню Петушихи, вскрыли мощи святого Пафнутия, и это невероятное святотатство не вызвало немедленной Божьей кары. Теперь, через восемь десятилетий, отделяющих нас от описанных событий, можно сказать то, что было неведомо тогда и самому молодому писателю: Божья кара все-таки свершилась. Но, не соглашаясь с автором давней статьи в ее антирелигиозном пафосе с прославлением психики, «освобожденной от религиозной тьмы»⁹⁶³, оценим теперь ее наблюдения над текстом повести, которые, однако, ныне требуют другой интерпретации.

Заслуга Леонова в том, что он как современник описанных событий глубоко раскрыл психологическую сложность пролома. Святое и мирское сражаются в душе игумена, он же бывший бражник Митроха Лысый. «...Требовала в последний раз душа его пламени сверкающего чуда, но не было чуда». Возвращение к бывшему неверию, когда вновь из груди игумена «зорко глядело... озорное сердце Митрохи Лысого», оказалось трагичным. Надо отдать должное Леонову, показавшему всю глубину этой трагедии: «И когда не стало чуда, сделалась заместо сердца коряга, и коряга та свиной щетиной проросла». Когда разбили гробницу Пафнутия, игумен удавился, теряя человеческий облик в бессильном бунте: «кружкой глиняной было разбито стекло в иконе: глиняные черепки вместе с лампадными осколками были разметаны по полу в масляных густых пятнах там и сям. Буянил, видно, сильно сам с собой перед смертью игумен». Ныне эти леоновские строки прогнози-

⁹⁶³ Батурина Т.П. Особенности психологического анализа в раннем творчестве // Большой мир. Статьи о творчестве Леонида Леонова. – М., 1972.

руются как предчувствие вандализма, «успешно» продолжавшегося и в 1930-е гг. Еще более глубоко раскрыл Леонов душевную утрату молодого своего героя, взыскивающего доброты и справедливости, Алеши. Уязвленный в самое сердце жестокостью и злобой односельчан, избивших конокрада Талагана, Алеша Хараблев искал утешения в религии. Путь к ней и трагедия ее утраты выражены писателем в характерной для литературы модернизма форме онейросферы (от гр. *oneiros* – сновидение). «Сновидческие» образы подчинены логике развития образа Алеши. В первый раз – сон о его попытке проникнуть в пещеру, где на дне свинцового сундука, оберегаемого тремя дьяволами, «на дне связанная лежит в неволе Радость», и сон символизирует обретение этой радости через борьбу с Дьяволом, через приобщение к религии. Смятение Алеши после уничтожения пафнутиева святыни выражено уже другим сном: раскрыв тот же сундук, Алеша видит там «темное холодное пустое место, и не было дна той нехорошей пустоте», и даже «чугунный мужик, появляющийся и в первом сне, жаждущий вознестись на небеса, чтобы плюнуть ангелам в рожи и назад уйти (сниженный символ богатырства), теперь скажет: «Вознесся, ан, плевать то и некуда – пустое место там...». Теперь, когда атеистические порывы литературной критики отошли в прошлое, можно по-иному прочесть финал повести, прочувствовав весь ужас бездонной, нехорошей, по определению Леонова, *пустоты*, и даже вернуться к давнему суждению З. Богуславской в ее монографии «Леонид Леонов» (М., 1960), где подчеркивались «страдания людей, которые на дне заветного сундука... ничего не найдут». И то, что на страницах повести добрый крестьянский парень Алеша оставлен умирающим от голода, оказалось глубоко символичным, и эту трагедию не снимают леоновские строки: «...будут дни, взроет поля машинами, обрастут раны свежим мясом, а разутые ноги шевровыми штиблетами, – и будем вспоминать... как отбивали мы волю...» Сейчас они кажутся данью революционным стереотипным лозунгам, а все содержание повести, как и появление бывшего конокрада Талагана в облике красного комиссара, в нашем сознании ассоциируется с той национальной самокритикой, которая была развернута Буниным в книге его публицистики «Окаянные дни».

Таким образом, для повести характерны неоднозначность художественных решений. Леонова вслед за Достоевским интересуют не случайности петушихинского быта, а общая их идея, «спрятанный их смысл». Философско-историческую формулу «конца и начала» современный исследователь считает «кристаллом жанра»⁹⁶⁴, ссылаясь на суждение самого Леонова, который столкновение художественного опыта прошлого с революционной действительностью представлял в образе вольтовой дуги и пламени, возникающих среди токонесущих электродов. «Мобильный» жанр повести позволил связать «малый» петушихинский мир с жизнью страны, с «проклятыми, свинцовыми годами», «страшными проломными, бессолнечными днями».

⁹⁶⁴ Ванюков А.И. Жанр и творческая индивидуальность. Пять глав из истории русской советской повести 1917–1929 гг. – Саратов, 1989. – С. 66.

«Утренние хмурые зачатки дня», хотя и намекают на обещание надежды, на то (цитируем повесть), что *«великий конец становился началом»*, но очень этот образ далек от того бравурного настроения многих молодых советских писателей, которое Леонов позже определил как «оптимистический гопак», исполняемый по каждому поводу.

Но в то же время молодого Леонова не отнесешь и к историческим пессимистам. Он еще не знал глубоких разочарований и чувства утраты, которые захлестнут его в последнем романе «Пирамида». Мечта о том времени, когда «зацветет после грозы вся земля озорным весенним цветом», роднит «Петушихинский пролом» с рассказами «Туатамур» и «Уход Хама», хотя атмосфера повествования повести значительно мрачнее, чем в рассказах. В финале вновь возникает мотив сна, в котором Алеша, по слову Егория, поведет людей к заветному свинцовому сундучку, где схоронена Радость. И на вопрос Егория: «Дорогу помнишь?».

«Ответил Алеша громово:

– Знаю.

И пошел впереди. И будто горы вместе с ним шли».

Образ Егория, возникающий в видениях Алеши, навеян древними русскими сказами, что отметил еще Воронский. Современный исследователь также подчеркивает, что это обогащает формулу «конца и начала» леоновской повести, исторического пролома на земле и на небесах⁹⁶⁵.

Работа в жанре повести продолжалась. В 1924 г. Леоновым созданы «Записи некоторых эпизодов, сделанные в городе Гогулеве Андреем Петровичем Ковякиным» (произведение более известное под названием «Записи Ковякина») и «Конец мелкого человека». В творчестве Леонова 1920-х гг. заметен интерес к мещанству – прослойке, которую официальная идеология оценивала негативно. Горький, сближаясь в этом с Лениным, еще в преддверии революции восклицал: «Мещанство – проклятие мира!». У Леонова картины быта и герои старого уклада жизни в повестях тоже сатирически окрашены⁹⁶⁶, но отрицание устоявшегося быта – черта не обязательно революционная, то есть ведущая к полному его уничтожению: она свойственна каждому молодому поколению, которое вносит в жизнь общества необходимый бродильный элемент. Усугубленное леоновской иронией такое отрицание воспринималось, особенно в 1960-е гг., как заслуга писателя перед лицом революции; обреченность героя повести «Конец мелкого человека» Лихарева трактовалась как историческая справедливость. В критике, относившейся к Леонову благожелательно, утверждалось: Леонов показал полную несовместимость между представлениями, убеждениями «мелких людей» и идеалами Октября. А это означало, что таким «мелким людям» и жить-то нет надобности (совсем в духе высказываний платоновских чевенгурцев). Между тем в одной из бесед Леонов Лихарева защищал. Очевидно, авторская позиция в

⁹⁶⁵ Там же. – С. 69.

⁹⁶⁶ Listwan F. Леонов-сатирик // *Satyra w literaturach wschodnioslowianskich*. III. – Białystok, 1999. – S. 147–153.

этом произведении заслуживает более глубокого и детального исследования (что выходит за рамки нашего учебного пособия).

«Дорога на Океан». Философская и социальная проблематика

К жанру повести Леонов будет возвращаться еще не раз, но с середины 1920-х гг. начинается победоносное шествие леоновского романа: «Барсуки» (1924), «Вор» (1927), «Соть» (1930), «Скутаревский» (1932), «Дорога на Океан» (1935). Эти произведения наиболее полно отвечали установкам соцреализма, который пока что проходил позитивную стадию своего становления, но их эстетическое значение гораздо шире, в них немало созвучного нашей современности. Рассмотрение всех названных романов выходит за рамки учебного курса, но они были предметом специального анализа в трудах В. Ковалева, Ф. Власова, Н. Грозновой, Э. Кондюриной, З. Богуславской, Л. Финка, В. Крылова, Е. Скороспеловой и др.⁹⁶⁷, с которыми можно познакомиться при самостоятельном, более углубленном изучении творчества Леонова.

Основными параметрами творческой индивидуальности Леонова-романиста можно считать внимание к частной жизни человека (описания Зарядья в «Барсуках», жизни старой Москвы в «Воре») с учетом, разумеется, его социальной роли. Но не она, эта роль, была для Леонова определяющей. Больше того, социальная роль героя, связанная с революционной ситуацией, у Леонова раскрывалась довольно схематично: бывший конокрад (симптоматическая деталь) Талаган в повести «Петушихинский пролом» (1923), Павел Рахлеев в романе «Барсуки» (1924) появлялись в новом качестве героев революционного мира как-то вдруг (такие превращения выражали общий для ранней советской литературы мотив социально-духовного роста человека). В восприятии читателя оставался определенный разрыв между прошлым и настоящим героя, который, очевидно, и не мог быть восполнен, а в образе «красного директора» Арташеза из романа «Вор» (1927) корней вообще не предполагалось. Почему? В силу ограниченности опыта писателя-попутчика, как тогда говорилось? Но ведь большой художник, а им Леонид Леонов, безусловно, был, всегда обладает даром интуитивного прозрения, что подтверждают, например, его инонациональные характеры, раскрытые удивительно полнокровно. В образах же леоновских социальных функционеров 1920-х гг. мы не видим даже попыток раскрыть их внутренний мир. Думается, такое происходило потому, что Леонову это было неинтересно. Новые герои в его романах появлялись как знак, неизбежная дань времени, поскольку в традиции русской литературы, которую свято исповедовал Леонов, прямая связь с современностью была краеугольным камнем. Но как творческая индивидуальность Леонов пропускает свое понимание современности сквозь призму вечных тем и проблем; его интересует легенда о Калафате в «Барсуках» или деградация души героя «Вора» – Векшина, пролившего кровь невинную.

⁹⁶⁷ Из современных публикаций см.: Семенова С. Парадокс человека в романах Леонида Леонова 20–30-х годов // Вопросы литературы. – 1999. – № 5. – С. 35–73.

Богатство и сложность философской проблематики романа «Дорога на Океан» (1935), оригинальность, необычность его формы не были поняты, и весной 1936 г. разгорелась острая дискуссия. Даже восхищавшийся писателем Горький недооценил это мирового масштаба произведение, полагая, что «над всей сюжетной линией весьма чувствуется мрачная и злая тень Достоевского». При всем том, что отношения Горького и Леонова к этому времени были осложнены в личном плане (как говорил Леонов, их испортили «злые люди»), нет оснований видеть в горьковской оценке только привходящие обстоятельства: ведь отозвался же он с восторгом о «татарских главах» романа. Слишком необычна была «Дорога на Океан» для литературы тех лет. Леонову «советовали», например, космическую линию романа вынести в примечания, но писатель отказался. Напротив, он даже издал главы путешествия отдельно, в массовой библиотеке «Огонек» под названием «Путешествие за горизонт» (М., 1936), придавая им тем самым особо важное значение.

Леонида Леонова всегда волновала судьба земной цивилизации. Составившие самые ценные страницы мирового искусства вечные образы и темы являются таковыми потому, что они апеллируют не к исторически преходящему, временному, а к тем сторонам жизни человека, которые соотносятся с жизнью человечества, немыслимой без основы человеческого бытия — нашей планеты. Начало жизни во Вселенной в космогонических мифах восходит к союзу Земли и Неба. Образ Земли — колыбели человечества, Земли — матушки и кормилицы, Земли, несущей в себе океан и в то же время являющейся частицей Океана — вселенной, стоит среди других вечных образов на первом месте. Но в XX в. люди поняли, что вера в вечность и незыблемость бытия на Земле может оказаться иллюзией, за которую дорого заплатит человечество в эпоху безудержной НТР. Путь к прозрению был начат еще столетие назад, когда философы-космисты стали разрабатывать представление о «нравственном разуме», усматривающем в частном событии общественной жизни его общечеловеческий и природно-космический смысл. Дальнейший научный поиск связан с именами Вернадского и Циолковского. Современная естественно-научная и философская мысль стремится постичь космический ракурс феномена человека. Двадцатый век принес открытие звездного мира, настолько обширного, что всякая соизмеримость между нашим существом и размерами окружающего нас космоса, по мнению Тейяра де Шардена, кажется упраздненной. И все же именно космос начинает осознаваться как надежда на спасение той части универсума, которая сохранит себя, даже несмотря на смерть материально исчерпавшей себя планеты и на разрыв ноосферы (если человечество не сумеет сохранить своего единства). Несмотря на столь мрачные прогнозы философов, художественная литература с присущим ей гуманизмом стремится предотвратить катастрофу на Земле, воздействуя на сознание людей. Космическая тема в литературе имеет свою предысторию: прозрения XIX в. (Лермонтов, Фет, Тютчев) дали обильные и пока досконально не изученные всходы в XX столетии. Были и неоправданные в философско-эстетическом плане попытки пролеткультовской поэзии непосредственно соотнести эту тему с носителями социальной революции.

Среди русских писателей нынешнего века именно Леонову принадлежит особая роль в синтезе художественной и научной мысли, в обращении литературы к футурологии. «Сегодня приспела необходимость в таком времени, когда будущее станет определяться хотя бы на 500 лет вперед», – говорил писатель, и содержанием человеческого прогресса он называл «разведку неба». В последнее десятилетие, после публикации глав из последнего романа «Пирамида» – «Мироздание по Дымкову», «Последняя прогулка», «Спираль» – предметом всеобщего внимания становятся научные гипотезы Леонова, трансформировавшиеся в художественные образы Вселенной. Но истоки этой темы в творчестве писателя, как видим, восходят еще к 1930-м гг., когда шла работа над романом «Дорога на Океан». Уже в те годы проявились его стремление опереться на научные прогнозы и отнестись к ним критически, несомненный интерес Леонова к Вернадскому, создателю теории ноосферы, Циолковскому. Участники I-го съезда советских писателей и поныне вспоминают, какое впечатление произвела речь Леонова: она прозвучала как слово о будущем, о котором еще не смели мечтать. Сегодня актуальны пророческие слова писателя, сказанные им с трибуны съезда: «На повестке дня будут стоять уже не только вопросы, трактующие рождение нового человека, но вопросы могущественной борьбы со стихиями, все большего расширения деятельности человека в космосе». Но впоследствии Леонов приходит к мысли о необходимости «обручей морали» для гипертрофированного разума.

Интересно заметить, что у Леонида Леонова была юношеская поэма «Земля» (1916), свидетельствующая о бережном отношении писателя к познавательной стороне космогонических мифов (поэма предвосхищала идейно-стилевую структуру новеллы «Уход Хама»). Как справедливо отметила Н.А. Грознова, теперь, с временной дистанции, видно, что под покровом библейских легенд уже в начале 1920-х гг. в этих произведениях были обозначены идеи писателя о началах и концах земной жизни, которые в последнем романе «Пирамида» оформляются в целостное космогоническое учение.

В «Дороге на Океан» планетарный масштаб мышления Леонова, осознание того, что «мы – человечество», художественно реализованы в образе мирового Океана. Перед его горизонтом герои принимают самое важное в своей жизни решение. В «Дороге на Океан» повествователь вместе с героями сдвигал «подвижную перегородку между будущим и прошлым», и тогда оба эти небытия приобретали одинаковую убедительность. Как будто все тревоги конца XX в. спрессованы в этих фантастических главах романа: и горечь от того, что не хватает мудрости определить, «что добро и где зло», и ужас процветания человекоубойной промышленности, и угроза предпоследнего тура мировых войн: «Она надвигалась неотвратимо, улыбающаяся ведьма войны». Но пафос романа в том, что вопреки ей люди «сбиваются в одну, все более плотную семью».

Война – катастрофа, ведущая к необратимым последствиям. Однако и космическая одиссея, открывающая радость познания и перспективы планетарного развития, тоже, может быть, как показывают космические страницы в «Дороге на Океан», по-своему драматична. Глава «Мы берем туда с собой

Лизу» открывается картиной ожидания первого человека, совершившего межпланетное плавание. Как будто в наши дни написаны страницы, передающие тревогу землян за судьбу лучших своих сынов – современных икаров. Так раскрывается трагедия отдельной личности – частицы общечеловеческого океана.

Забегая вперед, скажем, что выход человека в космическое пространство – полет Юрия Гагарина – также внес существенные коррективы в вечную, идущую от античности тему космоса: космическое пространство, гармонию которого стремились постичь древние греки, осваивая космос в поэтических преданиях и легендах, обрело новую власть над душами землян. Проблема «Человек и Вселенная» осознается как предмет художественного познания, предмет искусства. Человечеству становится тесно на планете, оно может «умным посевом разбрызнуться по Большой Вселенной», – этими сказанными в 1961 г. словами Леонид Леонов подчеркнул значение космической темы. В них – перспективы развития земной цивилизации и «реальной» научной фантастики.

Соединяя океаническую и земную сюжетные линии, писатель ставит главного героя романа, коммуниста Алексея Курилова, рядом с Адмиралом Океана Ботхедом; происходит максимальное сближение умонастроения реального человека 1930-х гг. с вечными идеалами. Глубокая символика Океана, вырастающая на основе известного архетипа, наполнена у Леонова новым социально-философским содержанием. Его Океан – образ, предвосхищающий мысль о неразрывной связи отдельного человека с человечеством Земли, а через него – и с космосом. Но одновременно это и образ-предупреждение, раскрывающий драматизм этих связей. «И сейчас, – говоря словами Е. Суркова, – он зовет и тянет к себе, этот леоновский Океан». И сквозь грохот и скрежет обрушивающейся на нас реальности звучит, как подчеркнул критик, «мощная мелодия веры, нерушимой надежды, что именно там, в этом Океане, в конце концов сольются бурливые, через бесчисленные пороги мчащиеся реки истории»⁹⁶⁸.

В «Дороге на Океан», как уже отмечалось в критике, происходит прорыв в вечное, глобально-имманентное, восходящее к самым корням мироздания. Философско-космический «этаж» произведения в общем-то снимает весьма активную попытку советского литературоведения трактовать дорогу на Океан только как путь в коммунистическое будущее или даже как ближайший путь социального развития страны от Москвы до Дальнего Востока. (Хотя Курилов – начальник политотдела железной дороги и его спецвагон действительно движется в этом реальном пространстве, а для других героев, например Сайфуллы, этот путь – действительно – дорога в их будущее.) Сошлемся на суждение самого писателя: «Для меня «дорога» была как бы прокладкой магистрали в дальнее будущее мира». Само же название – «Дорога

⁹⁶⁸ Мировое значение творчества Леонида Леонова. – Л., 1981. – С. 208–209.

на Океан» – означало не только дорогу и не только «железную», и не просто на Восток, к Тихому океану, но и к Океану как вечности⁹⁶⁹.

Вторая грань интерпретации «Дороги на Океан» – выявление в романе черт социалистической утопии и даже антиутопии⁹⁷⁰. В произведении значительно усложнена жанрово-композиционная основа: сочетание социально-психологического романа (в значительно большей степени) и романа-утопии, представленного фрагментарно, конечно, представляет линию побочную по сравнению с основными сюжетными линиями, но важнейшую для понимания авторской концепции, линию. Это повествование о трех путешествиях на Океан, предпринятых автором-рассказчиком и Куриловым (носителем авторской концепции), вовлекающими в свои путешествия наиболее близких и симпатичных им героев. По словам польского исследователя Ф. Листвана, в заглавии романа «знаком будущего является Океан, настоящее же скрывается за первой составляющей – дорогой». Мы бы не стали столь категорично противопоставлять эти понятия: «дорога на Океан» – это целостный образ-символ, раскрывающий определенную последовательность этапов пути к невероятному, но такому влекущему космическому будущему. Радужные картины утопии поданы не в изоляции от настоящего, как это было в собственно утопическом романе, а по контрасту с социально-бытовой реальностью (в этом Листван прав) настоящего. Люди будущего «держались прямее и увереннее – оттого ли, что каждый чувствовал плечом соседа и не страшился ничего, или оттого, что в чистом воздухе новейшего времени не носилось бактерий лжи...» (на многозначительность авторского многоточия, как бы воссоздающего оппозицию настоящего и будущего, также обратил внимание Листван). Нравственно-этический аспект утопической картины – а не идеи социального равенства и благоденствия ныне неимущих, – составляя специфику художественного мира Леонова, придал особый колорит его утопическим главам. Разрешение социальных проблем – цель мировой революции по большевистскому катехизису – в них налицо. Как подчеркивает писатель, говоря о жителях утопического Океана, «все было у них в руках, – хлеб, работа и сама судьба», но тем не менее землянам часто попадались люди с озабоченными лицами: «Мы поняли, что и у них бывает печаль, что и они знают трагедии, но лишь *более достойные высокого звания человека*» (курсив мой – Л.Е.). Наличие оппозиции утопического («там») и реального («здесь»), несомненно, но вряд ли в интерпретации «здесь» следует искать политическую злободневность. Нет у автора романа и тех черт антиутопического осознания происходящего, которые были, например, у Платонова, да и у самого Леонова в легенде о Калафате. Скорее, здесь проявилась мудрость осознания несовершенства человеческой природы, ибо на Океане «тоже были в должном количестве и лентяи, и завистники, и дураки».

⁹⁶⁹ Леонов Л. «Человеческое, только человеческое...». Беседу вел А. Лысов // Вопросы литературы. – 1989. – № 1. – С. 17.

⁹⁷⁰ Подробнее см.: Листван Ф. Утопия и антиутопия в художественном мире Леонида Леонова // Поэтика Леонида Леонова и художественная картина мира в XX веке. – СПб., 2002.

Философско-космический смысл «Дороги на Океан», раскрываемый и автором, и непосредственно образом Курилова, не исчерпывает всей глубины философского содержания романа. Исконна органическая связь Леонова с народно-книжной культурой, уходящей в традиции Древней Руси. Алексей Курилов для А. Лысова, например, – это Человек Божий, и атрибутирование Курилову этого сюжета – не просто знак традиции, здесь налицо принципы культурной прототипизации. Действительно, в Курилове отчасти угадывается подсказанная номинацией, и внешняя канва образа: отказ от супружества (после смерти Катерины), его праведничество в помыслах и желаниях, наконец, доброта и помощь людям в духе заветов христианства. Курилов, говоря словами С. Аверинцева об Алексее Человеке Божьем, «живет в истине», отвечающей потребностям эпохи, и если поведение его в чем-то абсурдно, то это «ответ на абсурд самой жизни».

Но и сиюминутность у Леонова выступает в ее подлинно художественном выражении, и в этом отличие его философской прозы от абстрактно-логизированной. В романе есть и «первый этаж» – исторически-конкретный план повествования, насыщенный реалиями жизни 1930-х гг., которым леоноведение последних десятилетий почти не занималась; ибо образ конкретно-исторического реального времени у исследователей философской прозы отходил на второй план. Уход в чисто философскую проблематику помогал снять ложные политические ярлыки, и литературоведы, благожелательно относившиеся к писателю, обходили по принципу «чур меня, чур» данные Леоновым социальные характеристики времени. Их отсутствие в исследованиях восполнялось некоторыми публицистическими высказываниями писателя в духе «текущей политики». И леоноведы делали правильно, иначе у нас бы выросли поколения, так же не знающие имени Леонова, как не знали они возвращенную ныне литературу. А известно, что задержанные произведения могли бы сказать современникам писателя в некоторых отношениях куда больше. Конечно, Леонов, как и Булгаков, Платонов, слишком большой художник, чтобы отойти вместе со своей эпохой, но есть достаточно много возвращенных произведений, прочитав которые, мы говорим: «Если б они вышли к читателю в свое время!!!» – и не больше. Понятно желание Леонова самому разговаривать со своими современниками, донести до них хотя бы часть той правды, которая мучила его самого.

В наше время социальные характеристики «Дороги на Океан» воспринимаются совсем по-новому. И не будем приписывать Леонову-человеку некой, как теперь говорится, «фиги в кармане» по отношению к власти предрержащим. Не будем преувеличивать и негативную сторону его характеристики социалистической России как «длительного и тяжелого процесса», в течение которого «списывали на будущее... и жуткие оплошки, и невероятные перегрузки». Это все прозрения последних лет, как и высказанное еще в 1960-е гг. отрицательное отношение к «оптимистическому гопаку», ставшему принципом государственной политики. В леоновских статьях 1930-х гг. оптимизма было достаточно, как было его достаточно и в публицистике автора «Чевенгура» и «Котлована». И к этому надо отнестись с пониманием. Кроме

того, произведения Леонова – не иллюстративки, которых и тогда, и сейчас бывает множество и которые одевают собственные банальные, а то и убогие мыслишки в беллетризованные одежды. Леонов, художник милостью Божьей, свидетельствует: «Многое у писателя складывается помимо авторской воли». По его мнению, до 80 % работы над произведением приходится на сферу бессознательного.

Поэтому-то попытки некоторых современных леоноведов утверждать, что Леонов не просто поддавался настроениям тех лет, а искренне служил складывающейся тоталитарной системе, неприемлемы. (Кстати, слово «служил» как-то не связывается с обликом Л. Леонова, скорее, оно может быть отнесено к Фадееву, занимавшему крупные административные посты). Чтобы убедиться в этом, достаточно окинуть непредвзятым взглядом образы леоновских коммунистов. Не все благополучно и гармонично, как того требовала официальная критика, с Увадьевым и Потемкиным («Соть»), которые, в сущности, остаются одинокими, а Потемкин обречен на преждевременную смерть (мотив, который будет развит в образе Курилова). Обращает на себя внимание и такая деталь: у Увадьева сложились своеобразные отношения с матерью, которая по-своему отстаивает свою независимость, а сыну предъявляет счет за воспитание в сумме... тридцать рублей – число, символизирующее распад нравственных ценностей. Все это – подступы к неординарной трактовке образа коммуниста Курилова – главного героя романа «Дорога на Океан».

Курилов обречен, смертельная болезнь настигает его в, казалось бы, самую счастливую минуту: «Лизе показалось, что ее любовник умирает». Очевидно, если оценивать Курилова по меркам старого доброго эпического повествования, когда писателю видится фигура, обреченная на гибель потому, что стоит в преддверии будущего, то смерть героя можно понять как довод к тому, что он лишний в этой жизни. Именно так и понимала развязку этой сюжетной линии враждебная Леонову критика еще в 1930-е гг. (Благожелательная, напротив, искала в нем жизнеутверждающий финал – «оптимистический гопак».) Поскольку Леонова интересовала дорога «к Океану в понятии вечности»⁹⁷¹, то и герою надлежало проделать положенные ему «маршруты», и в итоге он оказывается между жизнью и смертью. Курилов становится лишним человеком, хотя и не тем классическим его типом, который сам отстраняется от жизни, а напротив, активно вступающим с ней в контакт. Но не будем забывать, что такое конкретно 1935 год в жизни советского социума и какова была судьба «праведников», вроде Курилова. («праведник» – характеристика, которую дает Курилову Омеличев). Что оставалось ему делать, как не уходить в мечту об Океане Будущего? Но утопия здесь не рядится в одежды реальности, она подчеркнута утопична. В канун операции Курилов рассказывает Зямке сказку, по сути дела, – притчу, о белом слоне (ее истолкование было

⁹⁷¹ Леонов Л. «Человеческое, только человеческое...». Беседу вел А.Лысов // Вопросы литературы. – 1989. – № 1. – С. 17.

предложено Г. Платошкиной⁹⁷², и она подтверждает нашу концепцию образа Курилова). Подмена прекрасного живого слона его ритуальной – бездушной, механической – видимостью вызывает ассоциации с грустным итогом жизни самого Курилова с его неосуществленными мечтами, несостоявшимся личным счастьем. Впоследствии автор говорит о своем выходе в Океан с Алешей Пересыпкиным, уже без Курилова, но «Алексей Никитич находился с нами, потому что с выходом из настоящего его реальность становилась теперь не меньше нашей. И тень Курилова, подобно горе, возвышалась над нами». Курилов удостоен вечности, и в этом проявляется высокая нравственно-эстетическая авторская его оценка. И все же «тень» Курилова, подобно «механизированному слону», лишена всего того, что составляло самую сущность и обаяние живого существа.

Но Леонов достаточно подробно рассматривает и конкретные земные дела Курилова, которые также совсем не утешительны. Кстати, как предмет художественного познания «злоба дня» впервые появляется у Леонова именно в этом романе; во всяком случае она здесь выражена более отчетливо, чем, например, в «Воре». Этот социально-исторический пласт в наши дни нуждается в актуализации и переосмыслении. За успешными и победными реляциями об успехах социалистического строительства надо видеть обратную сторону медали, которая раскрывается в романе «Дорога на Океан», но которую не замечали раньше. Сейчас эти страницы романа активно участвуют в нашем осмыслении действительной истории России советского периода. Понятно, почему Леонов не нравился трубадурам индустриализации: вспомним, что сказано им о состоянии дорог, о гибели зерна (как это все узнаваемо!): «Дорога была из самых длинных, самых важных, самых худших в стране». Состояние пути, паровозного и вагонного парков, дисциплины и подготовки кадров, – сообщает Леонов, – ухудшалось с каждым годом.

«Все соревновались на показатели лучшей работы, все состояли членами всяких добровольных обществ, все до изнеможения выступали на совещаниях, все повторяли то же самое, что говорил и он. Здания станций, столовых и управлений, даже диспетчерских кабинетов были утеплены стенгазетами, профсоюзными объявлениями, лозунгами, плакатами и еще множеством серого цвета бумажек, на которых было написано что-то мелко, торопливо, плохим карандашом. Но качество перевозок оставалось прежним. И катастрофы время от времени напоминали массовые древние приношения. Партия ждала ответа от него. Курилов пока молчал. Он еще **не знал**» (выделено мною – Л.Е.).

Уже в начале романа – во второй главе «Крушение» автор раскрывает жуткую реальность «закона дорожных катастроф»:

«Горы путаного железного лома громоздились на насыпи. Мятые вагонные рамы, сплетенные ужасной силой, служили основанием для этого ужасного алтаря. Еще дымилась жертва. Тушей громадного животного представлялась нефтяная цистерна, вскинута на самую вершину. Судорожные полосы факельного света трепетали на ее маслянистых боках. Навсегда запоминался тупой обрубок шеи. Орудие убийства было налицо: два кри-вых рельса уходили в подбрюшье цистерны. Еще капал из раны густой и черный сок. (...) Все это было скуповато полито ползучим багрецом несчастья».

⁹⁷² Леонид Леонов – Мастер художественного слова. Межвузовский сборник научных трудов. – М., 1981. – С. 31–34.

Это вовсе не газетный репортаж, знакомый по многим произведениям советской прозы – это художественное пересоздание действительности по законам идиостиля, когда горы путаного лома предстают основанием для **«варварского алтаря»**, а разбитая цистерна – тушей огромного животного, **принесенного на заклание**. Жертва кому и чья? Во имя чего? Неповторимая леоновская интонация заключительной фразы «Все это было скуповато политолзучим багрецом несчастья» завершает подтекст, рождая ощущение продолжающейся во времени катастрофы. «Ползучий», а не просто «баgreц несчастья» накладывает отсвет на образ коммуниста Курилова. Многозначительна и встреча Курилова с путевым обходчиком Омеличевым-Хожаткиным, где выясняется, что он, Курилов, «живет с дыркой посередь души: И даже сам не знаешь, чего в тебе больше – дырки или души». А ведь это назначение – начальником политотдела железной дороги – *«оказалось лучшим лекарством от сомнений»*. Спустя десятилетия мы понимаем, что это были за сомнения. Чтобы избавиться от них, Курилов идет к своему старому учителю по литейному делу Ефиму Арсеньевичу Демину, черпая в беседе с ним хоть какую-то уверенность, потому что Демину «нравилась советская власть». Она давала общественное признание его вдохновенному труду (в рамках дозволенного системой). Это – действительная реальная черта первых десятилетий власти, которую зря не учитывают нигилисты от обществоведения (реальная, разумеется, только для тех, кто не попадал в мясорубку «классовой борьбы»).

«При социализме будут жить только такие мастера, – подумал Курилов, – влюбленные в свое дело, их подмастерья и ученики. И подумал, что хоть и высоко поднялся по общественной лестнице, никогда не испытает «простецкого деминского удовлетворения, происходящего от близости к самому горну жизни».

Однако и Омеличев, скрывающийся как «бывший» под фамилией Хожаткин, был в свое время человеком не бесталанным. (То, что Омеличев – муж сестры Курилова Ефросиньи, добавляет немало «классовых» переживаний Куриловым, особенно Клавдии: Гражданская война продолжалась и в тридцатые.) Поэтому помнилось, что в его хозяйстве было много баржей и пароходов. В словах Омеличева нет сожаления о пропавшем богатстве, для него главное – творчество. «Осподи, одних акций от разных предприятий четыре тыщи листов... Белые в осьмнадцатом году весь мой флот в затоне спалили, чтоб красным не достался... воинство мое побито лежит... а ты видел мои слезы?» – спрашивает он, подчеркивая свою способность возродить хозяйство. Примечательны его слова уже при других обстоятельствах: Омеличев появился в московской квартире Курилова:

« – Окосмател ты, Павел Степанович. Уж не соблюдаешь себя. С дороги ушел что ли?

– Не, мне отпуск дали. Ходил на Каму, на красавку свою взглянуть в последний разок...

– Что, легче жить стало на Каме?

Омеличев зябко поежился:

– У кого мозги попроще, тем легче. (Блестящая иллюстрация к сегодняшним спорам о преимуществах социализма – Л.Е.). Чиновника-то издаля видать...

– Не бранись, купец, не все чиновники!

– А ты не обижайся, я не про тебя, ты праведник... да ведь ни одна затея, помнится, на праведниках не вызревала. Я в эти дрожжи всегда плохо верил. (...) У меня крали густо; кто не ленив, тот и пользовался... но самому сытому из воров я более доверял, чем самому тощему из праведников. (...) Зато и он все свое чувство пароходному делу отдавал. Левый глаз спать шел, а правый при деле оставался. Я людей поколениями на деле растил. А у тебя – наблудил на суше, его, дурака, – свиней пасти, а ты его на реку... Ничего, что я так начистоту?..

– Скучно ты говоришь, Павел Степанович. Я ждал чего-нибудь повострее... чтоб сердце царапнуло!

Омеличев поежился: уже не имелось у него такого инструмента, чтоб оцарапать куриловское сердце».

И не случайно именно в этот момент забился в бреду смертельно больной его сын, глухонемой мальчик Лука, трагический символ исхода рода Омеличевых. Ведь Омеличев, сам не веря себе, еще сохраняет надежду: «Когда мой сын будет президентом республики, он будет умным президентом республики». И он делает еще одну символически-напрасную попытку:

« – Верни мне мою Каму! – Он (Омеличев – Л.Е.) оперся всей тяжестью на стол, и расплескались стаканы, и скатерть поехала в сторону, и с надтреснутой страстностью прозвучал омеличевский голос: – Я бы ее еже день веником ометал всю... Вода у меня на Каме не переставала бы кипеть день и ночь. Найди-ка верную цену, купи эти руки у Омеличева!

Курилов откровенно рассмеялся на его хищную и взволнованную искренность.

– Решил испытать – от головы оторвать. Пусть руки твои едут на Каму, едут и делом займутся... а?».

Курилов даже обещает свою протекцию в трудоустройстве Омеличева, но тот, «насмешливо покачал головой». Диалог двух голосов, двух сознаний продолжается: «Обида, обида отравила разум этого человека», – считает Курилов, пытаясь самоутвердиться вопросом:

« – Ну, а все-таки грузооборот на Каме выше довоенного?

– Э, ты ловок... с довоенным-то себя сравнивать. А я?... я бы спать стал эти шестнадцать годов? Думаешь, расти это только тебе дадено? Нет, хозяин, это дерево срублено, но не засохло. Пятнадцать лет назад, вона, не было человека, а теперь уж и страждет, лежит, – и опять воспламенялся почти до крика, видно было, как обсохший фитиль напрасно лизал опустевшее дно; никнуло пламя, не светило, не жгло.

Омеличев опустил голову, и руки, обессилив, повисли вдоль тела».

Авторская ироничность по отношению к Омеличеву, идущая от «голоса» Курилова, для которого Омеличев – «историческая древесина, озлобленная, но укрощенная», уступает место авторскому лиризму:

«Шел на убыль этот человек, и хотя понимал бесповоротность судьбы, все еще не умел привыкнуть к новому своему состоянию... Были пусты его руки, не звенели в них привычные ключи от утраченных царств и будущего. Но все еще не отвыкли руки; и вот он брал вещь и мучительно вглядывался в нее, как бы стараясь узнать ее, и находил в ней иное назначение, ему уже недоступное, и сердился, и не ставил обратно, а как бы откидывал прочь».

Ощутимо и авторское сожаление о судьбе Глеба Протоклитова: «Спокойная, расчетливая воля светила в глазах. Этот человек был бы хорошим летчиком, недурным шахматистом, умным собеседником» (в философском плане этот образ воплотил тяготение героя к нищестанству⁹⁷³). В революцию

⁹⁷³ Леонид Леонов. Творческая индивидуальность и литературный процесс. – Л., 1987. – С. 124.

ему было всего 18 лет. Личным врагом Курилова, если бы тот узнал, кто перед ним, его сделала сыновняя доля: его отец, статский советник, судил Алексея, а главное, плоско пошутил насчет Катеринки, просившей свидания с мужем. Описания того, как Глебу приходилось скрывать свою образованность и воспитанность, – тоже яркий штрих эпохи. Перечитанный в наши дни леоновский роман позволяет увидеть в нравственном падении братьев Протоклитовых (Глеб цинично доносит брату об измене жены, чтоб дрогнула рука, оперирующая Курилова, Илья же выдает брата на партийной чистке) прямое следствие сложившейся в стране обстановки. Леонов воссоздает последнюю сцену как фарс, ссылаясь только на рассказ второстепенного действующего лица.

Немалую пищу для социологического анализа дает и образ партийного функционера – Клавдии. Если Курилов идет на контакт с Омеличевым, сочувствует болезни их ребенка («Революция не отменила прав отца... и, кроме того, эти люди кое-что сделали для меня», – говорит он, имея в виду, что в Гражданскую войну Омеличевы не выдали его белым), то Клавдия занимает абсолютно непримиримую позицию, о чем говорят реплики короткого, но выразительного диалога Курилова с сестрой:

- « – Кстати, ты не получала письма от Ефросиньи?
- С чего она станет писать мне?
- Все-таки сестра...
- Не дразни меня, Алексей».

Неумолимая железобетонность Клавдии проступает в безапелляционной манере речи (ее голос отдает металлическим эхом) и в деталях портрета. Вот как говорится о ее выступлении на Пленуме ЦК:

«Нужно было обладать почти мужеством, чтобы начать с той же фразы, какую злоупотребляли в своих речах все ее современники, большие и маленькие, честные и лживые, слепые и достаточно зрячие, чтоб проследить разбег великой идеи в будущем. В ее устах это звучало как ведущая формула века: мы призваны работать в радостное и прекрасное время...».

И все же в описании «величественной старухи» нет шаржа: Леонов понимает, что это было поколение людей, фанатично отдавших себя служению одной идее. «В ее фигуре, наклоненной вперед, читалась непреклонная воля к полету. Запоминалась спокойная жестокость ее гипсового бесстрастного лица. Никогда прежде я не знал, что может быть **по-своему** (выделено мною – Л.Е.) красива поздняя и ясная молодость стариков». Симптоматично то, что непререкаемый авторитет Клавдии, жестко регламентирующий жизнь брата, падает по мере развития болезни Курилова. Приоритет общечеловеческого проступает в ее неуверенной пока фразе: «Ведь он (Омеличев – Л.Е.) может придти. Может, и я не прогоню его».

Особенности сюжета и мастерство психологического анализа

«Дорога на Океан» отличается, как уже говорилось в критике⁹⁷⁴, предельно сложной структурой сюжета. В нем прослеживаются и почти что де-

⁹⁷⁴ Писарева О.А. Роль сюжета в осмыслении философских мотивов бытия и небытия в романе Л. Леонова «Дорога на Океан» // Вечные темы и образы в советской литературе. – Грозный, 1989. – С. 76–83.

тективная линия (Глеб – Курилов), и линии, характерные для социально-психологического романа (Курилов – Марина – Лиза; Лиза – Илья – Курилов), элементы исторической хроники (история рода Омеличевых, исторические опыты Алеши Пересыпкина), экскурсы в космическое будущее в жанре и стиле научной фантастики, вставные главы – «татарские». Однако все сюжетные линии тесно связаны с авторским решением проблемы человеческого существования, сведены воедино логикой авторской мысли, философским подтекстом произведения в целом. Активным действующим лицом выступает повествователь, порой обретающий функции главного действующего лица в главах «Я разговариваю с историком А.М. Волочихиным», «Мы переходим через войну», «Мы берем туда с собой Лизу» и др. От лица повествователя написано и «Послесловие» к роману, сложная архитектура которого еще ждет своего исследования.

Художественное воплощение инонационального характера

Леонов – признанный мастер социально-психологического повествования⁹⁷⁵. Даже в облике Клавдии в день операции Курилова он обнаруживает «суровую человеческую изнанку» – какую-то робкую нежность. Глубоко раскрывается душевная жизнь Алексея Курилова, живущего памятью о Катеринке и нашедшего душевный уют и тепло в отношениях с Мариной и ее сыном Зямкой, в дружбе с юным Алешей Пересыпкиным. Запоминается Лиза Похвиснева с ее так и не успевшей расцвести любовью к Курилову. Глубочайшее мастерство Л. Леонова в раскрытии «диалектики души» целесообразно подробно показать на примере художественного воплощения им инонационального характера, то есть характера, воспринятого сквозь призму сознания человека другой национальности. В этом случае трудности психологического анализа средствами художественного слова помножены на малоизвестный русскому человеку объект анализа. (Леонов с гордостью говорил, что его спрашивали: «Вы татарин?»).

«Татарские» главы «Дороги на Океан» – «Депо», «Сайфулла», «Буран», «Я возвращусь к тебе, Марьям», «Черемшанский узелок» – казалось бы, составляющие периферию романа, на деле органично связаны с перипетиями фабулы (взаимоотношения Сайфуллы Зиганшина с Глебом Протоклитовым) и философско-символическим планом дороги, движения. Они также связаны с общей развязкой основной сюжетной линии в главе «Глеб в действии» и «Послесловии». Значительно обогащая идейно-художественное содержание романа, они в то же время сохраняют и свою относительную самостоятельность в рамках произведения.

Путь Сайфуллы на железную дорогу – это путь тысяч и тысяч людей разных национальностей от патриархальной деревни к индустриальному городу. Теперь мы видим, что этот всегда болезненный процесс был усугублен волюнтаристским искусственным форсированием, и это вело к размыванию

⁹⁷⁵ Кондюрин Э. Проблема культуры в раннем творчестве Л. Леонова // Литература. – Вильнюс. XXII. – 1980.

традиций и национальных корней. Обратим внимание на то, что Леонов показывает уход Сайфуллы из родного дома без каких-либо популярных в то время лозунгов и призывов.

«Единственно, чтобы добыть коня, сапоги и маляр – на выкуп невесты, Сайфулла ушел на железную дорогу. Он уходил, сутулясь, нищий, и даже штаны на нем были чужие. Семья провожала его воем, как на гибель, и сперва трудно давалась паровозная наука».

Из материнского письма к Сайфулле вырисовывается типичная судьба раскулаченной деревни: выслана семья невесты Сайфуллы Марьям, уходит молодежь, а стариковские руки непроторны (возможно, что в начале 1930-х гг. Леонов и сам не осознавал, какую болезненную проблему он как художник обозначил). В коллективном хозяйстве дела не ладятся («А снега в этом году глубокие, и ягняток в колхозе поморозили»), рушатся привычные устои жизни, так что «мулла недавно вышел на улицу и кричал, плача и приседая, и золой посыпая плечи, что никто не хочет молиться и нет ему ни баранов, ни хлеба». Не намного легче было и в городе. В пору эйфории от успехов социалистического строительства Леонов рассказывает о них (успехах) более чем сдержанно: приехавшая к сыну старая Биби-Камал замечает, что на кровати сына, в маленькой угарной комнате на восемь коек – «бедное его одеялишко-то было прежнее, что увез из Альдермеша шесть лет назад».

Но Леонову дорог трудовой энтузиазм людей, верящих в новую жизнь. Для Сайфуллы труд машиниста стал неотъемлемой частью его духовного «я», составил мелкие огорчения и крупные радости его удачи, как признается он сам матери. Это радость хозяина большой машины, которому доверили многотысячные грузы. И даже Биби-Камал, неискушенная в делах, волновавших сына, чутким материнским сердцем «видела в нем все, – говорит автор. – Как ей понятны стали в эту минуту – и паровозы, и люди, и бескрайние дороги на океан!». Прекрасна убежденность Сайфуллы в том, что за ним пойдут другие его соплеменники. Вспоминая соседа по Альдермешу, мальчишку, спящего пока на груде пахучего мочала, Сайфулла мысленно обращается к нему: «Спи, вырастай, скуластый, бравый, веселый. Десятки новехоньких электровозов, что пройдут по пустыням, в чудесные иногородные страны, уже ждут не дождутся своих машинистов».

Раскрывая образ Сайфуллы, Леонов, в отличие от писателей романтического склада, уделяет первостепенное внимание социально-психологической характеристике героя, в которой национальное своеобразие характера является важнейшим слагаемым, однако далеко не определяющим эту характеристику в целом. Леонов раскрывает сложную диалектику национального и общечеловеческого через обращение к внутреннему миру личности, подчиняя этому процессу весь арсенал художественных средств. В этом плане он близок автору «Последнего из удэге», но еще более реалистичен и аналитичен в сравнении с ним (Фадеев в трактовке образов удэгейцев порой прибегал к романтической идеализации), не говоря уже о неповторимости леоновской повествовательной интонации, подчиняющей себе «земляную тяжесть крестьянского слова» его героев.

Первое появление Сайфуллы в романе описано без какого бы то ни было намека на национальную исключительность. Он воспринимается как один из многих в коллективе: «Протоклитов... осведомился, кто станет испытывать машину. Высокий широкобровый юноша в замасленной, с графитовым гляncем спецовке, выступил вперед». Только после этого следует пояснение автора: «Это был единственный в Черемшанске механик из татар».

Интересно, что глава «Депо», в которой мы впервые знакомимся с Сайфуллой, открывается своеобразным авторским манифестом. В нем утверждается многомерность художественного познания, не ограниченного привычным ракурсом авторского видения.

«Можно было бы обобщить наблюденье и показать, как меняется выражение мира в зависимости от того, освещен ли он ущербной луной, или вспышкой шрапнели, или тлеющем угасающем костра. С равным правом запах мог лечь в основу описанья, и тогда краской служили бы даже едкий смрад горелой пакли или ядовитый дымок паровозов, стоящих под заправкой, или щекотная смесь пара и перегретого мазута. С не меньшей выразительностью и звук способен был оформить очертания деповского утра. Тогда в звуковой путанице ухо различило бы шумы трудовых процессов – скрежет сверл или вкрадчивый шелест трансмиссий, или визг напилка, наложенного на подшипниковую бронзу.. Подавленное настроение Глеба могло стать таким же оформителем впечатлений».

В характеристике Сайфуллы и вообще всего того, что связано с героем, как раз и наблюдается совмещение разных планов изображения. Если повествователь просто сообщает, что Сайфулла доводится каким-то дальним родственником Зиганшину – комиссару мусульманского батальона, погибшему, по слухам, в башкирском восстании под Белебеем, то воспоминания Протоклитова, врага комиссара, возможно, даже причастного к его гибели, более конкретны, вплоть до запомнившихся острых с желтинкой глаз. В то же время неприязнь Протоклитова к Сайфулле не выливается в субъективно-эмоциональные оценки его внешности, ибо его восприятие как бы растворяется в объективном стиле авторского повествования:

«И правда, Сайфулла походил на своего легендарного родича: те же рост и матросская осанка, та же гордая, всегда примкнутая подбородком к груди голова, те же острые, с желтинкой, чуть исподлобья ястребки-глаза. И, может быть, от того, что Протоклитову довелось однажды повстречаться с Зиганшиным, он недолго любил и этого красивого и мужественного человека».

Глубина проникновения во внутренний мир героя проявляется в целом ряде деталей, передающих душевные движения через объективно констатируемые физические состояния. Вот Протоклитов «спросил мимоходом, что тот (Сайфулла – Л.Е.) станет делать, если лопнет дышло в пути». «Таких вопросов не задают бывалому машинисту: широкие, как у его кочевых предков, брови Сайфуллы сомкнулись у переносья. Волнуясь, он заговорил...». Искренняя радость Сайфуллы, вызванная одобрением Глеба, передана выразительными жестами и интонацией:

«Он (Глеб – Л.Е.) протянул руку юноше, и все тело Сайфуллы повело застенчивой и благодарной улыбкой.

– Вот хорошо, вот хорошо, начальник! – бормотал он, роняя на пол кусок наждачной бумаги».

Глубина леоновского анализа проявляется и в том, что психическое состояние героя представлено как процесс, протекающий во времени:

«Ребята разбрелись, а юноша все стоял посреди дымящих луж, опустив глаза на свои растопыренные, в копоти и ржавчине, пальцы. Жар недавней радости проходил; сквозь спецовку, надетую поверх рубахи, добирался утренний озноб. Татарин поднял голову и увидел машину, владыкой которой становился. Детская мечта сбывалась, но иным представлялся теперь паровоз, чем в сновидениях крестьянского мальчонки. Он глядел на эту груду умно и отчетливо организованного металла, когда-то подавлявшую его воображение, и, казалось, наспех и в уме повторял все, что знал о паровозе».

Естественность мотивировок проявляется даже в мельчайших деталях. Почему вдруг возникла тема детства? Последующее описание упитанных голубей, сидящих на кирпичных выступах, покрытых парчой инея, объясняет истоки ассоциаций: «Сайфулла рассеянно слушал их воркотню, напоминая о дальних мальчишеских увлечениях». Повествователь сам формулирует тот вывод, который вытекал из сопоставления прошлого и настоящего его героя: «Громадный путь отделял его (Сайфуллу – Л.Е.) от прошлого», – но не спешит образно конкретизировать его. Ему важно дать лишь намек (на контрастах прошлого и настоящего в те годы строилось большинство произведений). Переходя к дальнейшему повествованию, Леонов не забывает закончить картину воссоздания переживаний героя как процесса: «Вдруг он схватил шкурку с пола и принялся оттирать свежую рыжевatinку на буферной тарелке».

Леонов не чуждается и чисто технических подробностей труда Сайфуллы, но они в его рассказе не самоцель, а средство раскрытия образа вчерашнего человека природы, ставшего теперь владыкой «умного и отчетливо организованного металла» и страстно заботившегося о нем. Полны значения приведенные в романе подробности о том, как, свесившись на поручнях, Сайфулла принял жезл, условный металлический документ, как дал оглушительный свисток (молодые машинисты, поясняет автор, любили сигналить на всю станцию), как поставил он золотники по ходу и сдвинул регулятор на треть зубчатой гребенки. Не забыты ни появление воды в водомерной трубке, ни затрепетавшее в топке пламя, ни цинковые хлопья поползшего назад дыма. Такая зримая конкретность описания, характеризует манеру самого художника, давала тот «воздух», ту среду, вне которой образ Сайфуллы был бы бесплотным и схематичным. В то же время эти описания вовсе не похожи на не связанные с человеком пространственные технические подробности так называемого производственного романа. Примечательно следующее высказывание Л. Леонова, относящееся еще к 1934 г.: «Слишком крепко сегодня личное связано с общественным... Мало знать его (героя – Л.Е.) профессию, – мы должны проникнуть в философию его профессии, а может, и в рефлексологию его. Без всего этого образ наш вряд ли приобретает художественную убедительность». Думается, что недостатки советского так называемого производственного романа заключались не в интересе к производственной сфере деятельности человека, а в неумении органически связать ее с внутренним миром героя.

Главный эффект описаний Леонова – в несобственно-прямой речи повествователя, приоткрывавшей завесу над душевным состоянием героя, переживающего счастье движения: «Зашевелились чугунные плиты под ногами... Зеленая семафорная звезда, осеняющая дорогу в неизвестность, волшебным всплыла над головою...». Автор все нагнетает и нагнетает детали, передающие счастливое упоение Сайфуллы, ощутившего, как прекрасна была машина. Не случилось еще в Альдермеше того, чтобы татарин становился машинистом, и гордое сознание необычности своей судьбы переполняет душу героя.

Сосредоточив внимание читателя на становлении характера в новых для него условиях, Леонов постепенно вводит в повествование детали татарского колорита. То мелькнет упоминание о широких, как у его кочевых предков, бровях Сайфуллы, то вдруг звучит его глухое гортанное слово, то не требующая перевода любовная обмолвка или, наконец, желание поделиться душой об оставленных в глуши родителей: Сайфулла бормотал всю дорогу, мешая русскую речь с жаркими татарскими словами, как вскипали они на сердце. Порой этим и ограничивались авторы повестей и романов о национальных республиках. Неизмеримое преимущество Леонова перед ними как раз заключалось в том, что он показывал суть национального как глубину сознания и даже подсознания.

Одним из таких моментов, тонко раскрывающих национальную ментальность Сайфуллы, родство его с товарищами по бригаде и даже с бабушкой Махуб, стала пляска апила. Закономерность появления в романе именно такой художественной картины подтверждается рассуждениями Бахтина, который видел в пляске действие, разрушающее бытийственную преграду между людьми, приобщение к бытию других. В пляске «наличное бытие стихийно-активно во мне», – утверждал мыслитель⁹⁷⁶. В романе пляска передает борьбу чувств в душе Сайфуллы, влюбленного в стрелочницу Катю Решеткину, что заслонила от него образ невесты – далекой и гордой Марьям:

«И когда остался от Марьям лишь клочок, малый, как кровинка, – высочил на середину Сайфулла и гортанно закричал о чем-то по-своему татарам.., и те запели что-то протяжное, выбивая такт в ладоши, раскачиваясь, перемигиваясь и поталкивая друг друга в бока. И пошел он по кругу между ними, как бы распахивая ладонями воздух вокруг себя».

Таким образом, танец в романе вовсе не этнографическая подробность (обычно не связанная ни с развитием сюжета, ни с непосредственной характеристикой героя), а средство глубокого раскрытия внутреннего мира человека. Пляска Сайфуллы выражает борьбу новой любви и верности прежней в душе героя:

он танцует «со всей стремительностью крови, со сдержанной и четкой страстью. Это была грация мужественного тела, привычного к тяжести, к длительному напряжению и предельно уверенного в себе... И казалось, нарочно, в угоду Кате, прищурившейся и застывшей у притолоки, он топчет свое прошлое...».

⁹⁷⁶ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 120.

И далее, как бы достигнув в своих переживаниях наивысшего напряжения (это передано ворвавшейся в текст романа любовной татарской песней), Сайфулла убегает в звездную ночь. И здесь автор переводит образ из сферы национального к высотам общечеловеческого:

«Провалюсь по колено в мокрый снег, он один стоял под звездами, вслушиваясь в глухую, дальнюю переключку ночных паровозов. Точно завихренные скоростью его бега, звезды кружились над головой. Облака, похожие на сугробы, веще проносились вверх. Это было счастье... И мало было Сайфулле зимнего холода..., и полными пригоршнями он хватал снег и прикладывал к воспаленным вискам..., и корчился от ледяной щекотки, уползавшей за ворот рубахи».

Но Леонов тотчас возвращает разбег поэтической мысли к изначальному моменту – картине национального танца: «И его (Сайфуллы – Л.Е.) безотчетное кружение среди ночного леса, как беззвучное шевеление запухших губ, было самым выразительным из танцев созревающей юности, – самой безыскусственной из любовных песен!».

Второй, не менее важный момент для понимания национальной специфики образа – раскрытие ее истоков в семье, в быту, где протекало детство и юность. Оказалось, что у Сайфуллы – рубаха (подарок невесты) из грубой конопляной ткани, вышитая красными маленькими лебедями. Сайфулла вспоминает о родном селении: «Воспоминанье ведет Сайфуллу далеко в глубь Татарстана, к окошку бедной крестьянской избы». Лаконичны подробности быта: окошко разбито и заткнуто тряпкой, ветер шевелит соломенную кровлю. Совмещаются воображаемое настоящее и реалии, знакомые из прошлого: горячим лбом Сайфулла приникает к холодному стеклу и смотрит внутрь. Как бы увиденная при скудном свете копилки картина корректируется усилиями памяти героя: в темном углу проступает громадный ткацкий станок, чыпта суккыч, хитроумное сплетенье деревянных колес, длинных перекладин и облакированных временем штырей, и две старухи, ткущие рогожу. «И пока одна сильным толчком руки прогоняет сквозь лубяную основу тяжелый, как полено, челнок, другая, наклонив голову, разбирает на полу пахучее, саднящее руки волокно». Одна из женщин – мать, Биби-Камал, жесткое лицо, которое сын никогда не видел смеющимся. Картина завершается портретом отца Сайфуллы: лицо – как подорожный камень с тонкими, похожими на джеп, суровые, усами, и там, во впадинах, покорно молчащие глаза.

Крепкие нити кровного родства связывают Сайфуллу с этой избой, откуда ушел он шесть лет назад. Бумага, на которой написано было материнское письмо, проносила на сгибе, распадалась на серые куски, чернила растеклись и выцвели от испарений тела. Но Сайфулла в минуты наивысшего волнения в доверительной дружеской беседе, почти не глядя, наизусть стал переводить его текст, не ошибаясь ни в едином слове. Не ограничиваясь пересказом письма Биби-Камал, Леонов вводит мать героя в действие: она приехала проведать сына и в ожидании расположилась на табуретке у койки, поглаживая бедное лоскутное одеяло. Глубоко волнуяща эта встреча ставшего совсем взрослым сына и постаревшей за годы разлуки матери:

« – Вот, даже сердце забилося. Эх, куандыр, дын, анкай... обрадовала мать!..

Недоверчиво, но все еще улыбаясь всем своим существом, он пошел к ней... обнял старуху, и она забилась в его руках, забормотала – «тъфу, астагфирула – пропадает мое дитя...» – и заплакала.

... И было хорошо, что никто третий не мешал им в этом жадном ощупывании друг друга словами и пальцами».

Разговор с матерью обнажает родную речевую стихию Сайфуллы: все чаще звучат в авторском тексте иноязычные слова, символизируя собой гортанную татарскую речь. Хлеб, выпеченный руками матери (пресные лепешки – кабартма), своим забытым названием рождает в памяти тысячи подробностей: «Глаза увидели с предельной резкостью (и даже заболели глаза!) свое село, оно приблизилось на расстояние взгляда».

Одежда, разговор, обычаи – все то, что олицетворяет собой Биби-Камал – это все тот мир, в котором выросла Сайфулла и не потерял с ним связи. «Жаль, думает он, что Катя не любит бус, не сурьмит бровей, не носит красивых, жестких и с синим отливом косиц; чач тулум, как та, прежняя» – ведь так выглядели женщины его народа и прежде всего мать. Навсегда накладывает на человека свою мету и то, какие сказки слушал он долгими зимними вечерами. Не случайно, ведя паровоз сквозь буран, Зиганшин чувствует, как «старая сказка проходила снова мимо ослепленных глаз». Это – легенда о Хасан-Баторе, заложившем Казань, о Хасан-Баторе – победителе великанской змеи Аждаги:

«И вот огромные, в полмира крылья взмывают над головами батырей. Непобедимая, она убивает многих из них, чтобы через столетия народного сказа напороться на тоненькое, как лучинка, копьё Хасана».

Национальный склад мышления героя проявляется в некоторых привычных для патриархального татарского быта понятиях, которые переносятся на явления жизни промышленного центра: Сайфулла ставит паровоз в «стойло» (совсем так, как могла бы сказать старая Биби-Камал).

И, наконец, важным моментом в раскрытии национального своеобразия характера является кульминация душевных переживаний, наивысшие психические напряжения. У Сайфуллы они связаны с выбором дальнейшего жизненного пути: возвратиться по просьбе приехавшей к нему овдовевшей матери в отчий дом, жениться на Марьям или остаться в ставшей родной бригаде, отдаться любви к Кате. Отметим естественность возникновения у героя мыслей и воспоминаний, их объективно-психологическую мотивировку. Стоило Сайфулле достать из кармана привезенное матерью яблоко, как у него возникает мысль о той, на ком его хочет женить мать.

Своеобразный «символический реализм» Леонова как нельзя лучше проявляется в раскрытии этой любовной истории. Та борьба, которую ведут в душе Зиганшина Марьям и Катя, вовсе не страсть, а нечто большее. Марьям – это олицетворение старого патриархального уклада, старой жизни, с которой хочет порвать молодой татарин. Не случайно, когда мать заводит разговор о ремонте дома, сын слушал ее все угрюмее, связывая новые, уже чуждые ему заботы и ответственность с ее надеждой на его возвращение домой: «Ему казалось, что сейчас старуха произнесет самое горькое из слов – Марьям, отылавшее полынью, запахами вечерних стад и суховеем степей. Он пожал пле-

чами; нет, он вряд ли вернется туда, ведь там не проходят его паровозы». Отказ от прежней любви зиждется не только на интимных движениях сердца: Сайфулла «совестится прошлого, он читает книжки, он утром не дожидается вечера, а ночью торопит утро...». Отказ от Марьям – это прежде всего отказ от наивных представлений патриархального сознания: «Не пой, Марьям, про то, чего не было. Ерлама!.. Не существует, Аджага, и легендарный твой Хасан – только выдумка бродячего поэта, терче. Ты зря не читаешь книг, Марьям».

Но символика Леонова никогда не становится отвлеченной. Поэтому так тяжелы сомнения Сайфуллы, поэтому читатель не может не сочувствовать и одинокой, покинутой Марьям. И хотя этой девушке суждено пройти в книге лишь отражением несбывшегося сватовства Сайфуллы, она силою его воспоминаний обретает в глазах читателя свою плоть и кровь. Как в сказочном кинокадре, образ «далекой и гордой Марьям» вначале проступает сквозь смуглую прелесть Кати, танцевавшей цыганочку, возникает, чтобы следом же угаснуть в сиянии глаз соперницы. Более продолжителен второй кадр: Марьям ревниво заглядывает в избу Зиганшиных: не вернулся ли за нею ее гармончи-джигит. Ее лицо, темное и худое («золотые луны уже не качаются на маленьких мочках ушей»), вызывает сочувствие не только у Сайфуллы. Поэтому-то так трогательно грустно звучат в романе раздумья автора: «Нет, не жди его, глупая... Он стал капитаном величественной и сильной машины, а капитаны – ветреный народ».

Леонов возвращает нас к первым дням любви Сайфуллы и Марьям. Этот авторский рассказ подан в форме несобственно-прямой речи: «Они встречались на суюлы, дороге воды, что вела от колодца, Марьям ставила ведра и подолгу глядела на Сайфуллу...». Потеряв семью при раскулачивании, Марьям, как сообщала Сайфулле мать, «каждый шестой день приходит в дом Биби-Камал и, почернелая, с опущенной головой, сидит на лавке. И никогда ни о чем не спросит, а дожидается молча милого своего жениха». И спустя шесть лет она оживает в воображении Сайфуллы – «в рубище, в тысячу раз красивее и чужее, чем прежде. (...) Она вскинет стрельчатые глаза и протянет письма, что удалось сберечь от ревнивых рук отца. Она скажет: «Возьми, это написано тобою; не стыдись. Ут алсын аларнэ – пусть их съест огонь!».

На стороне Марьям – первая любовь и далекие зовы детства, а нравственно-философское и эстетическое восприятие детства у Леонова всегда многомерно. Из памяти, проникновенно говорит писатель, не вычеркнуть того, что «записано там лесами, молнией, запахами полевых цветов». Ослепительным видением встает перед Сайфуллой картина: «Мальчик и девочка бегут по опушке леса. Они торопятся, идет гроза... Удар – минутная слепота, отчаянный крик Марьям... Упав на колени, дети жмутся друг к другу». И такова сила этих невинных светлых воспоминаний, что даже в грохоте ветровых валов, обдавших паровоз, неминуемо приближающийся к катастрофе, Сайфулла слышит:

«Далеко, одна посреди поля, бездомная поет Марьям... О, Сайфулла узнал этот голос, бесхитростный и чистый на подъеме, точно звенели колокольчики из серебряной

фольги. Напев уводил Сайфуллу куда-то за пределы ночи, в призрачный сумрак детских видений, радостей и испугов».

Образ Марьям, так и не ставшей действующим лицом, — большая удача писателя. Его яркая национальная колоритность и поэтичность, придавая объективную ценность самому образу, удачно оттеняет и национальное своеобразие характера Сайфуллы. Ее образ, как и образ матери Биби-Камал, и второстепенных персонажей — Махуб, Абдурахмана — это «воздух», придающий объемность и жизненность главному герою. Но среди них Марьям занимает особое место, став тонким и поэтическим инструментом психологического анализа в наиболее кульминационные моменты душевных потрясений героя.

Леонов удивительно тонко рисует все психологические нюансы. В душе человека, тем более такого склада, как Сайфулла, борьба мыслей и чувств никогда не выступает в форме отвлеченных силлогизмов; это — всегда образная картина, мысленный спор с живым «носителем» противоположных эмоций, убеждая которого, человек убеждает и сам себя. (Перед Леоновым стояла особая трудность, так как в этих картинах ему надо было угадать самое сокровенное юноши иной национальности, культуры, выросшего в совершенно иной, чем писатель, бытовой среде.) В таком трудном внутреннем споре Сайфуллы оживают многие сомнения, олицетворяемые воображаемыми упреками Марьям. Это — не просто спор, а строгий допрос Сайфуллы самому себе: не страх ли перед возможными служебными осложнениями (любил дочь кулака) движет им. Приводятся и его сомнения в прочности Катиной любви, подогреваемые слышанными ранее рассказами про веселье и изменчивость русских жен; и не лишены реальных оснований опасения, что мать будет против его брака с марзой (так в просторечии старухи-татарки звали русских женщин). И все это олицетворяется в жгучих увещеваниях черной девушки, преследующей Сайфуллу, и он «с ожесточением выкинул руку, как бы отпихивая ее: «Уйди, Марьям, Югал, исчезни!»».

И даже сам момент дорожной катастрофы, символическим предвестником которой стало воспоминание о зажженном молнией дереве, казалось, наступил после того, как прозвучала в его душе угроза: «О, пусть такой же гнев настигнет тебя с чужой женщиной, прежде чем ее кровь соединится с твоею, Сайфулла!».

Олицетворение психических состояний в предметных образах проявляется и в такой, например, детали: после катастрофы Марьям появляется перед Сайфуллой и завладевает его душой именно тогда, когда особенно сильно захватывает одиночество: «Почти физически ощущалась теперь близость Марьям. Строгая, злая девушка опять стояла перед ним, протягивая руки для примиренья... И Сайфулле стало жалко ее. Но один из бригадиров молча вставил в его руку жестяную кружку с чаем. Сайфулла жадно выпил этот пустой солоноватый напиток, и ледяная Марьям истаяла на время, отошла в свое небытие». Но вот мучающийся не только сознанием вины, но и одиночеством, отчуждением товарищей, Сайфулла видит не заметившую его Катю, и вновь возникает образ Марьям. Леонов тонко показывает, что философские

вопросы, обретающие у образованных людей характер высокопарных порой силлогизмов, рефлексии, в наивной и неискушенной философскими раздумьями душе татарского парня проявляются как борьба милых сердцу женщин: «И уже не Марьям, а сама (Катя – Л.Е.) показалась ему видением».

При всей сложности и метафоричности леоновского повествования его описания восхищают максимальным приближением изобразительных средств к сущности изображаемого. Вот, например, портрет Сайфуллы в момент катастрофы:

«Лицо Сайфуллы дергалось, ручейки пота вымывали полосы копоти с его щек. Остатками пара он дал последний сигнал бригаде – тормозить.

– Эх, хараб будым быт! – высоким голосом вскричал он, и жест, каким он бросил шапку об пол, означал то же самое: погиб потому, что слишком рано доверился удаче».

Авторское пояснение, придающее отрывку впечатление законченности и способствующее эмоциональному повышению тона повествования, является лишь свободным переводом слов, сказанных героем.

«Равнодушное отчаяние» Сайфуллы в момент осмотра машины Протоклитовым также передано точными и безыскусственными обозначениями жестов героя: «Сайфулла глядел на начальника устало и безразлично. Мускулы его лица расслабились, и как он ни подымал свою тяжелую бровь, она неизменно сползала вниз. Его знобило: черные губы бормотали что-то и можно было подумать, что он пьян». И только время, ласка матери, ее настойчивый призыв вернуться в отчий дом постепенно вернули сознание Сайфуллы к действительности:

«...Вдруг ему стало жалко утратить дружбу товарищей, с которыми вырастал в люди; жалко загубленной вчера машины, а всего страшнее – что уже никогда он не вернется на *свой* паровоз. Тогда он поджал ноги под себя, как века делали его отцы и деды, и, раскачиваясь, плакал...».

Характерно, что Леонов не рассматривал катастрофу как падение героя. Падением он называет моральное дезертирство Сайфуллы, желание убежать в ту жизнь, из пут которой он все время вырывался. Но при этом писатель далек от того, чтобы переложить всю тяжесть вины на его плечи. Чутьем писателя-гуманиста он схватывает атмосферу нетерпимости, царившую в комсомольских ячейках 1930-х гг. Только легкомысленный и несерьезный Скурятников поддержал товарища в трудный час, сказав, с силой оборачивая Протоклитова к себе: «Жалей татарина, скотина. Он же тоже пролетарьят». Но уже в общежитии сосед Сайфуллы по койке как-то слишком быстро потопился уйти. В отчаянии герой спешит к друзьям по комсомольской ячейке, но, как по сговору, они сделали вид, что не замечают Сайфуллу. Временно, до решения организации, он как бы перестал существовать в Черемшанске, с горькой иронией говорит Леонов. И даже у секретаря «не хватало дерзости» взглянуть в опустошенные глаза товарища. Стена отчуждения встала между Сайфуллой и коллективом, когда он от отчаяния решается сдать комсомольский билет и книжку ударника: «Сайфулла долго, всем показалось – лениво, рылся в кармане».

Верный принципу многогранного показа человека в его «текучести», Леонов не скрывает озлобленного равнодушия к Сайфулле даже со стороны

милого авторскому сердцу Алеши Пересыпкина. Не случайно после жестких слов, брошенных Пересыпкиным, Леонов добавляет: «С ожесточением заводного механизма он (Сайфулла) продолжал работу...». Равнодушие и отступничество в беде недостойно человека, оно удел роботов – таков вывод писателя-гуманиста.

Однако без всякого снисхождения рисует Леонов пьяный угар Сайфуллы, то окруженного стайкой темных гулящих молодчиков, то вместе с забудыгой Кормилицыным «догуливающего пропащий день». Наконец, последовал финал, собравший любопытствующих обывателей Черемшанска: «Посреди, весь в снегу и с рассеченной бровью, плясал Сайфулла; то была уже не лихая, сдержанного и бешеного ритма апица, лишь беспорядочные конвульсии отравленного человека». И этот танец, как и упоминание (незадолго до того) о безотчетном кружении по лесным дорогам – «этом выразительном танце первого юношеского отчаяния», – становится лейтмотивом, отражая в себе, как в кривом зеркале, первый танец любви и такое же безотчетное кружение по заснеженным дорожкам в порыве счастья. Этот лейтмотив композиционно завершает образ, придавая ему гармоническую законченность.

Но в этих этапах падения героя художник-психолог чутко улавливает порыв живой души, ее протест против жестокой необходимости возвращения домой, смену отчаяния и смутной надежды на спасение, но никогда – апатии. Вот, остро ощущая неотвратимость беды, Зиганшин, услышав шаги в сениях, «торопливо поверил, что товарищи пришли за ним». Потом возникла спасительная мысль о пропаже денег: возвращаться назад в Альдермеш будет ему не с чем. «...Но опять эта отчаянная и, кажется, последняя надежда, не сбылась. Все было цело. Он смирился...».

И когда вместо кооператива, где надлежало купить свадебный подарок Марьям, он очутился у шинкарки, то к этому порогу, как показывает автор, его приводят сложные побуждения: «Возможно, он сделал это скорее из любопытства (вдобавок в его положении горше пытки было безделье), чем из подражания заправским машинистам, когда ожжет их горем; во всяком случае это посещение также могло отсрочить возвращение в Альдермеш», – говорит автор, поясняя: «в растрате предназначенных на подарок денег только и мнилось ему спасенье». Но даже в пьяном угаре Сайфулла – дитя своего племени – сохранил «суеверную надежду на какое-то древнее, у стариков хранимое, могущественное слово». Эта фольклорная реминисценция опять-таки акцентирует внимание на национальных истоках мышления Сайфуллы:

«Стоит произнести его (слово – Л.Е.) в урочный час, и оно сизым пламенем вырвется наружу, опалая гортань, и горе испепелится, и вторично судьба дарует юноше возможность с честью пройти через Сарзанский перевал».

Появление Кати всколыхнуло эти смутные надежды, несмотря на инерцию опьянения, продолжавшую тянуть его вниз. «И хотя он радовался, радовался (какое нарастание чувств звучит в этом повторе – Л.Е.), что она отыскала его здесь, отбивался, как мог: Кыт мун, нан... убирайся!».

Кульминационный момент в этом борении человека с самим собой, со своим прошлым наступил: «...Вечерний поезд уходил на Альдермеш. Юноша

рванулся к двери... но самые руки Сайфуллы, уцепившиеся за край дощатой койки, не пустили его». К пониманию того, что «бросить Сайфуллу – значило потерять его навсегда», приходит любящая Катя. Это она укрыла его от позора до «возвращения человеческого обличья» в дорожной будке и выступила, презрев условности, против равнодушия к судьбе товарища на комсомольском бюро.

Это – последний штрих, который интересует писателя-психолога. Дальше Сайфулла Зиганшин сходит со сцены. Критика уже отмечала, что, интересуясь духовным ростом героя, новой выстраданной им правдой, писатель как будто останавливается на полпути к ней, раскрывая не столько само новое в душе человека, сколько волнующую красоту рождения нового. В главе «Глеб в действии» лишь сообщается, что Пересыпкин, выясняя некоторые подробности, связанные с Протоклитовым, ездил с Катей в Улган-Урман, где теперь работал слесарем Сайфулла. Из их беседы выяснилось, что вынужденная разлука лишь укрепила отношения между Катей и провинившимся машинистом. В послесловии Алеша Пересыпкин рассказывает повествователю «о вторичном, почти эпическом приезде Биби-Камал на свадьбу сына». Это, так сказать, фабульное завершение истории, хотя, как мы говорили выше, благодаря символичности образа Марьям, оно обретает смысл более глубокий, нежели простое разрешение «треугольника». Леонов показывает и итог того нравственного испытания, которое пришлось выдержать Сайфулле: «Пересыпкину предстал совсем иной человек; беда наложила на него отпечаток сосредоточенной серьезности и самостоятельности, от вчерашнего юноши не осталось и следа». Но как завершилось это возмужание – переход от юношеской беспечности к зрелости – Леонов не показывает: это его не интересует как художника.

Отметим, что Леонов, воссоздавая подробности приближения катастрофы, отводит роль в этой борьбе со стихией не только главному лицу, но и его спутникам. Рассказывая об аварии, едва не изменившей судьбу первого машиниста-татарина, Леонов подробно характеризует всю вышедшую в рейс бригаду. Сайфулла, неудержимо движущийся к катастрофе, не заслонил собой помощника Витю Решеткина и особенно кочегара Скурятникова с его неизменной губной гармошкой. Колоритные подробности его рассказов своей шутовской легкостью оттеняют заботы Сайфуллы, ведущего состав по малознакомой дороге, да еще в непогоду. Но и Скурятников в решительную минуту обрывал историю на полуслове, а повествователь начинал внимательно следить за его действиями, отмечая каждый шаг в борьбе со стихией.

В изображении второстепенных персонажей живет своей жизнью каждая деталь. Раз сообщив о ней, автор не забывает о ее присутствии. Так было с бумажкой на губе Вити Решеткина, и со снегом на плече Скурятникова. Сообщив о том, что на плечо Скурятникова, ближе к выходу на тендер, нанесло снежку, Леонов через несколько страниц говорит о том, что Скурятников поднялся и, стряхнув снег с плеча, жестко заглянул в глаза Протоклитову. Такие, казалось бы, незначительные, вовсе не обязательные штрихи, придают изображению физическую осязаемость, осязаемость, создают

иллюзию естественного течения жизни, не давая возможности заподозрить автора в заданности изображения. Все эти подробности – не просто фон, как бы дополняющий рассказ о Сайфулле, а следствие такого художественного видения, когда действительность воссоздается во всех подробностях, всех связях, без одностороннего выделения каких-либо из них. В романе Леонова наблюдается исключительное, хотя и подчиненное единому авторскому замыслу, многообразие аспектов изображения – от эпического размаха (судьба страны) до бесконечно малых величин анализа – истории скурятниковской кепки, унесенной бураном, или бумажкой, которой был заклеен порез на Витиной губе.

«Дорога на Океан» вписала значительную страницу в историю русской литературы XX века, в историю русской философской прозы.

Драматизм судьбы художника

В 1920–1930 гг. Леонова «прорабатывали» как попутчика и писателя, недостаточно поднаторевшего в пролетарской идеологии. И в 1950-е гг. с Леонова были сняты далеко не все обвинения. Сейчас странно видеть даже в серьезных литературоведческих работах середины века, принадлежащих признанным апологетам творчества Леонова, такие, например, пассажи:

«Глубоко отрицательную роль сыграла ориентация автора «Вора» (редакция 1927 г. – Л.Е.) на идеалистический метод психологизма Достоевского. Ошибки Леонида Леонова были особенно явственны в свете достижений советской литературы тех лет, когда она обогащалась выдающимися произведениями М. Горького, В. Маяковского, А. Фадеева и др.»

Даже в благожелательной к писателю критике 1960–1970 гг. подчеркивалось, что революция и была главным, основным, неизменным героем всех книг Л. Леонова и, разумеется, героем положительным. Как-то не замечалось, что писатель порой менял эпитеты и вместо «пламенные плуги революции» оставалось – «свирепые» («Дорога на Океан»). Только в 1960-е гг. леоноведение пришло, наконец, к выводу: при всей характерной для советской литературы общности социальных идей, мир Леонова-художника отличается «неповторимым строем чувств, своеобразным эмоциональным зарядом, особым комплексом нравственности и, конечно же, – неповторимым литературным языком» (Н. Грознова).

Негативное отношение к большому писателю рождало противоположную тенденцию – защитить его от идеологических обвинений, «подлакировать», порой даже бессознательно, под соцреалистический колорит, что в порядке самокритики должен признать и автор этих строк, не заметить того, что отличало его от других. Такая тенденция тоже приводила к перекосам, осложнившим репутацию писателя в наши дни. Как однажды заметила Г. Беляя, «идея революционного насилия из мучительной исторической необходимости превратилась едва ли не в кредо художника, а леоновский гуманизм оказался сведенным к проблеме «дозволенной крови», «праву на убийство»⁹⁷⁷. Нужно было время и определенные социально-психологические

⁹⁷⁷ Беляя Г. Диалог-спор // Вопросы литературы. – 1973. – № 11. – С. 230.

сдвиги, чтобы литература и литературоведение прониклись леоновской мыслью: «Основой искусства будет все тот же человеческий дух – это сносу не подлежит». Не случайно в статье «Шекспировская площадность» (1933) Леонов обращал внимание на необходимость выплавлять золотые слитки из громадных кусков людского бытия: «Для нынешних художников важно, чтобы в необъятном сырье эпохи, в рассказах о современниках... они искали золотинки философского осмысления, без чего это не принимается на хранение в казну».

Леонов как художник – фигура во многом трагическая. Будучи сыном своего века, он порой разделял с ним его заблуждения, искренне взыскав града, если не социализма в официальном его понимании, то нового человеческого общежития. Как писал он сам, «все мы вписаны в нотную линейку времени и звучим не только от порядкового номера линейки, но и от поставленного в начале музыкального ключа», однако склонный к постановке глубинных вопросов бытия в адекватной им по сложности художественной форме, к «логарифмированию» действительности, Леонов не мог не видеть некоторой «несовременности» своего видения мира и своей писательской манеры в 1920–1940-е гг. Как мы сказали выше, его главы о будущем в «Дороге на Океан» тоже подверглись сокрушительной критике. Он понимал, что «требовались особые книги, одинаково понятные академику и токарю, прямого патристического воздействия, написанные страстным пером и без снижения знаменитого в этой стране литературного ремесла» (к ним, например, Леонов относил книги А. Фадеева), но сам он оставался художником, требующим от читателя большого интеллектуального напряжения.

Но трагедийность заключалась и в том, что писатель был скован известными историческими обстоятельствами 1930-х годов. Он пережил горькую судьбу запрещенной пьесы «Метель» (1940), с ее жуткой атмосферой так называемого «большого террора» и опять же темой эмиграции. Он понимал невозможность публикации повести «Evgenia Ivanovna» (1938), о судьбе русской белоэмигрантки, чья судьба, казалось бы, сложилась благополучно, но тем не менее умирающей от ностальгии. (Характерно, что после публикации повести Молотов в частной беседе с Леоновым заметил: «А как случилось, что вы написали антипатриотический рассказ «Evgenia Ivanovna»? В прежние времена мы Вас бы строго наказали за него».) Между тем своевременная публикация повести могла бы уже в то время существенно обогатить советскую литературу яркими художественными открытиями. Это убедительно показано В.И. Хрулевым, рассмотревшим особенности авторской позиции. В частности, последний отметил субъективность повествователя, систему коррекций, оспаривающих повествователя, а также объективность авторских комментариев, символические знаки, особенно сны героини⁹⁷⁸. Так достигалась многогранность характеров Евгении Ивановны и Стратонова, виновных без вины.

⁹⁷⁸ Леонид Леонов – мастер художественного слова: Межвузовский сборник научных трудов. – М., 1981. – С. 89–92.

Чувствуя себя «следователем по особо важным делам человечества», Леонов не мог в полный голос говорить о том, что его волновало, изменить нравственную топографию жизни. Отсюда и горечь неудовлетворенности сделанным: «... Где ж ты был? Почему не предупредил, почему не полностью говорил о том, что видел, не мог не видеть?». Желание донести до читателя хотя бы то, что возможно, порой приводило к компромиссам, к сюжетным стереотипам: чего стоит, например, постоянно варьируемая тема шпионажа и вредительства (в пьесах «Половчанские сады» (1938), «Волк» (1938)), хотя порой она кажется скрытой, быть может, трактуемой даже на уровне подсознания пародией. Таким образом, леоновские пьесы становились отличным памятником эпохе с ее постоянной подозрительностью, шпиономанией, репрессиями, воспринимавшимися как обыденность⁹⁷⁹. А в пьесе «Метель» предложена и вовсе парадоксальная ситуация: «врагом народа» оказывался не белогвардеец-эмигрант Порфирий Сыроваров, а ортодоксальный и бдительный коммунист – его брат Степан. Так что Леонов о многом сумел предупредить. В той же пьесе он потрясающе воплотил страшную атмосферу подозрительности и страха, «борьбу совести и страха», как сказано в авторской ремарке, в душе друзей Зои, когда, не будучи в силах больше лгать, она объявляет, что ее отец – белоэмигрант. Понятно, почему пьеса была запрещена и на два с лишним десятилетия вычеркнута из литературы.

Поучительна творческая история пьесы «Золотая карета» с ее тремя редакциями (1946, 1956, 1963), отражающими поиски писателем нравственного императива.

Художника такого масштаба, как Леонов, надо оценивать в рамках большого исторического времени, с учетом функционирования его произведений, в том числе и ранних, на протяжении многих десятилетий с учетом все новых и новых их интерпретаций или интерпретаций каких-то отдельных фрагментов или вставных эпизодов. Думается, что даже сам писатель – выдающийся публицист – не мог бы в обычной понятийной форме выразить весь смысл того, что открывается и будет еще открываться в образах, созданных еще более выдающимся художником.

Пафос сопротивления врагу. «Взятие Великошумска»

В годы Великой Отечественной войны Леонид Леонов сражается с врагом оружием публициста. Военная публицистика Леонова («Письма американскому другу», «Твой брат Володя Куриленков», «Голос Родины», «Слава России» и др.) была философско-аналитической. Не столь популярные в широких солдатских кругах, как агитационная публицистика И. Эренбурга, леоновские статьи продолжают жить и сейчас как художественные документы эпохи, как раздумья писателя-гражданина, укреплявшего веру своего народа в победу историческими аналогиями, обращениями к основам русского национального характера. Леоновские военные произведения выходят далеко за

⁹⁷⁹ См.: Чубрякова З.А. Страх жизни в пьесах Л. Леонова 1930-х годов // Русская литература в XX веке. Имена. Проблемы. Диалог. Вып. III. Проблема страха в русской литературе XX века. – Томск, 2001. – С. 63–73.

рамки агитационно-патриотических произведений, создаваемых большинством писателей и военных корреспондентов (хотя и леоновские произведения тоже выполняли эту важную и значительную для этого периода роль, но их значение к агитационно-публицистической функции не сводится).

Еще полнее истоки победы советского народа в войне с фашизмом раскрываются в повести Л. Леонова «Взятие Великошумска» (1944). Автор совершает художественное открытие на переломе исторических судеб страны: это было первое произведение о контрнаступлении советских войск Украинского фронта в декабре 1943 г., и надо заметить, что Леонов был частым гостем у танкистов, вникал во все особенности этой воинской специальности (на обсуждении повести в Управлении бронетанковых сил было высказано предложение присвоить писателю соответствующее звание).

В основу повести был положен материал, собранный писателем на 1-м Украинском фронте. В повести отражены такие масштабные события, как разработка наступательной операции танкового корпуса на Украине под руководством генерал-майора Василия Андреевича Литовченко и кинжальный рейд в тылу врага экипажа «тридцать-четверки» – командира лейтенанта Василия Соболякова, башнера Сергея Обрядина, радиста Андрея Дыбка, водителя Васи Литовченко.

Большое внимание уделяет Л. Леонов раскрытию яркой индивидуальности, неповторимости человеческих характеров своих героев. По-своему талантлив каждый из них. Соболяков заслужил уважение товарищей, которое на войне труднее заработать, чем приятельство или даже любовь, трогательна его любовь к семье, к приемным детям, живущим на далеком Алтае. Он – автор и исполнитель оригинальных сказок. Обрядин, всегда себе на уме и насмешливый даже в опасную минуту, – самородок-песенник: «Привыкнув, уже нельзя было оторваться от обрядинской песни, где каждый слышал свое, одно ему желанное... Иностранец ни черта не понял бы в этой тайне – откуда оно берется, влекущее и странное очарование русской песни, потому что не в звуках тут дело и не в словах». «Орлом казацких кровей» и «выдающимся молчаливым» называли Андрея Дыбку. Молчание вошло в него, когда оккупанты расстреляли на Кубани его сестренку и умер от горя его отец, да и близкого друга потерял он в бою. Был он талантливым умельцем – и столяром, и слесарем-инструментальщиком, комбайнером, и даже знаменитый мозаичный пол на консервном заводе в Крымском выложил он. «И все почти-тельно понимали, что этот аккуратный, всегда такой чистый и как бы со стиснутыми зубами человек успеет совершить на своем веку все ему положенное, отомстить за мертвых, запомниться живым, размножиться в потомстве, да еще останется время подвести итоги».

Вася Литовченко, только что окончивший танковую школу, пришел на двести третью совсем юным, простоватым пареньком с румянцем и бровями девушки. Но за его плечами уже была жизнь в оккупации, когда он был готов убить хозяйничавшего на его подворье немца, если бы он ударил его мать, и корил себя за то, что смолчал вначале. «Так из полудетского стыда и муки родилась решимость воина и достоинство человека» – пишет о нем автор. Ва-

силию – трактористу по профессии – танк показался чудом, едва он понял, что этим комбайном можно собрать десятикратный урожай мщенья. Но он, виртуозно владея двадцативосьмитонной машиной, спасает подвернувшегося на пути танка беспомощного котенка: был он последним жителем сожженной деревни, вышедшим приветствовать освободителей. Страницы о Кисó (в подтексте – кацо, друг) исполнены доброго юмора и лиризма.

Пафос повести во всепроникающем властном пафосе победы над врагом, осквернившим родную землю, и командир двести третьей Соболюков «победить ...хотел все-таки больше, чем жить в желанном послевоенном яблонево́м саду». Символом вселенского народного горя и безумия войны, с которыми встретились танкисты, стал образ женщины, потерявшей в огне войны своих детей: «...Дикая простоволосая женщина, без возраста и худая до сходства с дымом, встала им на дороге. (...) Ничего там не было, в ее красных обветренных веках – ни разума, ни страданья, ни самих зрачков, все съело горе и не подавилось... Понадобилась третья скорость, чтобы оторвать машину от ее рук».

Возражая против прагматического отношения к искусству в годы войны, против «гопака на братских могилах», Леонов еще в 1943 г. в статье «Голос Родины» писал: «...Было бы погрешностью против действительности, против жизненной правды, если бы из искусства, да еще сегодня, выкинуть мотив страдания». В нем, коль выпало оно на долю народа, его народа, писатель видит нечто «большое, на раздумья толкающее», «страдание чрезмерное, но не бесплодное». Леонов сравнивал его с огромной домной, в которой «плавятся какие-то новые качества завтрашней жизни и происходят какие-то сложные процессы, которые сегодня еще невозможно предвидеть».

Автор повести проникновенно воссоздает последующие действия бойцов на грани возможного, на грани реальности и фантастики, показывает зарождение воинских мифов и легенд на примере легендарного рейда танка в тылу врага.

«Поколениям танкистов он мог бы служить примером того, что может сделать одна исправная, хотя бы и одинокая тридцать-четверка, когда ее люди не размышляют о цене победы!.. Впоследствии даже участники не могли установить истинную последовательность событий: действительно ли автомобильный парк немецкого мотополка стал первой жертвой Соболюкова или тот эшелон с боеприпасами, что рвался вплоть до прихода нашей основной бронетанковой лавы. Все спуталось в их памяти, утро и вечер, лето и зима, явь и бред, – самый пейзаж, наконец, так прыгавший в смотровых щелях, словно разрезали пополам и сложили обратными концами. (...) даже это холодное медное солнце, работало теперь на гибель Германии».

Так начинался, говоря словами самого Леонова, победоносный бег двести третьей к ее немеркнущей боевой славе. «Стоило бы песню сложить про это крылатое железо...» Страшней и прекрасней этого танка, утверждает автор, у народа не будет никогда. Как в сказочном эпосе, машина становится живым существом:

«Тяжело дыша, приоткрыв грузные веки, двести третья, не мигая, смотрела из-за кустов, смотрела туда долго и страстно, точно хотела, чтобы досыта насладились око, прежде чем доверить железу самую работу мщенья. Тихо, на алых оборотах, рокотало ее

сердце и что-то уже бесповоротно надорвалось в нем за два часа исполинской расправы. Слабый звенящий вой слышался в его неровном гуле, но такой же тонкий и пьяный звон, словно от вина, стоял и в ушах экипажа».

И погибает двести третья как человек: «...Это был полный паралич, но еще бешено и грозно ревел мотор; в его раздирающий уши звон вплелись неясные смертные стуки...», из баков «хлестала огненная кровь». От нее останется могила — «высокая как маяк».

Потрясающие страницы о гибели танкистов Соболюкова и Обрядина сопровождаются авторским реквиемом:

«...Герой, выполняющий долг, не боится ничего на свете, кроме забвения. Но ему не страшно и оно, когда подвиг его перерастает размеры долга. Тогда он сам вступает в сердце и разум народа, родит подражание тысяч и вместе с ними, как скала, меняет русло исторической реки, становится частицей национального характера. Таков был подвиг двести третьей».

Реквиемом стало и описание «нестерпимой красоты» природы: «Большое солнце опускалось за низкие облачные горы. Глаз легко различал покатые хребты и малиновые склоны, пересеченные глубокими лиловыми распадами; розовые реки и спокойные озера светились там, недвижные, как в карауле». Длинная лиловая тень от двести третьей была дорожкой, по которой шел к погибшему танку генерал Литовченко, и это — символическая деталь, как и завершающее повесть упоминание о чистой и спокойной звезде, похожей на снежинку.

Но эстафету смертного боя приняла от двести третьей «штурмовая лава» танкового корпуса генерала Литовченко, бойцы которого, проходя мимо догорающей двести третьей, ощущали на своих лицах клочок ее тепла и «уносили в бой». «Похоже было — не один, а целая ватага сказочных великанов крушила германские тыловые становища, и шла дальше, волоча по земле свои беспощадные палицы».

Повесть «Взятие Великошумска» стала образцом философской прозы периода Великой Отечественной войны. В тексте постоянно сливаются и взаимодействуют два плана: реальный и обобщенно-философский. Великошумск — название обобщенно-поэтическое (такого города на Украине нет). Символичен и сквозной образ дороги. Автор вкладывает обобщенный смысл в фамилию Литовченко, которую носят и прославленный генерал, и рядовой водитель танка, и крестьянская семья. Нити, связующие генерала с народом, казалось бы, обычны и в то же время многозначительны. Освобождая Великошумск, Литовченко с теплотой вспоминает бабушку, учителя Кулькова, перед которыми чувствует себя в неоплатном долгу. В образе генерала Литовченко раскрыты качества не только военачальника, но и философа, стремящегося осмыслить исторический ход событий. Сирота, воспитанный знаменитой великошумской лекарихой, он в детстве научился любить и понимать свой народ и природу родного края, в венчике скромного придорожного цветка видеть ласковый, как бы присматривающий за тобой глазок Родины.

«...Наш народ... красив и грозен, когда война становится естественным делом жизни», — говорит генерал Литовченко, и это как бы подкрепляет авторский рассказ о героическом экипаже двести третьей.

В критике уже отмечалось, что автор «Взятия Великошумска», вводя в повествование имена Гоголя и Л. Толстого, подчеркнул свою принадлежность к той традиции русской литературы, которая приобщала писателя к судьбоносным событиям народной жизни, делала выразителями духа народа как в общем пафосе произведений, так и в отдельных сценах и зарисовках. Рассказанная Соболевым сказка о богатыре Покати-Горошке предваряет бой советского танка с фашистами, и современные реалии, вошедшие в старинный текст, пророчат защитникам Отечества дорогу «аж до Берлина». Даже павшие герои повести вызывают ассоциации со спящими русскими богатырями, а «чувство поруганной справедливости» придает силу тем, кто оставался жить и сражаться дальше. Погибшие советские бойцы идут дорогой жизни, тогда как дорога врага – в изображении Леонова – эта дорога смерти.

Повесть Л. Леонова знаменовала переход от изображения отдельных эпизодов борьбы с фашизмом к историко-философскому осмыслению народной трагедии и народного героизма, к созданию масштабных произведений, ставших современным эпосом о героях современности, наделенных поистине эпическим величием. В том же ключе были созданы Леоновым и пьесы «Ленушка», «Нашествие». Анализ последней предложен в 12 главе.

«Русский лес»

Одним из крупнейших романов в русской литературе середины XX в. стал роман Леонова «Русский лес» (1953). Однако литературная общественность, продолжая линию 1930-х гг., довольно долго сопровождала произведение огульными обвинениями. Заседание секции прозы Союза писателей в Центральном доме литераторов 10, 14, 17 мая 1954 г., посвященное «Русскому лесу», открылось двухчасовым разгромным выступлением С. Злобина. Мнение защитников романа выразил мастер художественного слова К. Паустовский: «Меня удивляет, когда подвергается сокрушительным ударам роман Леонова, который блещет всеми красками...»⁹⁸⁰. Такая несправедливость особенно ощущалась на фоне потока малохудожественных произведений, заполонивших издательства и редакции журналов. Перелом в отношении к роману, однако, произошел на самом совещании, видимо, не без поддержки, как тогда говорили, «Старой площади» (местонахождение ЦК партии). В итоге «Русский лес» был удостоен Ленинской премии (1957).

Действие романа начинается перед началом Великой Отечественной войны. Его завязка – приезд Поли Вихровой в Москву: она поступает в институт, где преподает ее отец, известный в стране лесовод, профессор Иван Вихров. Психологическая коллизия заключается в мучительных попытках Поли разобраться в том, какой человек ее отец, почему не сложилась их с матерью совместная жизнь, правы ли те, особенно Грацианский, которые постоянно обвиняют Вихрова на страницах печати. Разоблачение грацианщины и пафос сопротивления фашизму в годы войны, казалось бы, исчерпывают фа-

⁹⁸⁰ Наш современник. – 1999. – № 5. – С. 243–248.

булу романа, но обширнейшие ретроспекции делают его художественной летописью жизни России за полвека.

В «Русском лес» познается сущность человеческого бытия и сознания, пути и способы самореализации человека в социуме и универсуме. Особые функции в философском романе выполняются авторской системой мифологем*. Ремифологизация как культурная доминанта во всемирной литературе XX в., и в русской особенно, делает необходимым исследование и понимание философского романа Леонова в генетических связях с первобытным мифом и архаическим ритуалом, языческой мифологией и фольклором, мифологиями монотеистических религий и народно-религиозным сознанием. Все эти пласты воспринимаются Леоновым через опосредование «народно-книжной культурой»⁹⁸¹. На этом фундаменте формируется мифопоэтика философской прозы писателя.

В «Русском лес» структурообразующими предстают такие бинарные оппозиции как благое/неблагое, свое/чужое, жизнь/смерть, вода/земля, мир/война, подвиг/злодейство, бесстрашие/страх и др. Мифологическая модель мира воссоздается в философской прозе для придания цельности художественной системе писателя и единства произведению.

Система образов и мотивов, порожденная мифом всех типов и стадий, удерживается в народно-мифологическом слое философской прозы, ибо человечество в современную переломную эпоху стремится понять, каким оно было у своих истоков и каким оно должно сохранить себя в будущем, стремится вписать свое миропредставление в целостную научную парадигму и в художественную картину мира. Архетипическая модель мироздания претерпела существенные изменения в национальной традиции и художественном мышлении писателей, но и сохранилась в своих фундаментальных качествах; в той или иной интерпретации мифологемы и архетипы органически вбирались в эпiku или осознанно вводились в философскую прозу.

Начать изучение мифопоэтики философского романа «Русский лес» следует с системы мифологем, характерной для его текста, структуры и повествования, обратившись прежде всего к той, что вынесена в название произведения, – мифологеме леса. Лес как основополагающая мифологема включен в систему оппозиций только опосредованно, через его иноформы (благое, свое, жизнь, народ, Родина). Многосоставное концептуальное содержание этой мифологемы резко трансформировано в философском романе Леонова. В первобытном и языческом мифах, особенно же в мифологии христианской, лес предстает одним из местопребываний сил, враждебных человеку. В ми-

* Особенности мифопоэтики романа «Русский лес» излагаются по статье: Минакова А.М. Философский роман Л.М.Леонова: Культурологический аспект // Художественный текст и историко-культурный контекст: Сборник в честь 65-летия проф. А.М. Минаковой. – М., 1997. – С. 4–16. Профессор Государственной Академии театрального искусства, д-р филол. наук Алла Михайловна Минакова (1931–1998) многие годы сотрудничала с кафедрой истории новейшей отечественной литературы СГУ, рецензировала первые варианты глав настоящего издания, планировала свое дальнейшее участие в нем, но безвременная смерть не дала возможности это осуществить. Включая одну из ее статей в данную главу, редколлегия отдает дань памяти большого ученого и человека.

⁹⁸¹ См. об этом подробнее: Лысов А.Г. Раннее творчество Леонида Леонова. Концепция культуры. Дис... канд. филол. наук. – Л., 1988.

фологии противопоставление «селение—лес» является одним из основных. Через лес проходит путь в мир мертвых, лесом окружен вход в Аид, а затем — и в ад у любимого писателем Данте. И в то же время лес, как и всякая мифологема, амбивалентен. В мифе лес предстает и «священной рощей», где находятся тотем первopедка, жертвенный камень, идола богов; лес — обиталище могучего хозяина, нередко являющегося и хозяином зверей. Христианская традиция удерживает амбивалентность леса: это зловещая чащоба, первобытный хаос материи, но это и лесное безмолвие, пустынь, где пребывают святые. У Леонова в анализируемом романе образ леса трансформируется, и его изображение принципиально отличается от предшествующих произведений — от «Бурыги» до «Соти». В таком трансформированном изображении леса единственным предшественником Леонова в славянских литературах XX в. можно считать, пожалуй, Лесю Украинку с ее «Лесной песней», где лес — утопическое лесное царство, резко отличающееся от леса в народных легендах и преданиях. Романтически-философским переосмыслением мифологемы леса поэт-драматург прокладывает пути реалистически-философскому осмыслению леса у Леонова. Последний понимает лес как пятую стихию родной природы, сливающуюся в его поэтическом космосе с мировыми стихиями Земли, Воды, Огня и Воздуха. В романе лес предстает как национальный образ мира: «... Лес кормил, одевал, грел нас, русских...», вставал первой преградой на пути полчищ врагов:

«Не было у нас иного заслона от бесчисленных кровопролитцев, по слову летописца, кроме воли народа к обороне да непроходимой чащи лесной... [Лес был] в числе воспитателей и немногочисленных покровителей нашего народа... Лес научил их осторожности, наблюдательности, трудолюбию и той тяжкой, упорной поступи, какую русские всегда шли к поставленной цели. Мы выросли в лесу, и, пожалуй, ни одна из стихий родной природы не сказала в такой степени на бытовом укладе наших предков».

Лес предстает в романе и местом воспитания «чудесного ребенка» (архетип божественного младенца, по К.Г. Юнгу) Ивана Вихрова, местом его инициации. Хозяин леса, его властитель Калина Глухов (архетип божественного, мудрого старца) «учил своего питомца» «тайной грамоте леса, в которой скопился тысячелетний опыт народа», учил читать лес, как хорошую, мудрую книгу. Он разъяснял маленькому «приятелю свою веру, ставшую впоследствии верой и самого Ивана Матвеевича... что нет Бога на земле, а только никогда не остывающий хмель жизни да радости пресветлого разума». Таким образом, в романе складывается образ леса, свойственный народному сознанию, как «живого существа, чрезвычайно благожелательного и деятельного на пользу нашего народа». В этом антропоморфном образе он предстает защитником людей, ведет их прямым путем на подвиг, дает им бесстрашие. В традиционной бинарной оппозиции жизнь/смерть — одной из основных в мифологической модели мира и в качестве таковой унаследованной мифопоэтикой Леонова — лес воплощает жизнь, как и его хранители, от Калины Глухова и Вихрова до маленького Калинки в финале романа. Губители леса, от Кнышева до Грацианского, от старшего Золотухина до фашистов, напротив, воплощают смерть, гибель, разорение.

Являясь доминантой национального образа мира, мифологема леса определит бытие, сущность и функции в структуре романа образа его хранителя – Калины Глухова, «владыки Пустошей». Генетически образ Калины у Леонова восходит к традиционному для языческих мифологий хозяину леса (*Bona dea*, Сильван и др.), в свою очередь генетически связанному с культурным героем первобытного мифа, инициатором земледелия и хранителем дома и земельных владений от покушений захватчиков. В народном сознании герои такого плана постепенно, на стадии язычества превращались в божества растительности и животных, а вместе с тем в могучих верховных богов, спасителей, не утрачивавших притом человеческую природу. На закате язычества такие герои-божества становились самыми популярными богами плебеев и рабов, противостоявшими богам официального пантеона. В их честь справляли весенние праздники растительности, воздвигали им святилища. Такими последователями лесного божества станут со временем Вихров и маленький Калинка.

Калина Глухов в романе – мифологический хозяин леса, властелин зверей и хранитель родничка; в его царстве, в «пустыне», спасаются люди (Матвей Вихров, дети-«кладоискатели») и звери (белка Марья Елизаровна и др.). Он еще и добрый, мудрый пасечник, с ним связаны в тексте мифологемы пчелы и меда, в свою очередь генетически восходящие к мифологемам первобытного мифа, где пчела воплощает один из важнейших мотивов плодородия – «открытие весны». Образ Калины связан с образом Мирового дерева (сосна, у которой стоит сторожка лесника), с водой и огнем как стихиями – орудиями громовержца – и чистой водой из священного источника (таков в тексте родничок Калины). Но, в отличие от мифологического хозяина леса, Калина не всемогущ и не бессмертен, что быстро осознается Иваном Вихровым, переживающим «крушение своей сказки».

Повзрослев, Вихров сам становится хранителем леса и родничка и сам называет себя лешим, как он понимается народным сознанием: «Это далеко не тот ольховый царь из популярной немецкой баллады, коварный владыка лесов: наш попроще и душевней... несет в лесу комендантские обязанности и квартирует под старым пнищем». И лишь позже «христианское преданье наделит рожками русского лесовика и зачислит в разряд расхожих бесов... С этого времени единственной защитой леса становятся наши благоразумие и совесть».

В реалистической литературе и культурной традиции лес воплощает также многотрудность путей человеческого познания. Таковы функции леса в поэтическом космосе философской прозы М.М. Пришвина, прежде всего в современной леоновскому роману повести-сказке «Корабельная чаша». В структуре и повествовании «Русского леса» мотив многотрудности путей человеческого познания, генетически восходящий к мифу и «Божественной комедии» Данте, воплощается прежде всего в судьбах Ивана Матвеевича и Поли.

Вторая по значительности в идейно-художественной структуре произведения леоновская мифологема – родничок как иноматерия Воды (одной из

четырех мировых природных стихий). Родник Калины как лейтмотив пронизывает структуру произведения и несет в себе его основную философскую идею. Это «водяное сердце» России и «ключ жизни»: «Из-под камня в пространстве не больше детской ладони роилась ключевая вода. Порой она вскипала сердитыми струйками, грозясь уйти, и тогда видно было, как вихрились песчинки в ее размеренном, безостановочном биении. Целого века не хватило бы наглядеться на него... Полстраны было окроплено живой водой из этого овражка». Как и в первобытном мифе, вода в природном космосе романа – сакральная, «ибо предстает как мистерия жизни, ее податель...»⁹⁸². Вода и ее иномы – родник, река, дождь – в леоновском романе воплощают движение самой жизни, внешне хаотическое, но удерживающее в себе некий порядок; в ее потоке развивается турбулентное, принципиально неустойчивое движение, возникают непредсказуемые течения, завихрения, и в то же время движение воды в потоке подчинено действию фундаментальных законов саморазвития. Поэтому родник, ключ, река, даже озеро как мировые воды просветляют и возвышают человека, ведут его к созерцанию жизни и самого себя. Иван Вихров мальчиком впервые познает добро и красоту перед источником живой воды, научается познавать истину – мудрость «доброты и вечного» божества.

Если лес – хранитель родника, то родник – мифологема жизни, он – заветная «живая вода», без которой нет и не может быть ни леса, ни народа, ни человека. Эту живую воду с колен пьют дети и взрослые, ее хватало нашим «предкам на подвиги тысячелетней славы», перед ней в беспричинном ликовании стоят, как перед божеством, слушая «шум падающей воды», ее «гортанный, еле слышный клекот». Родник сопровождает Ивана Матвеевича на протяжении всей жизни, как бы персонифицирует ее непростое течение. Сама фамилия главного героя романа генетически восходит к родничку, вода в котором зримо *завихряется*, песчинки *вихряются* в его неустанном биении. Именно здесь, у родника, до конца раскрывается и безблагословенная, злая, а потому недолговечная природа Грацианского, антипода Вихрова, выразившаяся в «его отвратительном поступке» – маниакальной попытке убить родник. Опоенный «мертвой водой», Грацианский в почти «гипнотическом страхе» пытается убить источник живой воды, вонзив и «дважды самозабвенно повернув» палку «в узкой горловине родника. Его постоянно распахивающееся и смывающееся «песчаное беззащитное лонце» напоминает биение обнаженного от покровов человеческого сердца. В конце романа Грацианский как бы искупает свою вину, самовольно заканчивая жизнь в речной проруби, уходит в воду, как в смерть, могилу, но об этом автор сообщает без полной уверенности.

Родник у Леонова постоянно охраняется, защищается лесом. Вспомним первый приход мальчиков: они проходят в бор через «неохватные, стрела к стреле, сосны», возвышавшиеся, как исполинский частокол, вокруг не приметного издали овражка с родником, огражденным еще и навесом древних

⁹⁸² Гачев Г. Д. Национальные образы мира. – М., 1988. – С. 221.

лип». О «самовольных гостях» оповещает хозяина леса желна (черный дятел), ей откликаются другие птицы – дозорные лесного царства. Во второй встрече овражек с родником охраняют заросли лещины (орешника), и гостям Вихрова приходится «продираться сквозь густую щетку ветвей», и, чтобы показать родничок, провожатому нужно рукой отвести ветку таволги. На этот раз их не встречают, и о них не сообщают дозорные; ибо «теперь сам Вихров был хранителем святыни». Овражек изображен в произведении внешне ничем не примечательным, но всегда чистым, «без единой соринки или валежины, без единого цветка на теплой, как бы подстриженной траве», ибо у святыни всегда имеется хранитель – это и лес, и его хозяин (леший), предстающий у Леонова в своем человеческом, а не сверхъестественном виде. Чтобы подойти к роднику в третью встречу, Ивану Матвеевичу приходится раздвинуть «нелюдимую можжевелевую стражу»; на дороге его увидел и предупредил о его приходе «громадный, как событие, глухарь», слитый с лесом «дозорный» святыни, и уже совсем у родника стояли кругом «приближенные деревья», ставшие «рослее и старше – гвардия». С «каменного стола Калины» свисала над родником «парчовая скатерть из лишая». Во время последней встречи, когда Иван Матвеевич уже приближался к заветному месту, его «покропил» дождь, представляющий еще одну иносформу воду – мифологему священного брака Земли и Неба, обдал каплями живой воды ее защитника в знак приветствия. Здесь традиции христианской мифологии и церковного ритуала восходят к волшебной сказке, а через нее – к первобытному мифу и архаическому ритуалу.

Три встречи Ивана Матвеевича с родниками – три витка спирали его судьбы и истории русского народа и родины, истории человеческого рода.

Среди «приближенных» к божеству выделены разные деревья – древние липы, искони воплощавшие на Руси Мировое древо; серая ольха с распустившимися сережками; таволга, тонкие и крепкие прутья которой шли у нас на шомпола и кнутовища, годные и для защиты от чужих. Их «гвардию» дополняют молодые елочки, посаженные на разоренной фашистским нашествием земле еще неумелой рукой Калинки. Как в круговороте самой природы сменяются времена года, но непрестанно, вечно вихрится вода в незамерзающем роднике, так и в появлении маленького Калинки «не было чуда, ни даже удивительного совпадения, а самое обыкновенное продвижение жизни: несмотря ни на что, «не мог прерваться, сгнуться вовсе, поток веселого, тонкого, мудрого вещества». Хотя у мальчика, унаследовавшего заботы и величие хозяина лесного царства, останется только «крупинка сходства», но и она дорого стоит. Последний в роду хранителей леса и родника «волшебный ребенок», Калинка, воспитанный Лесом и названный именем старого лесника, это как бы его иная ипостась, явившаяся в мир-лес после смерти-воскресения («после переплава») и проходящая свой обряд инициации в трагических испытаниях фашистского нашествия. Рано повзрослевший мальчик при добром участии Ивана Матвеевича станет и его наследником в защите и сохранении русского леса. Так вычерчивается линия преемственности властителей – хранителей леса и родника, а потому Родины и родного народа. В эту линию

преемственности вписана и Поля Вихрова, но ей еще только предстоит прийти к роднику.

В леоновском тексте от родника рождается-начинается «ручей, и сперва его можно было хоть рукой отвести, но уже через полсотни шагов рождалось его самостоятельное журчание по намытой щебенке». Так вода в ином формах родника, дающего начало ручью, перетекающему в реку, воплощает здесь горизонтальную структуру Мирового дерева, соотносимую с архаическим ритуалом и его участниками: человеком, зверем, птицей и пр. Вертикальной структурой Мирового дерева в поэтическом космосе Леонова предстает сам русский лес. В тексте художественно воплощены обе пространственные координаты космоса. В этом пространстве лес и родник предстают как модель эволюции природы и истории человеческого рода. Лес и родник олицетворяют не только национально-исторические, но и общечеловеческие ценности (родник – божество, великая святыня, «добрый и вечный»), которые и укореняют народ и род человеческий на этой земле. Живой водой родника окроплено полстраны.

В христианской мифологии «окропить», «покропить» содержит символику омовения (чистоты) и благословения. Об этом говорится в авторском тексте – в изображении первой встречи мальчиков с родничком, где природное явление, когда брызги живой воды родника Калины падают на Ивана Вихрова и Демидку, сакрализуется и осознается уже тогда Иваном Вихровым как благословение родной природы и Родины-матери. Об этом будет потом говорить Иван Матвеевич, вспоминая свою мать-крестьянку как часть родной природы. Для него эти брызги «падающей воды», как благословение матери, – на всю жизнь.

Родник – ручей – река организуют пространство как топос родной земли. Как и лес, родник – тоже модель мира, воплощающая космос в традиционном значении миропорядка. Бинарная структура лес–родник объемлет космос романа, составляет его природный универсум. Родник, как и лес, сопрягает мировые природные стихии Земли, Воды и Огня (в ином форме света), превращаясь в некую особую ипостась мировой природной стихии, объединяя в особом концептуальном единстве основные мифологемы леоновского поэтического космоса – камень–валун, овраг, деревья, птицы, трава, лишай и др. Земля предстает в этом космосе прежде всего камнем, образующим толщу земного шара, – «громадный плоский валун», «древняя ледниковая скала», «стол Калины» и др. Валун над родничком видится ребятам в вечернем лесу жертвенным камнем, но для жертвы нечистой силы, хозяину леса: «...Как кровинки от накануне растерзанной жертвы, отблески дальней рощицы пламенили в его шербатой поверхности, подернутой лишаем». Но потом, когда вместо нечистой силы они увидят–узнают старого мудреца, благого хозяина леса, «стол Калины» будет восприниматься как престол «доброго и вечного» властителя лесного космоса. Валун, дикая ледниковая скала предстает Ивану Вихрову, а вместе с ним и читателю, как *tronos* (гр. местопребывание, средоточение) – один из архетипов центра мира. В поэтическом космосе Леонова валун над родником Калины идентифицирован с осью мира.

Родник *всегда* (не только в структуре и повествовании «Русского леса») связан с овражком. В русском языке овраг – глубокая длинная впадина на поверхности земли, крутобокая рытвина от внешних вод, водороина, углубление в земле. Парадокс заключается в том, что у Леонова божество пребывает в земле, а не на небе, которое как мифологема в романе не изображено. Свет, связанный в мифе с небом, небесным огнем, в космосе писателя XX в. существует как бы сам по себе, он светит из себя: «И хотя солнечный луч, пробившись сквозь молодую листву, наполнял овражек рассеянным сияньем, приходилось нагнуться, чтобы рассмотреть таинственное рождение реки»; «Света пробивалось достаточно, чтобы различить, как вздымался в своей норке хрустальный бугорок и сплетались струйки бессонной воды».

При первой встрече с родником Калины ребята спускаются по откосу овражка вниз, привлеченные шумом падающей воды. И позже, при других приближениях к роднику, люди спускаются вниз, чтобы поклониться боже-ству, очиститься перед ним и получить его благословение. И то, что камень-валун охраняет самое лонце родника – он бьет из-под скалы, еще раз утверждает неразрывный сакральный союз Воды и Земли, а не Неба и Земли. Поэтому родник как божество живет в норке. По мифу, нора – иноформа пещеры как места смерти и нового рождения солнца, а с ним и всей природы. Нора – лоно земли, из которого по окончании ночи выкатывается солнце. В норе обитает хтоническое подземное существо (змея, мышь и др.), проглатывающее солнце ночью и вновь рождающее его утром. Солярная символика сливается с хтонической в изображении родника, а он сам соединяется с культурным героем солярного мифа, который оказывается его и леса хранителем и хозяином.

В овражке всегда царит «строгая тишина», ибо в священном месте, на сакральном пространстве земли, нельзя шуметь, и самое ликование от встречи с родником, его узнавания как святыни и божества – и тем постижения истины – совершается в безмолвии: слова здесь излишни и бессильны. Это безмолвный разговор с божеством, известный русским со времен исихазма (XV век) и гениально воплощенный в «Троице» Андрея Рублева. Овражек у Леонова – иноформа храма и потому воплощение одного из архетипов центра мира в том его (храма) виде, подземного, пещерного, каким он существовал у ранних христиан. Так мифологема храма соединяется с мифологемой пещеры.

Еще одной иноформой пещеры, кроме леса-храма и норы родничка, предстает в тексте землянка. В мифологической традиции пещера определяется как нечто внутреннее и укрытое, как невидимое видимому, темное светлomu. Землянка-пещера выступает как лоно земли, как благое место, где горит огонь домашнего очага. В нее спускается Поля после своих странствий по лесу и среди человеческого горя военной зимы и пребывания в преисподней – землянке-блиндаже фашистов. Землянка эта тоже связана с водой: по обычаю гостеприимства Поля просит напиться и старуха отогревает ее кружкой кипятка; по вечному ритуалу жизни древняя как мир старуха исполняет столь же древний обряд – купает дитя: «Посреди во имя наполнения жизни древняя

старуха мыла девочку в таком же древнем корыте. Она совершала это неторопливо и важно, как священнодействие, которому не смеет помешать никакая война».

Леонов изображает ритуал омовения как обретение чистоты. В художественной системе писателя чистота – высшая ценность для человека, важнейшая философия в тексте. С водой и ее иноформой – чистотой – связана и Поля: она спускается в лаз землянки, как спускается ее отец к роднику в овражке, заглядывает в «крестьянское жилище» и после приглашения старухи входит в него «с доверием былинки к своей мудрой повелительной реке». Ее связь с народным укладом жизни проявляется и в том, что хозяйка землянки для нее «бабушка», обретенная взамен не бывших в Полиной жизни родных бабушек: «Она без расспросов усадила гостью, отогрела кружкой кипятка, поделилась кашей с доньшка, и никогда – ни раньше, ни впоследствии, не доводилось Поле принимать от своего народа более щедрых даров». Старуха совершает как само собой разумеющееся обряд гостеприимства – давая напиток и преломляя хлеб, возвращая тем Полю из одиночества среди врагов в лоно ее народа, опознавая и признавая ее своей и чистой перед ним. Вода омовения и вода из ковшика или кружки – иноформа родника Калины и потому причастна к высшей ценности – святине и божеству.

И здесь Поля соединяется с хранителями родника, обретает, наконец, страстно искомую чистоту, и ей открывается путь к заветной святине – роднику в маленьком овражке в центре русского леса как космоса и универсума.

В то же время для мифологического сознания пещера – естественное жилище хтонического типа, могила, вход в нижний мир, где в ночное время правят его обитатели, враждебные человеку. Такова в тексте землянка Киттеля – «глухой блиндаж, залитый светом злого белого аккумуляторного шарика, почти... могила», одновременно хорошо оборудованная, укрытая от случайностей войны, «надежная и нарядная» с «дорогим пушистым ковром на полу». Такой предстает Поле пещера как обиталище старого мира в лице фашистского офицера-идеолога, «верховного вдохновителя всех людских несчастий». Киттель ставит своей целью не только разорить «восточное пространство», но разрушить духовные святыни русских («Народ уничтожают со святынь», – сказал Л. Леонов в «Золотой карете»), а потому он у «детей расспрашивает дорогу к заветным родничкам», в защите которых от фашистской напасти и состоит, по Леонову, подвиг Поли и всего русского народа.

Анализ основных мифологем и их функций в «Русском лесе» как произведении философской прозы показал, что причины обращения писателя XX в. к мифу и мифомышлению заключаются в самых существенных характеристиках искусства, и это открывает путь к новому постижению философской прозы Леонова и ее роли в развитии русской и мировой литератур. Своеобразие философского романа Леонова рассматривается в свете ремифилогизации как культурной доминанты мировой литературы XX в. Сущность человеческого бытия, пути самореализации человека в социуме и универсуме в «Русском лесе» раскрываются в системе мифопоэтики, и мифологема леса

составляет доминанту национального образа мира. Эту мысль развивает далее М. Лейдерман:

«Взамен соцреалистического мифа, предлагающего созидание гармонического мира на утопической идее классовой борьбы и революционного волюнтаризма, Леонов стремился утвердить свой поэтический миф о «чуде жизни» как единстве мира, основанном на сказочном представлении об изначальном единстве народа и природы, где отдельный человек обретает счастье бытия лишь тогда, когда осознает себя частью народа и природы»⁹⁸³.

В советском литературоведении «Русский лес» справедливо считался одним из лучших произведений социалистического реализма, хотя в творчестве Л. Леонова явственно проступает скрытая рефлексия, в отсутствии которой как раз упрекали приверженцев этого метода. Эта рефлексия была уже подчеркнута нами не только в философских, но и в социально-художественных пластах «Дороги на Океан», «Нашествии»; она присутствует в повести «Evgenia Ivanovna» и пьесе «Метель», которые в советские времена не могли дойти до читателя и зрителя. Такая рефлексия и огромный талант художника слова выделяют творчество Леонова из общего потока соцреалистической литературы 1930–1950-х гг. Тем не менее, как справедливо утверждал Н. Лейдерман в уже цитированной выше статье, между эстетической концепцией «Русского леса» с его «пафосом национальной общности» и общими эстетическими идеологическими установками соцреализма образуется «зона согласия». Леонова волнует тот же вопрос «о преодолении разобщенности между людьми и восстановлении человеческого сообщества на почве сопричастности людей». Дополним эту мысль и аргументом А. Синявского, в свое время подчеркнувшего, что Леонов реализовал многие принципы «нового метода» в изображении героя и его взаимоотношений со средой. Приведем в пример сцену допроса Поли из романа Л. Леонова «Русский лес», Синявский подчеркнул характерную прямолинейность героини: «С точки зрения здравого смысла поведение Поли может показаться глупостью. Но оно исполнено огромного религиозного и эстетического значения. Ни при каких условиях, даже для пользы дела, положительный герой не смеет казаться отрицательным. Даже перед врагом, которого нужно перехитрить, обмануть, он обязан продемонстрировать свои положительные свойства»⁹⁸⁴. Но здесь надо различать художественно воплощенный стереотип поведения героя и авторское к нему отношение. Если в большинстве малохудожественных произведений авторы подавали своих героев ничтоже сумняшеся, то в несобственно-прямой речи Леонова по отношению к своей любимой героине звучит едва уловимая добрая ирония. (Легко представить себе, как такая типично «совковая» ментальность героини была бы разоблачена в современной «другой» прозе.) Ключ к пониманию образа Поли был дан в первых строках романа, когда героиня размышляет о причинах того, что ее подруги не оказались на перроне, и пребывает в уверенности, что с девушкой не может ничего случиться «в нашей советской стране».

⁹⁸³ Лейдерман Н. Парадоксы «Русского леса» // Вопросы литературы. – 2000. – № 6. – С. 56.

⁹⁸⁴ Синявский А. Что такое социалистический реализм // Цена метафоры или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. – М., 1990. – С. 440–441.

Эта ирония и пародийность многих отношений в «Русском лесу» позволили Лейдерману считать, что Леонов, скрываясь под маской социалистического реализма, вступил в полемику с догмами советской государственной идеологии.

Стереотипная для соцреализма интрига (противник Вихрова оказался врагом народа) позволила Леонову без боязни быть обвиненным в идеологических ошибках приписывать Грацианскому критику окружающей его действительности. Однако, пародируя, писатель вольно или невольно заразился соответствующим духом, который материализовался в структуре и поэтике его романа: «...Свою концепцию Леонов старался укоренять в художественном мире романа и в сознании читателя посредством тех самых нормативных и авторитарных приемов, свойственных соцреалистической поэтике, которые одновременно опровергал силой иронии», подменяя «саморазвитие художественной реальности волевым авторским конструированием»⁹⁸⁵.

Так, критик находит примеры коренных газетных штампов в характеристике Сергея Вихрова: «Подобно большинству своих сверстников, Сережа был воспитан в презрении ко всякой моральной нечистоте, извлекающей ба-рыш из несчастий ближнего; комсомольскую доблесть он полагал в готовности безраздельно отдать себя социалистической родине». Отмечая эстетизацию уродливого психологического комплекса «разоблачения», связанного с историей Грацианского, Лейдерман высказывает интересную мысль о том, что главный философский спор между Вихровым и Грацианским о сути человеческого существования и о разумности самого феномена жизни, который был с большими натяжками завершен в сюжете «Русского леса», остался незавершенным в сознании самого автора. (...) Диалогические отношения между «Пирамидой» и «Русским лесом» очевидны: это два полюса мучительного внутреннего диалога писателя, чья душа многие годы разрывалась между надеждой и скепсисом, верой и сомнением, светом и мраком. Сказкам «Русского леса» в «Пирамиде» противопоставлена полная неизбывной тоски и скепсиса апокалиптическая концепция бытия»⁹⁸⁶.

Итоговый роман «Пирамида»

Над романом «Пирамида», задуманным еще в годы Великой Отечественной войны, Леонов работал несколько десятилетий. «Карандашный» вариант романа предшествовал «Русскому лесу». В 1970 г. первая редакция «Пирамиды» была закончена, но на вопрос, почему задерживается публикация, писатель обычно отвечал: «Не хочу, чтобы были неприятности у его редактора». В 1990 г. роман подвергся переработке. Предчувствуя близкую кончину, Леонов передал огромную по объему рукопись редакции журнала «Наш современник», и, ввиду большого объема, роман вышел в свет сразу отдельным изданием и воспринимается ныне как завещание великого писателя. Его характеристику дополняет авторское определение жанра как «роман-

⁹⁸⁵ Лейдерман Н. Ук. соч. – С. 57.

⁹⁸⁶ Лейдерман Н. Ук. соч. – С. 58.

наваждение в трех частях» (наваждение – действие под воздействием бесовских сил). Как писал А.И. Павловский, «в романе Л. Леонова «Пирамида» так много фантазмагорического, ирреального и даже как бы гипнотизирующего, что его подзаголовок «роман-наваждение» достаточно точно характеризует его стилистику, образность и содержание, а также, конечно, своеобразную и сильную магнетическую ауру, исходящую от всего массива этого грандиозного создания». Критик обращает внимание на то, что «само «наваждение», составляющее и впрямь атмосферу и содержание романа, дано нам в этом определении как нечто целое, нераздельное», что все положительные персонажи, среди них и тот, что назван авторским именем, – все стали жертвами наваждения, что, по мнению критика, «отражает сегодняшнюю общенациональную драму блуждания и распада духовно-этнической воли»⁹⁸⁷. Изучение «Пирамиды» уже насчитывает десятки авторитетных литературоведческих статей, и критика пишет о романе «неуловимом», странном, с трудом поддающемся критическому осмыслению.

Действие романа происходит в конце 1930-х гг. Автор, сохранивший даже реальное имя-отчество – Леонид Максимович (эксплицитный автор), становится одним из главных действующих лиц: это он, зайдя в храм Старо-Федосеевского кладбища, замечает поющую на клиросе девочку Дуню, дочь о. Матвея Лоскутова, священника Старо-Федосеевского погоста. Роман многопланов, выделим здесь лишь основные сюжетные линии. Первая – жизнь семьи Лоскутовых, а благодаря сыну о. Матвея – поэту Вадиму – в повествование включается и жизнь московской элиты. Вторая сюжетная линия – астральная: на землю приходит ангел, который в человеческом облике носит фамилию Дымков. Как его антипод воспринимается профессор Шатаницкий – и по огласовке, и по делам – Дьявол.

Героиня романа, Дуня Лоскутова, страдает душевной болезнью (реалистическая, на первый взгляд, мотивировка романного двоемирия); она становится ясновидящей, свободно перемещается в громадах времени (это ее глазами три десятилетия назад читатели первых опубликованных отрывков увидели трагическое будущее человечества). Но важно подчеркнуть, что ангел Дымков не только плод дуниной рефлексии, а принявший земной облик посланец иного мира, противостоящий профессору Шатаницкому. Кульминация сюжетной линии Дымкова – философский диалог его и Хозяина (Сталина), в котором проступает нечто родственное Шатаницкому.

Критика неоднозначно отнеслась к созданному Леоновым образу Сталина. Одни полагают, что образ снижен односторонней, негативной его оценкой⁹⁸⁸, другие считают, что Леонов видит его в координатах большого исторического времени:

«В малом историческом времени сталинская власть ужасна и безжалостна. В большом историческом времени имманентно жестока любая власть, потому что иному она быть не может. В малом историческом времени Сталин есть изверг и мучитель народа. В

⁹⁸⁷ Павловский А.И. Два эссе о романе Л. Леонова «Пирамида». 1. Наваждение как роман и роман как наваждение // Русская литература. – 1998. – № 3. – С. 261–263.

⁹⁸⁸ Шуртаков С. Подводя итоги. О «Пирамиде» Леонида Леонова // Наш современник. – 1997. – № 2.

большом историческом времени он – кесарь, который неизбежен и, может быть, даже необходим»⁹⁸⁹.

В романе эти две точки зрения репрезентированы в диалоге поэта Вадима Лоскутова и студента Никанора. Вадим обосновывает свою точку зрения на историческую миссию Сталина, но сам гибнет в лагере, и этот сюжетный ход, по справедливому замечанию Ю. Минералова, как бы решает спор в пользу Никанора. Да и Дымков, приглашенный Сталиным к сотрудничеству, потрясен восточной практикой сохранения государственных секретов (знающие эти секреты расстреливались) и покидает Землю.

Бесспорно одно: образ Сталина у Леонова решен не чисто публицистически, как в большинстве романов второй половины XX в.; он укоренен в художественной традиции, и идеология обожествления личности исследуется Леоновым в «параметрах художественности». В то же время, как справедливо уже замечено, Леонов был современником вождя, лично его знавшим, видевшим; и взлет его невиданной славы, и крах его идей – не только в середине 1950-х гг. (разоблачение культа личности Сталина), но и крах глубокий, подлинный на рубеже 1980–1990-х гг.

Глубоко символично и название романа. Как заметила Л. Якимова⁹⁹⁰, сюжетно мотив пирамиды более всего связан с образом Вадима Лоскутова, которого вначале привлекла большевистская доктрина переустройства жизни. Понимая впоследствии масштабы создаваемого в стране культа личности вождя, он задумывает роман о египетском фараоне Хеопсе, о строительстве пирамиды тысячами разноплеменных его рабов, которые в итоге выбрасывают царственную мумию из гробницы. Изображаемые Вадимом реалии рабовладельческого общества не зря вызвали ассоциации с социализмом. Лоскутов хотел преподать вождю народов урок, надеясь получить взамен «вечную дружбу», но его постигли арест, ссылка, гибель. Но леоновский мотив пирамиды не может быть сведен только к роману, который пишет его герой. Он значительно шире⁹⁹¹.

Сложность архитектоники романа обусловлена переплетением фабульных линий, авторских раздумий о миссии человечества во Вселенной (тема, вдохновлявшая Леонова в «Дороге на Океан», но решаемая теперь в духе Апокалипсиса, воспринятого сквозь призму апокрифа Еноха). Вечная борьба Бога и Дьявола за человека приведет к их примирению через самоуничтожение человечества – такова одна из возможных интерпретаций последнего романа последнего «великого еретика» русской классической литературы. «Пирамиду» справедливо называют «гиперфилософским» романом: как заметил В. Сердюченко, его нужно читать как философский трактат либо не читать вовсе. Авторский замысел масштабен и апокалипсичен: Леонову, по его собственным словам, «предстояло уточнить трагедийную подоплеку и

⁹⁸⁹ Сердюченко В. Могикане [О «Пирамиде»] // Новый мир. – 1996. – № 3. – С. 221.

⁹⁹⁰ Якимова Л.П. Мотив пирамиды и котлована в романе Л. Леонова «Пирамида» // Гуманитарные науки в Сибири. – 1996. – № 4. – С. 5–6.

⁹⁹¹ О многогранности символики названия леоновского романа см.: Стрелкова И. Читая «Пирамиду» // Литературная Россия. – 1995. – 13 янв.

космические циклы большого Бытия, служившие ориентирами нашего исторического местопребывания».

Основание «Пирамиды», как показало ее обсуждение в Пушкинском доме, зиждется на философско-эстетических поисках Серебряного века, его философском релятивизме и еретичности⁹⁹². Так удивительным образом сомкнулись «начала» и «концы», обогащенные вековым неравнозначным и противоречивым опытом русской литературы XX в. Но в романе можно увидеть более глубокие и органичные проявления новых тенденций в философии и литературе последних десятилетий, в том числе не только возрождение модернистских традиций и философских поисков начала века, но и тенденции постмодернизма. Мы, разумеется, не относим леоновский роман к постмодернизму буквально, однако конец XX в. характеризуется воздействием на литературу новых формирующихся философских концепций. В преамбуле к роману Леонов пишет: «Событийная, все нарастающая жуть уходящего века позволяет истолковать его как вступление к возрастному эпилогу человечества: «стареют и звезды». Это высказывание созвучно другому – Петера Козловски, современного философа христианской ориентации, который сравнивает постмодернизм с тормозом, отодвигающим наступление того, что должно было наступить после крушения утопических историко-философских ожиданий современности, – гибели человечества: «Предназначение человека – разрушить самого себя. Но только прежде он должен стать достоин этого; пока же – еще нет. Эпоха постмодерна представляет собой время, которое остается людям, чтобы стать достойными гибели»⁹⁹³.

Какие же черты постмодернизма можно увидеть в леоновской «Пирамиде»? Интересны наблюдения ряда леоноведов Т. Вахитовой, С. Слободнюка, Л. Якимовой и др. на семинарах в Пушкинском доме РАН, никоим образом, судя по опубликованному изложению их докладов, не соотносивших предмет своего исследования с постмодернизмом. Но тем не менее они выделили такие особенности леоновского романа, которые могут интерпретироваться как признаки именно постмодернистского видения мира. Речь идет о появлении «ничто» в системе координат романа, о пронизанности всех уровней повествования тягой к разрушению (т.е. к деструкции. – Л.Е.); подчеркиваются сброс смысла и его стирание; «переворачивание смысла» в сравнении с предшествующими произведениями автора; интерес к изнанке бытия, проявляющийся со всей своей «миражной» очевидностью, «реминисцентные игры», «словесные забавы». Отмечается мотив «вывернутости», который в произведении прямо не вычитывается, а остается в «изнанке текста», увеличивая количество его идейно-эстетических загадок⁹⁹⁴.

Созвучность «Пирамиды» постмодернистским идеям высвечивается в выступлениях участников и последующего семинара: «игра с нечистой си-

⁹⁹² Семинар по роману Л.М. Леонова «Пирамида» в Пушкинском доме // Русская литература. – 1996. – № 4. См. также: Павловский А.И. Ук. соч. – С. 265; Федоров В.С. По мудрым заветам предков: религиозно-философский феномен романа Л. Леонова «Пирамида» // Русская литература. – 2000. – № 4. – С. 51.

⁹⁹³ Козловски П. Культура постмодерна / Пер. с нем. – М., 1997. – С. 34.

⁹⁹⁴ Второй семинар по роману Л.М. Леонова «Пирамида» в Пушкинском доме // Русская литература. – 1997. – № 3. – С. 223–227.

лой» (А.И. Павловский), ирония над понятиями, которые раньше сомнению не подвергались – «путь к звездам» и «столбовая дорога человечества» (В.И. Хрулев); мотив причудливости, исходящей из упрощенного взгляда на мир как объект прагматического действия, как бесовской ипостаси. (Оппозиция причудливость/вера в чудо, отмеченная Л. Якимовой, хотя и оспариваемая другими участниками семинара, как раз отличает Леонова от записного постмодернизма⁹⁹⁵.) Та же тенденция прослеживается и в докладах на Международной конференции по леоновскому роману: отмечаются «оправдание будущего сущего зла» (С.Л. Слободнюк), «специфическая интертекстуальность» (А. И. Михайлов)⁹⁹⁶. Но главное здесь в меняющейся эпистеме – связанной структуре идей, позволяющей понять, почему существовавшие и ранее идеи, традиции, приемы вдруг становятся признаком принципиально нового явления, в данном случае – постмодернистской ситуации. В статье В.В. Компанейца «Деструктивные тенденции бытия в романе Л.М. Леонова "Пирамида"» автор также пока не связывает «Пирамиду» с ситуацией постмодернизма, но многие предложенные им характеристики романа соотносимы именно с нею. «Писатель, сосредоточив основное внимание на деструктивных тенденциях бытия, показывает развороченную, рассогласованную, неупорядоченную действительность»⁹⁹⁷, и это коррелируется с постмодернистским представлением о мире как Хаосе. В литературе постмодернизма уже нет ни личности, ни мира в традиционном их понимании, но и в леоновском романе, как заметил В. Компанеец, «самостоятельных человеческих характеров с их суверенным внутренним миром нет».

Разумеется, все это лишь пунктирная фиксация того, что может высветиться в щедрых леоновских красках при анализе словесной ткани романа. Для нас же важно подчеркнуть самодвижение литературной классики в фарватере общих поисков, которыми она (классика) задает высокий уровень на шкале ценностных ориентаций. Думается, что и доведенное до наивысшей точки леоновское тяготение к вариативности, к принципиальной незаконченности романа – свидетельство не только требовательности писателя к самому себе, но и сдвига в художественном сознании нашего времени. Стремление удержать Леонова только в рамках модернизма, каким он сформировался на рубеже XIX–XX вв., может привести к тому, что писатель будет ошибочно воспринят как эпигон Серебряного века, тогда как на деле он ярко выражает новые тенденции, характерные для литературы конца XX столетия.

Роман «Пирамида» интересен и в связи с проблемой «Русская литература и христианство»; этой проблемы на материале леоновского романа касались многие названные (и не названные) нами авторы, писавшие о «Пирамиде». С религиозно-философскими исканиями Леонова связывается вся глобальная художественная концепция произведения. «Важнейшая составляю-

⁹⁹⁵ Роман Л. Леонова «Пирамида». III научный семинар // Русская литература. – 1998. – № 2. – С. 223–224.

⁹⁹⁶ Международная научная конференция «Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мироздания // Русская литература. – 1998. – № 4. – С. 241–244.

⁹⁹⁷ Компанеец В.В. Деструктивные тенденции бытия в романе Л. Леонова «Пирамида» // Вестник Волгоградского госуниверситета. Серия 2. Филология. Вып. 3. – 1998. – С. 108, 109.

щая веры Матвея – разъединенность неба и земли. Творца и творения. Образ пустых небес, – откуда нет отклика, – лейтмотив произведения. Доказательство вины Бога – безусловно, центральная философская задача романа»⁹⁹⁸. Позиция А.М. Любомудрова, очевидно, может быть оспорена, но бесспорен итоговый вывод из его статьи: «Леонов представил и оставил нам потрясающий образец того, каким может быть сознание человека и человечества накануне апокалипсических событий, каков может быть новый вызов Богу на рубеже XXI столетия. И в этом смысле «Пирамида», несомненно, роман-предупреждение»⁹⁹⁹.

Этой мысли созвучны и слова А. И. Павловского: «Леонов подошел к порогу, за которым абсолютная неизвестность и столь же абсолютная неподвластность индивидуальным усилиям»¹⁰⁰⁰. Закономерно в интерпретацию романа входит тема и народно-трагического*.

В романе «Пирамида» модель мира и человека Л.М. Леоновым актуализована, укоренена в «неофициальной народной» или, по Леонову, в «простонародной» культуре. Об этом говорят, в частности, постоянные отсылки автора романа к народной молве, народной вере, «мнению народному», «простонародным святыням», «простонародным суевериям» и т.д. В этой связи интерес представляет разительное сходство леоновской модели мира и модели мира, выявленной М.М. Бахтиным в «неофициальной народной культуре». И та и другая модели отражают «большой опыт» человечества. Об этом опыте в романе сказано: «...Не пренебрегайте древними свалками памяти простонародной: сколько раз заведомые бредни оказывались золотыми россыпями для пытливого искателя». По Бахтину, в «большом опыте» человечества также нет ничего абсолютно мертвого: «У каждого смысла будет свой праздник возрождения»¹⁰⁰¹. В «большом опыте» действует «большое время». Оно связано с «большой памятью», которая не есть память о прошлом, время относительно в ней. Это «память, не имеющая границ, память опускающаяся и уходящая в дочеловеческие глубины материи и неорганической жизни, опыт миров и атомов»¹⁰⁰². В романе аналогичная интуиция выражена образно: «...Нырнув в середку атома, не вынырнем ли мы где-нибудь в окрестностях Андромеды». «Эта «большая память» позволяет писателю услышать «пыхтенье стихий», «изначальное безмолвие послезавтрашнего мира, оглашаемое родовыми вздохами бездны, треском разрываемых оболочек, лопающихся пузырей». Леонов делится ощущением «головокружительного осознания, что в том же где-то хаосе потенциально содержишься и сам послезавтрашний ты».

⁹⁹⁸ Любомудров А.М. Суд над Творцом: «Пирамида» Л. Леонова в свете христианства // Русская литература. – 1999. – № 45. – С. 81–82.

⁹⁹⁹ Там же. – С. 97.

¹⁰⁰⁰ Павловский А.И. Поэма начала и роман конца: Роман «Пирамида» Л. Леонова и «Поэма без героя» А. Ахматовой // Русская литература. – 1999. – С. 73.

* Далее материал излагается по статье: Дуров А.А. Народно-трагическое в леоновской модели мира и человека // Поэтика Леонида Леонова и художественная картина мира в XX веке. – СПб., 2002. – С. 93–101.

¹⁰⁰¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 373.

¹⁰⁰² Бахтин М.М. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5. Работы 1940–1960 гг. – М., 1996. – С. 77.

Отечественные мыслители, Леонов и Бахтин, единомышленны не только в отношении пространственно-временных параметров модели мира, но и в отношении ее ценностных измерений и градаций. Так, у Леонова сам процесс зарождения модели мира и человека инициируется на уровне эмоционально-ценностном и эмоционально-волевым. В «Пирамиде» читаем: «...Я средствами домашней самодеятельности стремился постичь вселенскую архитектуру с целью уточнить свой адрес во времени и пространстве. В земных печалях та лишь и предоставлена нам крохотная утеха, чтобы, на необъятной карте сущего найдя исчезающе-малую точку, шепнуть себе: «Здесь со своею болью обитаю я». И Леонов, и Бахтин настойчиво проводят мысль об онтологическом статусе боли и страха. Леонов пишет о «примате боли», о том, что «толчком к цивилизации послужило страдание», Бахтин – о страхе, присущем всему живому. Оба ясно видят и то, что общечеловеческая культура родилась и возмужала в результате борьбы со страхом и болью. Освобождение от страха осуществлялось здесь в основном двумя способами: отрешением от страха (путь смеха) и преображением страха страхом же (путь слез, путь трагедии). Оба мыслителя рассматривают эти две стратегии в их единстве, но доминанты, избираемые ими в этом единстве, на наш взгляд, различны.

Однако Бахтин, постулировавший «органическое единство мотивов и образов» смеха и слез¹⁰⁰³, решающее значение, как известно, придавал народно-смеховым формам. Леоновский роман пронизывает органическое единство трагического и смехового, что проявляется уже на уровне выбора основных хронотопов романа: церкви и цирка, однако доминирующим в этом единстве для Леонова является народно-трагическое (традиция русской простонародной культуры). Слезное начало у Леонова не только изначально (первородно), но и пропитывает все большое время и большую память (воспоминания и предчувствия), причем время не только человеческое, но и дочеловеческое («...Не от потопа или голода померли несчастные динозавры, а от чрезмерных для живой твари сердечных переживаний»). На уровне же человеческого трагическое доминирует и в плане «большой истории», которая – по Леонову – всегда питалась красными и черными литерами горя народного, и в плане индивидуальной судьбы, для описания которой писатель предлагает даже особый жанр – «бедографию» и т.д.

Однако только перечисление мотивов народно-трагического, их модификаций и трансформаций, в той или иной мере проявленных в романе «Пирамида», заняло бы много места, поэтому целесообразно остановиться лишь на одном мотиве – мотиве смены/смерти.

Универсализм романа «Пирамида» выражен прежде всего в том, что Леонов пытается показать, как все явления, происходящие во вселенной, в той или иной сфере ее (космической, социальной истории, в «бездне» души человеческой), подчиняются единым законам и могут быть описаны единым языком. Писатель занимает заметное место среди тех деятелей науки и культуры, которые посвятили свое творчество поиску универсального языка, объ-

¹⁰⁰³ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 345.

единившего бы гуманитарное и естественно-научное знание. В отличие от ученых-естественников, которые предложили в качестве метаязыка язык синергетики, Леонов пошел по пути принципиальной гибридизации языков двух типов: дискретного языка науки, стремящегося к объективации, и иконического языка мифа, стремящегося к персонификации. Нам же придется разорвать осуществленное Леоновым объединение двух языков и попытаться интерпретировать мотив смены/смерти с учетом возможностей каждого из интегрированных языков. В одном случае нашей целью будет поиск общих закономерностей, присущих моменту смены/смерти, которые можно выразить в понятиях (например, понятиях синергетики), в другом случае мы попытаемся рассмотреть, как эти закономерности выражаются на персональном уровне – на уровне фигур неофициальной народной культуры.

В масштабах макрокосма момент смены/смерти описан Леоновым как взрыв «на критическом нуле», когда вселенная совершает «молниеносный перекувырок в обратный знак, чтобы... мчаться по орбите в новом качестве своего зеркального отраженья», «материя в этот мнимый момент (как бы протестуя против столь невежественного обращения с нею) радиореовом раздираемого Самсоном льва оглашает безмолвие космоса». Все, что происходит на уровне Вселенной (макромира), происходит на уровне малой вселенной (человека). «Критический нуль», за которым последовало полное перерождение («перекувырок») малой вселенной, актуализован Л.М. Леоновым в описании момента перерождения сына о. Матвея – Егора, который почувствовал шероховатый холодок, когда, «склонясь над зиявшей смрадом дырой, последний раз в жизни обливался он горячими слезами, которые вдруг кончились сами собой и навсегда». После чего началось перерождение «неустойчивого мальчишеского характера в сторону непреклонного, а в некотором смысле и опаснейшего мужества». Иными словами, начался процесс формирования личности в свою противоположность. Мальчишка, обладавший «добрым сердцем», «с детства глубоко переживавший чужое горе», считавший, что «без страданий не будет сострадания», незадолго до перерождения чувствовавший «невыносимую жалость к отцу», перерождался в волевого, плотного и мужественного хозяина, спасающего свою семью.

Леоновскому понятию «критического нуля» соответствует, на наш взгляд, синергетическое понятие «точки бифуркации», обозначающее порог устойчивости, при котором происходит выбор траектории дальнейшего развития системы (И. Пригожин). Поведение системы (систем) в этой точке зависит от их предыстории. Леонов, описывая нам предысторию Егора, повлиявшую на характер смены/смерти, происшедшей с мальчиком, усугубляет момент детерминированности этой предыстории (теневой истории, «написанной ему на роду»). «Волевой, плотный и мужественный хозяин» зрел в Егоре давно, «он... рано осознал пользу закалки, спал на коротком с покатою крышкой сундуке, босиком среди ночи выходил на снег, всякий раз грозя телу своему жестоко наказать за непослушанье – приучал себя уметь все».

В леоновском описании перерождения Егора просматриваются и другие базовые закономерности, выявленные синергетиками. Первая закономер-

ность связана с непредсказуемостью дальнейшего развития, дальнейшей траектории, по которой пойдет развитие живой системы после прохождения «точки бифуркации» («критического нуля», момента смены/смерти). В этой связи интерес представляют комментарии о. Матвея, сказавшего по поводу неожиданного перерождения сына: «какую детку зубатую вырастили невзначай». Вторая закономерность заключается в том, что развитием сложных систем можно управлять, внося в момент выбора соответствующую энергию и информацию¹⁰⁰⁴. В описываемой сцене дальнейшее развитие Егора могло бы, наверное, пойти другим путем, если бы кто-нибудь пожалел его самого за жестокость, причиненную себе: «...А как он втайне ждал всеобщего сочувствия». Но «никто не пожалел», и это тоже у Леонова в большой мере детерминировано предысторией (теневой, изнаночной историей) отношения окружающих, и прежде всего родителей, к Егору, так что в рассматриваемый момент «по тону застарелой неприязни видно стало, что нелюбимым у родителей мальчик стал задолго до нынешних событий».

Чтобы перекинуть мостик от физических, объективированных смыслов к смыслам персонифицированным – человеческим, рассмотрим момент смены/смерти на уровне хронотопическом, то есть пространственно-временном и эмоционально-ценностном. По мнению Бахтина, «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов»¹⁰⁰⁵. Здесь роль «критического нуля» выполняет хронотоп порога. На телесном уровне (пространственном уровне) топографии порога, по Бахтину, соответствует *plekus solaris* (зона агонии, родовых спазмов, потуг при испражнении), зона кризиса. На уровне временном топографии порога соответствует так называемое «магометово мгновение», на уровне душевном (эмоционально-волевом) это зона смеха и рыдания, на уровне духовном (эмоционально-ценностном) это сфера правды как момента истины¹⁰⁰⁶. Таким образом, момент смены, смерти можно интерпретировать как момент истины, а хронотоп порога – как хронотоп правды.

На связь правды со смертью в славянской и германской моделях мира указывают и фольклорные тексты. Афанасьев в книге «Поэтические воззрения славян на природу» приводит известную как у славян, так и у германцев сказку «О куме Смерти», в которой Смерть и Правда уподобляются, так как и та и другая всех уравнивают (не различают «ни богатых, ни бедных»)¹⁰⁰⁷. На это же указывают и некоторые русские пословицы: «На правду да на смерть, что на солнце: во все глаза не глянешь», «Правду похоронишь, да сам из ямы не вылезешь»¹⁰⁰⁸.

Носители правды в народном сознании обретают также облик дурачка, юродивого, странника не от мира сего. В романе «Пирамида» многие персонажи в своем становлении актуализуют какой-нибудь из перечисленных про-

¹⁰⁰⁴ Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. – М., 1986. – С. 222.

¹⁰⁰⁵ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 406.

¹⁰⁰⁶ Бахтин М.М. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5. Работы 1940–1960 гг. – М., 1996. – С. 110.

¹⁰⁰⁷ Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. В 3 т. – М., 1987. – Т. 3. – С. 201–202.

¹⁰⁰⁸ Пословицы русского народа. Сборник В. Даля. – М., 1957. – С. 199, 198.

образов народно-трагической сферы неофициальной народной культуры. Так, все лоскутовские дети в той или иной степени связаны с теткой «юродивой Ненилой», сам о. Матвей тяготеет к странникам не от мира сего, а в благополучном кинорежиссере Сорокине неожиданно для него самого просыпается «кликуша». Однако каждая из ипостасей «типа человека на Руси» выражает правду по-особенному. Мы не имеем возможности характеризовать каждую из указанных фигур русской народной культуры и остановимся прежде всего на фигуре *кликуши*, которая выражает правду непосредственно. Она оракул, осуществляющий непосредственную связь с Духом. Можно сказать, что эта фигура олицетворяет онтологический статус категории правды. Вот что о месте и роли кликушества в простонародной среде писал исследователь Г. Попов: «Существует уверенность, что во время припадка кликуша не только верно определяет прошедшее, но может предсказывать и будущее, узнать, какое с кем будет несчастье или радость, кому грозит смерть и т.п.»¹⁰⁰⁹. Л.М. Леонов в романе дал подробное описание «припадка» кликушества, случившегося с одним из героев романа, кинорежиссером Сорокиным, в основных стадиях схожего с процессом перерождения Егора. Припадок начинается вхождением в уже описанную нами точку смены/смерти и сопровождается ярко выраженными на регулятивном и эмоционально-волевом уровне признаками прохождения человеком зоны кризиса. Леонов пишет: «Последовавший затем припадок начался кратковременным столбняком, после чего из него, самой его середины забубнил уже знакомый по прежним разам, жестяного тембра и без нижних частот, сдавленный голос, сопровождаемый серией томительных жестов и спазматических восклицаний в духе былых кликуш с церковной паперти».

В народной культуре огромное внимание уделялось выработке определенных стереотипов поведения свидетелей (зрителей, слушателей), находящихся в поле события выражения правды. Видимо, в народной культуре задолго до открытия синергетиков был известен закон непредсказуемости и в то же время управляемости события смены/смерти. Поэтому вышеназванные архетипические фигуры выразителей правды, вступающие в соприкосновение с иными мирами, были окружены атмосферой сочувствия, сострадания, жалости, умиления и милосердия.

Теперь перейдем от онтологии правды к рефлексии о ней. Здесь главная роль принадлежит другим фигурам народной культуры – *странникам не от мира сего*, так как они находятся, если можно так выразиться, на касательной к событию правды, смотрят на него как бы извне и даже сверху. Леонов так описывает хронотоп рассуждавших о правде и ее роли в судьбах России о. Матвея, превратившегося к этому моменту в такого странника, и его собеседника, принадлежащего сфере, противоположной народно-трагическому – сфере развлечений: «Так хорошо сиделось обоим, словно на

¹⁰⁰⁹ Панченко А.А., Штырков С.А.. Чужой голос из материалов о русском кликушестве // Чужое имя (Альманах «Канун». Вып. 6). – СПб., 2001. – С. 322.

горе с окрестным обозрением, вся житейская тщета где-то внизу, под ногами».

Рефлексия героев Леонова о правде также опирается на традиционные тексты народной культуры, и прежде всего на тексты, принадлежащие к сфере народно-трагического. Кажется, можно даже указать и конкретный фольклорный текст, который в определенной мере можно считать порождающим текстом «Афиногоровой байки» о правде. Этим текстом, на наш взгляд, является народная легенда о происхождении Горе из знаменитого федотовского «плача о писаре»¹⁰¹⁰. Основная сюжетная схема леоновской байки, как нам представляется, восходит к сюжетной схеме федотовской легенды, где Горе, как у Леонова Правду, выпускают из подземелья. Действия освобожденной Правды схожи с действиями освобожденного Гора. При появлении Правды «кущи лесные маненько пожухли, осыпались...». И в сборнике «Причитания» читаем: «Как с этого горя со великого Бедны людюшки как море колыбаются, Быдто деревья стоят да подсушенные» («Плач о писаре»). У Афиногора Правда «с голодухи, видать, вмиг целую шеренгу передовых марксистов слизнула дочиста». В «Плаче о писаре» выпущенное на волю Горе «подъедать стало удалых добрых молодцев».

Сюжетное сходство мотивов леоновской «байки» и народного причитания, по-видимому, связано с общностью мысли об изначальности Гора, то есть, говоря словами федотовского причитания: «Впереди злое горе уродилось, Впереди оно на свет расселилось». Эта мысль, как мы видели, стала одним из основных лейтмотивов леоновского романа.

Кроме прямых переходов из фольклорного плача в литературу, есть, на наш взгляд, и трансформированные. Приведем пример только одного вида трансформации – замены. Леонов заменяет стихию воды, с помощью которой действовало Горе, на стихию огня как стихию правды: «Как она начала их лущить, по сей день лютует: даже кого огненно куснет разок, тот глядишь, затлел на всю жизнь, по земле в корчах катается, обугливается, самостоятельно дозревая до стерильного состояния». И это закономерно, так как в славянской модели мира до нас дошло достаточное количество свидетельств связи правды со стихией огня, как и со стихией воды.

Современному сознанию довольно трудно найти адекватный мировоззренческий подход к народно-трагическому, постигнуть, говоря словами Бахтина, «слезный аспект мира», «миросозерцательное значение слез и печали»¹⁰¹¹. Здесь надо обратиться к духовным стихам, вся трагическая красота которых, как писал Г. Федотов, в мрачном и безысходном конце. Страшный Суд в них «источник не удовлетворения, а ужаса... ужаса безысходного, не знающего искупления. «Такой суд не является разрешением земной трагедии, но продолжает и бесконечно усиливает ее в вечности», которая сама образует «неиссякаемый метафизический источник страдания»¹⁰¹².

¹⁰¹⁰ Причитания. – Л., 1960. – С. 59–61.

¹⁰¹¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 345.

¹⁰¹² Федотов Г.П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). – М., 1991. – С. 116.

Огромная заслуга Леонова в том, что он актуализовал именно онтологический статус категории правды, запечатленной в многочисленных русских пословицах («От правды некуда деваться», «Что ни говори, а правда надобна», «Без правды не житье, а вытье», «Правду погубишь, и сам с нею пропадешь»). После ряда официозных профанаций правды в рамках тоталитарного режима писатель вернул правде статус сакральной категории, напомнил народное предупреждение об опасности баловства с правдой: с правдой шутить, что с огнем.

Однако роль Леонова не ограничилась актуализацией глубоких интуиций неофициальной народной культуры. В развитие этих интуиций он предложил в качестве доказательства от противного вариант Нового Апокалипсиса, без страха и боли. В нем он воссоздал картину встречи человечеством момента смены/смерти не в аспекте трагического неприятия этого момента и не в аспекте веселого бесстрашия, веселой относительности, а в аспекте как бы наркотического безразличия. Кроме того, Леонов предложил свою концепцию места и роли категории правды в национальной русской ментальности. Каждый из этих вкладов Леонова может стать предметом особого исследования.

Все вышесказанное позволило А.А. Дурову утверждать, что в леоновской модели мира и человека народно-трагическая ипостась человека занимает доминирующее место, при этом понимание писателем трагического опирается здесь не столько на общечеловеческую традицию, актуализованную как в официальной культуре (библейском тексте, греческой трагедии, трагедии эпохи Возрождения), так и в культуре неофициальной (апокрифической литературе и т.п.), сколько на «простонародную» основу русской национальной культуры. Роман «Пирамида» является своеобразной вселенской энциклопедией трагического, где русскому простонародно-трагическому отведено место, достойное его вклада в мировую культуру.

Очевидно, развернутая интерпретация романа — дело будущего, дело, как уже справедливо подчеркивалось, нового поколения леоноведов при участии богословов, астрофизиков, астрологов. Пока же скажем, что глобально-философское осмысление отошедшей эпохи — несомненная заслуга Леонова.

Язык и стиль Леонова всегда поражали своей оригинальностью. «Пирамида» завершила эту линию художественных исканий писателя, поражая стилистикой, фразеологией.

«Сама фраза Л. Леонова (...) протяженна, извилиста и лианоподобна. Причем... абзацы, растягивающиеся порою на страницу, иногда в зеркально-отраженном виде, с перевернутым смыслом, вдруг повторяются в самых неожиданных частях романного текста. Тщательно выверенные удлиненность и зеркальность имеют функцию гипноза, т.е., говоря по-русски, колдовства (...) Длинные щупальца фраз, с их чисто леоновскими словами-присосками, с их почти надоедливymi уменьшительными суффиксами, которые сами по себе умиротворяют, как бы обманно приласкивают и коварно расслабляют читателя, — эти лукавые щупальца проникают в мозг, в сознание и, главным образом, в подсознание — как некий 25-й кадр. Эти фразы, а из них ведь и состоит роман, маниакально-неотвязны. Если Леонов часто бывает в роли медиума ирреальных сил и странных голосов, то в не мень-

шей мере он бывает, особенно если читатель самозабвенно отдается во власть его текста, также и гипнотизером»¹⁰¹³.

Особый гипнотический ритм, вызывающий у читателя ощущение «какого-то гипнотического гула», как подчеркивает А. Павловский, передает глубоко внутреннюю, потаенную речь писателя, его словесно-интонационную «чару».

Валентин Распутин справедливо назвал «Пирамиду» эпохальным произведением, которое можно сравнить только с «Тихим Доном» Шолохова, «хотя совсем другой формы». И если «Тихий Дон» – вершина эпической прозы, то «Пирамида», повторяем, – философской. Многогранная символика названия романа позволяет увидеть в нем гигантскую пирамиду «суматохи большой истории», по словам Леонова, памятник жестокой и страшной эпохе, современниками которой были многие, еще живущие на Земле».

Леонид Ленов – великий писатель XX века, подлинный мастер художественного слова, рожающего высокое эстетическое наслаждение.

Литература

1. Вахитова Т.М. Художественная картина мира в прозе Леонида Леонова (структура, поэтика, эволюция). – СПб., 2007.
2. Век Леонида Леонова: Проблемы творчества. Воспоминания. – М., 2001.
3. Грознова Н.А. Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. – Л., 1982.
4. Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью: Сборник. – М., 1999.
5. Леонид Леонов и русская литература: Материалы юбилейной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Л.М. Леонова. – СПб., 2000.
6. Мирошников В.М. Романы Леонида Леонова: Становление и развитие художественной системы философской прозы. – Рязань, 2000.
7. Михайлов О. Мироздание по Леониду Леонову: Личность и творчество. – М., 1987.
8. Поэтика Леонида Леонова и художественная картина мира в XX веке: Материалы международной конференции 20–21 июня 2001 года. – СПб., 2002.
9. Хрулев В.И. Леонид Леонов: Магия художника. – Уфа, 1999.

¹⁰¹³ Павловский А.И. Два эссе о романе Л. Леонова «Пирамида» // Русская литература. – 1998. – № 3. – С. 263.

Глава 14. ВЛАДИМИР НАБОКОВ (1899–1977)

Владимир Владимирович Набоков – феноменальное явление в русской литературе XX в. Осознание литературы не как «отражения жизни», а как параллельной реальности, мира сотворенного и вымышленного, как явления эстетически самодостаточного было ему присуще в наивысшей степени. Курс «Литературы 311–312» в Корнелльском университете (США), посвященный анализу шедевров мировой литературы, Набоков открывал лекцией, в которой предлагал собственную, сугубо индивидуальную идентификацию феномена литературы в 1939

как вида искусства. Писатель сразу же принципиально отказывался от определения литературы как социально или философски и религиозно значимого явления, указывая, что суть литературы и ее назначение иные. Писатель подчеркивал, что искусство вообще и литература как его наиболее полное воплощение в частности этимологически идентифицируются как вымысел:

«Литература родилась не в тот день, когда из неандертальской долины с криком: «Волк, волк!» – выбежал мальчик, а следом и сам серый волк, дышащий ему в затылок; литература родилась в тот день, когда мальчик прибежал с криком: «Волк, волк!», а волка за ним и не было»¹⁰¹⁴.

Другая характерная черта творчества В. Набокова, как писателя русского зарубежья, – художественный билингвизм. Если для мировой литературы феномен билингвистического творчества после Лотреамона, Дж. Конрада, Э. Ионеско не является беспрецедентным, то для русской литературы феномен писателя, достигшего творческой зрелости и признания в русскоязычной аудитории, а затем поменявшего основной творческий инструмент – язык, – уникален. Это позволяет условно разделить его творческий путь на два этапа: европейский и – с 1940 г. – американский.

Путь писателя

Набоков родился и вырос в Петербурге, в аристократической богатой семье. Отец писателя Владимир Дмитриевич Набоков (1869–1922) был видным политическим деятелем, одним из основателей и руководителей Конституционной демократической партии (кадетов), редактором и издателем «Вестника партии народной свободы», печатного органа партии. В 1906 году был избран депутатом I Государственной Думы.

Ребенком Набоков был бесконечно любим и «до прекрасной крайности» избалован, замечая по этому поводу в автобиографическом романе «Другие берега» для будущих родителей и наставников, что детей следует баловать в детстве, поскольку неизвестно, какое будущее их ожидает. Накануне своего шестнадцатилетия Набоков был объявлен единственным наследником миллионного состояния дяди со стороны матери, происходившей из древнего сибирского дворянского рода Рукавишниковых.

¹⁰¹⁴ Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. – М., 1998. – С. 27–28.

Будущий писатель получил прекрасное домашнее воспитание, классическое образование, правда, с некоторым «английским акцентом», поскольку в обиходе аристократической петербургской семьи «была давняя склонность ко всему английскому». Набоков вспоминает, что читать по-английски научился раньше, чем по-русски, и что в детстве Эдемский сад ему представлялся британской колонией.

Родители в полной мере поддерживали увлечение сына энтомологией (оно прошло через всю жизнь Набокова). При финансовой поддержке отца в 1914 г. был издан первый сборник стихов начинающего писателя.

Всего на родине Набоков выпустил три стихотворных сборника. Первой была стихотворная брошюра без названия, состоявшая из одного стихотворения. Ее судьба неизвестна, возможно, это был перевод. Второй сборник «Стихи» (1916) был неодобрительно встречен критикой. Известны обращения к отцу начинающего поэта слова З. Гиппиус, утверждавшей, что поэтом Набоков никогда не будет. (В «Других берегах» Набоков, вспоминая о первом стихотворном сборнике, укажет, что он был исключительно плох.) В 1918 г. совместно с Андреем Балашовым Набоков издает альманах «Два пути». Больше, вплоть до 80-х годов XX в., ни одной строки из романов или стихотворений Набокова на родине опубликовано не будет.

Уезжая в 1919 г. из России на греческом судне, которое по иронии судьбы называлось «Надежда», Набоков, казалось бы, теряет все: социальный статус, состояние, бесконечно дорогие, до мельчайших деталей знакомые места. Однако он увозил с собой бесценное, только ему одному принадлежавшее богатство, только им замеченный, поэтически преображенный уже этим моментом запечатления и схватывания деталей, только им сохраненный мир детства и юности. В автобиографическом романе «Другие берега» Набоков заметит, что впечатления детства ложатся в ткань романа сразу же перебеленными черновиками, а в интервью телевидению БИ–БИ–СИ скажет: «Я никогда не вернусь, по той простой причине, что вся Россия, которая мне нужна, всегда при мне: литература, язык и мое собственное русское детство».

Россия оказалась утраченной так же окончательно и бесповоротно, как проведенные в ней детство и юность, как первая любовь. Набоков неоднократно подчеркивал, что никогда не сожалел об утрате состояния, переживая иную трагедию: отторжение от родного языка, от отечественной словесности, влияние которой и в общем, и в частности на собственное творчество он последовательно отрицал, чуждаясь, впрочем, установления причастности к той или иной традиции зарубежной классики и модернизма начала века. Трагедию перехода на чужой язык, враждебные обстоятельства Набоков преодолевал, заставлял их работать себе на пользу, никогда не смиряясь ни с собственным изгнанием, ни с советским полицейским режимом, никогда не отступая от своих убеждений, которые он с полным правом мог назвать «Strong Opinions» («Твердые суждения» – так назывался сборник его статей, писем, интервью).

В эмиграции отец писателя продолжил активную политическую деятельность, выступая издателем выходившей в Берлине русской газеты

«Руль», в которой регулярно печатались стихи Набокова-сына. Однако вскоре, в 1922 г., В.Д. Набоков, защищая лидера кадетской партии Павла Милюкова, был убит террористом.

Учившийся в 1919–1922 гг. в Кембриджском университете (Англия) Владимир Набоков становится профессиональным литератором. Собственно творческий путь Набокова, что примечательно для виртуоза интертекста, начался с переводов. В 1922 г. Набоков перевел новеллу Р. Роллана «Кола Брюньон» под названием «Николка Персик», в 1923 г. – сказку Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес». Но и позже, уже став прославленным романистом, Набоков не отказывается от переводческой работы. Самыми значительными трудами Набокова стали перевод на английский язык романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» с предисловием Набокова (1958) и прозаический четырехтомный перевод романа А.С. Пушкин «Евгений Онегин» (1964) с подробными комментариями, рассчитанными на англоязычного читателя¹⁰¹⁵. Перевод Набокова ставил целью не интерпретацию пушкинского романа, а его почти буквальное воссоздание на другом языке, поэтому Набоков отказывается от формы «романа в стихах», передавая роман прозой.

Во второй половине 1920-х и в 1930-е гг. в творчестве Набокова определяется так называемый европейский период творчества, когда им были созданы русскоязычные романы «Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Соглядатай», «Приглашение на казнь», «Дар» и другие, получившие широкую известность в эмигрантской среде.

Романы Набокова вызывали противоречивые критические отзывы К. Зайцева, Г. Струве и др., основной полемический спектр которых отражен в дайджесте критических реакций на роман Федора Годунова-Чердынцева о Чернышевском («Дар»). Набокова упрекали в «нерусскости», отсутствии человечности, безразличии к социальным проблемам, в «отрыве сознания от бытия»¹⁰¹⁶, в том, что у него «нет Бога, а может быть, и дьявола»¹⁰¹⁷. Но молодое поколение русской эмиграции остро почувствовало, что Набоков не опровергает, а продолжает традиции русской классики, причем адаптирует их к традициям европейской культуры, восходящим к романтизму и получившим разнообразное продолжение в нереалистических художественных течениях начала века. Николай Андреев в критическом этюде «Сирин» (1930), стремясь определить значение русскоязычных романов Набокова-Сирина, указывает: «Вот – писатель, который изумительным и обещающим силуэтом поднялся в наши изгнаннические годы, сочетав в себе культурное наследие прошлого с духом молодых поколений, русскую литературную традицию со смелым новаторством, русскую устремленность к психологизму с

¹⁰¹⁵ Русское издание к 200-летию А.С. Пушкина и 100-летию В.В. Набокова предпринято в 1999 году: Набоков Владимир. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. – М., 1999.

¹⁰¹⁶ Зайцев К. Рец.: «Современные записки», книга 44 // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. – М., 2000. – С. 79.

¹⁰¹⁷ Струве Г. Творчество Сирина // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. – М., 2000. – С. 186.

западной занимательностью сюжета и совершенством формы». ¹⁰¹⁸ Нина Берберова, вспоминая, как дважды перечитывала главы «Защиты Лужина», приходит к выводу: «Огромный, зрелый, сложный современный писатель был передо мной, огромный русский писатель, как Феникс, родился из огня и пепла революции и изгнания. Наше существование отныне получало смысл. Все мое поколение было оправдано». ¹⁰¹⁹

Начало Второй мировой войны в 1939 г. и утверждение германского фашизма в странах Западной Европы, гитлеровский геноцид повлекли за собой коренной перелом в жизни и творчестве Набокова. Спасая жену и сына, писатель вначале переезжает в Париж, а в 1940 г. эмигрирует в США и становится англоязычным писателем. Как мы помним, предпосылок для этого у него было достаточно: «английское» воспитание, учеба в Кембридже, где он написал первое стихотворение на английском языке, иноязычная публицистика, переводы.

В 1939 г. в парижском журнале «Mesures» напечатан первый и единственный написанный по-французски рассказ Набокова «Mademoiselle O». Колеблясь вначале в выборе языка в качестве постоянного второго, Набоков написал ряд статей по-французски и выполнил несколько переводов. (В интервью журналу «Life» (1964), отвечая на вопрос, какой из языков, которым он, Набоков, владеет, кажется ему самым прекрасным, Набоков утверждает: «Моя голова говорит по-английски, сердце по-русски, а ухо предпочитает французский».) За океаном англоязычное творчество оказалось единственной возможностью выживания, и уже в 1941 г. Набоковым был написан первый роман на английском языке – «Подлинная жизнь Себастьяна Найта». Затем последовали романы, принесшие писателю мировую известность, – «Лолита» (1955) и «Пнин» (1957). Причем расставание с русским языком оказалось не менее фатальным, чем с Россией.

Истинной, глубочайшей трагедией для Набокова была необходимость отказа от родного русского языка. В интервью Набоков неоднократно подчеркивал, что пережил глубокую личную драму, отказываясь не просто от языка Аввакума и Пушкина ¹⁰²⁰, а от собственного художественного языка, пользуясь современной терминологией, идиолекта, которым воссоздавался мир его творений. «Личная моя трагедия – которая не может и не должна кого-либо касаться, – говорит Набоков в интервью телевидению БИ–БИ–СИ (1962), – это то, что мне пришлось отказаться от родного языка, от природной речи, от моего богатого, бесконечно богатого и послушного мне языка ради второстепенного сорта английского языка». Отказ от родного языка для писателя нереалистического склада, в художественной вселенной которого язык получает персонажную роль, вытесняя характер, вдвойне тяжел. (Ведь художественный прием, построенный у Набокова нередко на основе лингви-

¹⁰¹⁸ Андреев Н. Сирий // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. – М., 2000. – С. 187.

¹⁰¹⁹ Берберова Н. Из книги «Курсив мой: Автобиография» // Владимир Набоков: Pro et Contra. – СПб., 1997. – С. 188.

¹⁰²⁰ Набоков о Набокове и прочем. Интервью. Рецензии. Эссе / Под ред. Н. Мельникова. – М., 2002.

стических категорий – палиндрома, каламбура,¹⁰²¹ наделяется статусом тексто- и сюжетопорождающей модели.)

В 1960 г., после того, как роман «Лолита» принес писателю славу и коммерческую стабильность, Набоковы переезжают в Швейцарию. Здесь были написаны англоязычные романы «Бледный огонь», «Ада», «Смотри на арлекинов!». Набоков продолжал заниматься переводами, выполнил авторский перевод «Лолиты» (1967), сталкиваясь с трудностями забвения и отчуждения от родного языка¹⁰²². Тем не менее писатель подготовил итоговый сборник стихотворений, вышедший через два года после его смерти.

Многие десятилетия коммунистического режима имя Набокова, ставшего крупнейшим писателем русской эмиграции, было из истории русской литературы вычеркнуто. Набоков не надеялся на возвращение своих произведений в Россию. Не предполагая для себя на Родине иной судьбы, он писал о себе в стихотворении «Слава» (1942): *«Нет, никто никогда на просторе великом / ни одной не помянет страницы твоей...»*.

Благодаря деятельности самиздата в России обретение Набокова многим отстало от его признания в англоязычной аудитории. Елена Клепикова в эссе «Невыносимый Набоков» описывает состояние советского диссидентствующего писателя Коротыгина, который не может преодолеть влияния Набокова, зачитавшись на чужой кухне романом «Дар» (действие развивается в начале 70-х годов).

В период перестройки в СССР, в конце 1980-х гг., Набоков пришел, наконец, к российскому читателю.

Силами отечественных и зарубежных ученых сформировалась и особая отрасль науки о литературе – набоковедение. Эстетический и онтологический феномен Набокова определяется единством трех ипостасей автора: художника-демиурга, мудрого, эрудированного, внимательного читателя и исследователя художественного текста (именно текста, а не биографии писателя или истории литературы). В качестве героев Набокова выступают не только персонажи романов, драм или рассказов, но и вся мировая литература. При всем полемическом отношении к русской классике Набоков, несомненно, развивал ее традиции. Триединный феномен Набокова как художника-творца своего мира, своей поэтической вселенной актуализирует три основных направления исследования набоковского текста. Первое, наиболее востребованное на рубеже XX–XXI вв., находится в русле интертекстуальной стратегии описания и анализа произведений Набокова (работы К. Проффера, П. Тамми, М.Д. Шраера, А.В. Млечко, раздел, посвященный анализу набоковского интертекста, в сборнике «Текст–интертекст–культура» (М., 2001)), этой же проблеме посвящен ряд интересных статей, в частности, А. Долини-

¹⁰²¹ См. об этом подробнее: Люксембург А.М., Рахимкулова А.М. Магистр игры Вивиан Ван Бок. (Игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура). – Ростов-на-Дону, 1996.

¹⁰²² В «Постскрипуме к русскому изданию» «Лолиты» Набоков признается, что «история этого перевода – история разочарования. Увы, тот «дивный русский язык», который сдавалось мне, все ждет меня где-то, цветет, как верная весна за наглухо запертыми воротами, от которых столько лет хранился у меня ключ, оказался несуществующим, и за воротами нет ничего, кроме обугленных пней и осенней безнадежной дали, а ключ в руке скорее похож на отмычку».

на, Г. Шапиро, С. Сендеровича и Е. Шварц. Второе направление связано с идентификацией феномена Набокова в контексте той или иной традиции (М. Медарич, О. Сконечная, М. Липовецкий, серия работ А. Злочевской¹⁰²³). Третье, наиболее продуктивное, направлено на целостный анализ поэтики Набокова (книги В. Александрова, В. Линецкого, Н. Букс, А. Мулярчика, С. Давыдова). Мы постараемся интегрировать все три основных направления в аспекте историко-литературного и теоретико-литературного анализа русскоязычного творчества В.В. Набокова, обращаясь при необходимости к стратегии критико-биографического исследования (к книгам Б. Бойда, Н. Анастасьева, Б. Носика, Л. Целковой, Ж. Бло), а также учитывая необходимость идентификации основных эстетических приемов Набокова¹⁰²⁴.

«Машенька» – компендий¹⁰²⁵ набоковского романа

«Машенька» – первый роман В.В. Набокова, открывающий путь в его художественную Вселенную, в то ирреальное пространство, которое Набоков создавал в своей прозе. Сам Набоков к первому роману в зрелые годы относился прохладно, сравнивая его с куколкой, из которой так и не вылупилась бабочка. Роман был опубликован в Берлине в 1926 г. под псевдонимом Сирин, а позже переиздан в Нью-Йорке в 1974 г. В целом роман был доброжелательно встречен критикой 1920-х гг., хотя проинтерпретирован в контексте традиции эмигрантского романа («Машенька символизирует в повести Россию», – писал С. Изгоев¹⁰²⁶) или русской реалистической повести. К. Мочульский особо подчеркнул литературность романа и цитатность его персонажей, восходящих к Чехову (Алферов), Тургеневу (Подтягин), Достоевскому (праздник у танцоров накануне развязки: отъезда Ганина и приезда Машеньки), при этом критик указывал на то, что художественная эрудиция автора, соединенная с наблюдательностью и памятью, препятствует развитию его писательской индивидуальности, обретению оригинальной стилистической манеры¹⁰²⁷. Однако цитатность выступает не ученически неизбежной, а художественно запрограммированной чертой романной действительности, причем, хотя действие романа погружено в ауру русской литературы

¹⁰²³ См.: Злочевская А.В. «Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века». – М., 2002, а также ряд ее статей, включая «Творчество В. Набокова в контексте мирового литературного процесса XX в.» (Филологические науки, 2003, № 4). Отметим и сборник научных статей «Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 2. В. Набоков в контексте русской литературы XX века» (Томск, 2000) и «А.С. Пушкин и В.В. Набоков. Сб. докладов Международной конференции 15–18 апреля 1999 года» (СПб., 1999), идентифицирующие место наследия Набокова в парадигме развития традиций русской классической словесности.

¹⁰²⁴ Подробнее см. наши публикации: Погребная Я.В. Философско-эстетическая идентификация понятия «литература» в космосе В.В. Набокова // Актуальные проблемы социогуманитарного знания. Сборник научных трудов кафедр МПГУ. Вып. X. Ч. IV. – М., 2002; Ее же. «След» как симулякр и символ в художественном мире В.В. Набокова // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. Вып. 3. Сборник научных трудов. – Владикавказ, 2002.

¹⁰²⁵ Понятие компендий этимологически восходит к средневековой европейской словесности, в самом широком смысле обозначая обобщение, в более узком – обобщение конспективное, сокращенное, но тем не менее емкое и содержательное. Применительно к первому набоковскому роману употребление этого термина мотивировано тем, что «Машенька» содержит некоторое предварительное обобщение метапрозы Набокова.

¹⁰²⁶ Изгоев А.С. Мечта и бессилие // Руль. – 1926. – 14 апреля.

¹⁰²⁷ Мочульский К. Роман В. Сирина // Звено (Париж). 1926. – № 168 (18 апреля).

ХІХ в., Ю. Левин указывает на типологическую общность ситуации отказа в романе Набокова и в «Охранной грамоте» Б. Пастернака¹⁰²⁸, а мытарства Подтягина с паспортом вызывают отчетливые параллели с чердачными канцеляриями Ф. Кафки. Известно утверждение Набокова о том, что Кафку он прочитал уже после того, как написал роман «Приглашение на казнь» (1935–1936), которое, однако, не отменяет типологических аналогий ситуаций, персонажей и метатекстуальных фрагментов в творчестве обоих художников. В данном случае не столько важно установить факт знакомства Набокова с названными произведениями и авторами, сколько осознать значимость совпадения, типологического сходства, вырастающего из общности тех метаморфоз мира и человека, которые синхронизированы с началом XX в.

Между тем, хотя первый роман Набокова выступал отчасти ученическим (это подчеркивает и позднейшая авторская оценка романа), это ученичество обнаруживалось не на уровне цитаты или реминисценции, и роман ни в коей мере не являлся ни бытописательным, ни реалистическим. Критика обманулась детальной подробностью, зримой рельефностью романного мира, приняв его за реалистическую точность описаний, хотя блеск вещественности (например, те «мелочи», которые запомнил Ганин на корабле, навсегда увозящем его от берегов Отчизны, «словно жили одни глаза, а душа притаилась»: «Рядом заплакал толстоголовый греческий ребенок, и его мать стала в сердцах плевать на него, чтобы как-нибудь его успокоить. И вылезал на палубу кочегар, весь черный, с глазами, подведенными угольной пылью, с поддельным рубином на пальце») и способ воссоздания вещественного мира в романе имели целью вовсе не реалистическое правдоподобие пресловутых «типических обстоятельств». Ю. Левин указывает, что «рекурсивное чтение» романа, воспринимаемого в контексте зрелой набоковской прозы, раскрывает, что мир романа воспроизведен не по принципам реалистического жизнеподобия, а по сугубо авторским «правилам игры»¹⁰²⁹.

Первоначально роман планировалось назвать «Счастье», позже Набоков вынес в заглавие романа имя собственное. Значимость произведенной правки подчеркивает тот факт, что аналог романа в списке произведений Вадима Вадимовича («Смотри на арлекинов!») тоже выступает под именем героини – «Тамара» (под таким именем первая любовь Набокова Валентина Шульгина шифруется в романе «Другие берега» (1954)). В название вынесено имя героини, которая ожидается, но не действует в романе, имя отсутствующего персонажа. Само имя «Машенька» обманывает ожидания Ганина, которому кажется, что у девушки, которую он однажды увидел впервые (Ганин странным образом не помнит, где и когда), а потом увидел снова на концерте и стал встречать на дороге, куда она «выходила бродить в пустыне солнечного вечера» в тот же час, что и он, «должно быть какое-нибудь необыкновенное, звучное имя». И хотя, когда Ганин от того же студента, кото-

¹⁰²⁸ Левин Ю. Заметки о «Машеньке» В.В. Набокова // Владимир Набоков: pro et contra. – СПб., 1997. – С. 364–374; 366–367.

¹⁰²⁹ Левин Ю. Заметки о «Машеньке» В.В. Набокова // Владимир Набоков: pro et contra. – СПб., 1997. – С. 364–374.

рый еще до встречи с Машенькой говорил Ганину о барышне «милой и замечательной», узнал, «что ее зовут Машенька, то вовсе не удивился, словно знал наперед, – и по-новому, очаровательной значительностью, зазвучало для него это простенькое имя». Имя героини появляется уже на первой странице романа, но в другой форме, не совпадая с названием: «Жену зовут совсем просто: Мария», – сообщает Алферов. Позже, до узнавания Машеньки Ганиным, она будет фигурировать в романе без имени как жена Алферова. Название романа будет продублировано в имени героини, только когда Ганин узнает свою первую любовь, но назовет героиню Машенькой Алферов, показывая Ганину фотографию: «А вот это Машенька, жена моя» (до этого в романе имя ожидаемой героини, указанное в названии не звучало, она выступала инкогнито). Машенькой героиня является только для Ганина, и ее настоящее имя звучит в момент узнавания, совмещения неизвестного персонажа – Марии, жены Алферова, с первой любовью Ганина и с названием романа. Хотя некоторая перекличка, связывающая пока еще безликую Марию с Машенькой, заявленной в заглавии, обнаруживается в педалировании определения «жена», «жена моя» – на титульный лист романа вынесено посвящение: «Посвящаю моей жене».

Момент узнавания связан с идентификацией связи между персонажами и индивидуализацией названия, которое ранее интригующим образом не прикреплялось ни к одному из героев. Этот же эпизод выступает точкой дробления романного действия на два потока: Ганин в последующие четыре дня продолжает находиться в Берлине в потоке настоящего линейного времени, но истинная его жизнь протекает в прошлом, в мире восстанавливаемой им в воспоминаниях действительности.

Значимость имени героя проакцентирована уже первым диалогом в романе. Новый жилец русского пансиона в Берлине, хозяйка которого носит, между прочим, фамилию персонажа из чеховской «Чайки» – Дорн, знакомится с Ганиным, который представился как Лев Глебович, и выражает уверенность, что «всякое имя обязывает. Лев и Глеб – сложное, редкое соединение. Оно от вас требует сухости, твердости, оригинальности». Впрочем, действительно принадлежит герою только имя. Ганин живет по подложному паспорту: «Меня, правда, зовут Лев, но фамилия вовсе не Ганин», – говорит он Подтягину. О том, действительно или подложно отчество, читатель так и не узнает, а именно связь имени и отчества заставляет Алферова сделать заключение о том, к чему обязывает героя его имя. Итак, имя героини включает эффект обманутого ожидания, а полное настоящее имя героя известно лишь отчасти. Принципиально значимый для Набокова момент наделения героя именем (Лужин, делая первый шаг навстречу шахматам, расстается со своим истинным именем, а Лолита под таким именем существует только в объятиях Гумберта), таким образом, не идентифицирует персонажа, а размывает его реальность, как размывается после узнавания героини и называния ее истинного имени реальность романного действия.

«Семь потерянных русских теней», обитающих в пансионе, не обладают ни необходимой плотностью, чтобы обрести статус характеров, ни насто-

ящей непрозрачной человеческой плотью, чтобы обрести истинное имя. Поперек улицы, на которую выходят окна танцоров Колина и Горноцветова, Клары и умирающего поэта Подтягина, проходит железнодорожный мост. «Мост этот был продолжением рельс, видимых из окна Ганина, и Ганин никогда не мог отделаться от чувства, что каждый поезд проходит сквозь незримую толщу самого дома». Кларе кажется, «что она живет в стеклянном доме, колеблющемся и плывущем куда-то». Ганин зарабатывал в том числе тем, что «не раз даже продавал свою тень подобно многим из нас. Иначе говоря, ездил в качестве статиста на съемку...». В кинематографе, узнав на экране своего хлопающего двойника, Ганин чувствует «быстротечность, неповторимость человеческой жизни», а в пансионе, слушая поезда, «насквозь проходившие через этот унылый дом», обнаруживает, что «вся жизнь ему представилась той же съемкой, во время которой равнодушный статист не ведает, в какой картине он участвует». Ганин и Алферов знакомятся в темном лифте, застрявшем между этажами, обмениваются репликами, не видя друг друга: рука Алферова в поисках рукопожатия тычется в обшлаг Ганина. Голос возникает из темноты, называет себя по имени, а вслед за именем вылепливаются облик и характер, которые этому имени, по мысли Алферова, должны соответствовать. Персонаж вылепливается из пустоты и темноты, он сначала невидим, как бесплотный призрак, который обнаруживает свое присутствие только голосом. Ганин в ответ на вопрос, уезжает ли он совсем из Берлина, кивает, «забыв, что в темноте его кивок не виден». Алферов трактует происходящее как символ, который состоит «в остановке, в неподвижности, в темноте в этой. И в ожидании», — замечая при этом, что под тонким полом только черный колодец. Продолжив наблюдения Алферова, заметим, что чернота и пустота находятся и за не менее тонким потолком. Из темноты и неподвижности возникают персонажи, завязывается действие — Алферов сообщает о приезде жены — и начинается развитие сюжета романа. Набоков настоятельно подчеркивает: действие романа не тождественно действительности, персонажи романа — вымысел автора, а не отражение некоторых настоящих живых людей из плоти и крови.

Призрачность, бесплотность героев романа и дома, который они населяют, находит выражение в состоянии, объединяющем всех персонажей, — ожидании. Уже первый символический эпизод в лифте, обнажающий прием порождения романной реальности, определен как ожидание движения и света. Клара ждет любви или внимания Ганина, танцоры ожидают ангажемент, Подтягин — визу, Алферов, а потом и Ганин — приезда Машеньки. Из всех ожиданий только одно, самое прагматическое, не связанное с коренной переменной существования, завершается успешно — танцоры получают ангажемент. Подтягин теряет в автобусе только что полученный паспорт, Алферов не приходит встретить Машеньку, Ганин уезжает, поняв, что его роман с Машенькой, пережитый в воспоминаниях, навсегда закончился. Ожидаемый результат так же призрачен, как существование героев, а само ожидание мнимо.

Уже в начале романа экзистенция ожидания сопрягается с понятием символа: действие происходит в темноте, Ганин и Алферов ведут диалог вслепую (Алферов не находит руки Ганина, собираясь пожать ее, Ганин кивает незримому собеседнику, который не видит его кивка). Темнота, ожидание, слепота в соотнесении с категорией символа вызывают отчетливые ассоциации с драмой М. Метерлинка «Слепые», причем затерянные на краю земли незрячие герои ожидают пробуждения своего поводыря – священника, который умер, а издалека к ним самим приближается смерть, слышится, как подол длинного платья сметает опавшие листья, вокруг цветут кладбищенские асфодели, и на руках слепой матери начинает отчаянно плакать зрячий, но еще не умеющий говорить, ребенок. Театр Метерлинка критика определяла не только как «театр смерти», но и как театр ожидания. Ситуация ожидания, не получающего разрешения, выступает магистральной, продуктивной повествовательной моделью для модернистской литературы XX в., находя впоследствии наиболее полное выражение в драмах С. Беккета, в первую очередь «В ожидании Годо». Сюжетным воплощением ситуации ожидания выступает движение героев, прерванное остановкой. И в первом набоковском романе лифт неожиданно замирает между этажами.

Ожидаемое событие – приезд Машеньки – происходит за кадром романного действия, Алферов только что приехал в русский пансион, Подтягин мечтает уехать в Париж и добивается визы, Ганин уже в начале романа заявляет о своем намерении уехать из Берлина. Движение организует развитие событий в параллельном, встроенном в роман сюжете – в воспоминаниях Ганина: Ганин встречает Машеньку, катаясь на велосипеде, она вечерами гуляет по дороге; имя Машеньки Ганин узнает, обогнав ее на дороге; Машенька идет так быстро, что Ганин видит «только складки синей материи, которые на спине у нее слегка натягивались и переливались, да черный шелковый бант, распахнувший крылья». Роман Ганина с Машенькой строится как серия встреч и разлук: Машенька живет в Воскресенске и приходит на свидания с Ганиным, который выздоравливает от тифа в своей усадьбе. Их роман возобновляется после переезда в Петербург: «...Он жил на Английской набережной, она на Караванной». Сохраняется расстояние, разделяющее героев, и летом: Машенька приезжает в дачное место под Петербургом, но за пятьдесят верст от Воскресенска, и Ганин мучительно долго добирается до Машеньки и с большим опозданием приезжает на свидание, которое считает последним – возвращаясь домой, Ганин думает, «что все кончено». Через год Ганин встречает Машеньку в поезде, находя что-то «чужое во всем ее облике»: она сошла на первой же станции, и «больше он не видался с Машенькой». В Крыму, накануне отъезда из России, Ганин получает пять писем от Машеньки, первое переслано из Петербурга: Машенька живет где-то на хуторе в Полтаве, в четвертом письме упоминается Алферов: «Очень смешной господин с желтой бородкой за мной ухаживал и называл «королевой бала»». (На ту же бородку обратит внимание Ганин: «было что-то лубочное, слащаво-евангельское в его чертах, – в золотистой бородке, в повороте шеи, с которой он стягивал пестренький шарф».) Разделенность героев присутствует априо-

ри как способ их взаимодействия, расстояние, их разделяющее, то увеличивается, то уменьшается, но наделено качеством константы.

Расстояние, отделяющее его от новой, ожидаемой Машеньки, Ганин преодолевает, «воссоздавая погибший мир», проживая заново свое прошлое. Но воспоминания Ганина, которые по романтическому канону должны были бы контрастировать с призрачным миром настоящего, не отличаются достоверностью: «он, странно сказать, не помнил, когда именно увидел ее в первый раз», «он не помнил, когда увидел ее опять, – на следующий день или через неделю», «он никогда не знал, где встретит, где обгонит ее, на каком повороте дороги, в этом ли перекрестке или в следующем». После того, как Машенька отдалась ему, Ганину кажется, что «Машеньку он разлюбил»; после последней встречи в поезде Ганин смотрит на ее удаляющуюся фигуру, «и чем дальше она отходила, тем яснее ему становилось, что он никогда не разлюбит ее». Получая письма Машеньки, Ганин не понимает, как мог с ней расстаться, в последнем письме Машенька, отвечая Ганину, пишет, что любит его (это полученное накануне окончательной разлуки письмо Ганин прочитал уже на пароходе). Свой роман в воспоминаниях Ганин переживает за четыре дня, «и хотя его роман с Машенькой продолжался в те далекие годы не три дня, не неделю, а гораздо больше, он не чувствовал несоответствия между действительным временем и тем другим временем, в котором он жил, так как память его не учитывала каждого мгновенья, а перескакивала через пустые, непамятные места, озаряя только то, что было связано с Машенькой, и потому выходило так, что не было несоответствия между ходом его прошлой жизни и ходом настоящей».

Герой пребывает одновременно в двух пространствах, синхронизируемых с двумя несовпадающими по протяженности и значимости временами. Жизнь Ганина в воспоминании интенсивнее, реальнее, чем в настоящей действительности: Набоков подчеркивает, что после обретения Машеньки в воспоминаниях, в Берлине, в русском пансионе живет тень Ганина. Но «семь русских потерянных теней» населяли призрачный дом, сквозь который проходит поезд, и раньше! Мир памяти не тождествен реальности прошлого уже потому, что память редуцирует былое. Более того, ситуацией ожидания, которая в романе наделена признаком неразрешимости, бесцельного движения, не приводящего к цели, отмечены и воспоминания Ганина: выздоравливая от тифа, Ганин ждет любви и встречи: «Я ждал, от тринадцати до шестнадцати лет», – говорит Ганин Подтягину, вспоминая первую любовь. Имя Машеньки не совпадает с ожидаемым, Ганин не помнит ключевых эпизодов встречи и знакомства. Творить мир вымышленный, только отталкивающийся от действительного, Ганин начинает, еще не встретив и не пережив заново первую любовь, еще до нового романа с Машенькой в берлинских воспоминаниях. Более того, если изначально с ожидаемым образом не совпадало только имя, то во время последней встречи Ганин отмечает чуждость Машеньки, ее новизну. Теперь, спустя четыре года, совсем другая Машенька, жена Алферова, должна приехать к мужу. В контексте параллелей с ожиданием смерти у Метерлинка встреча с новой Машенькой должна обернуться

гибелью мира, который Ганин воссоздавал четыре дня в воспоминаниях. Ганин предпочитает сохранить свой мир. Кроме той Машеньки, которую Ганин сотворил летом под Петербургом, которую сохранил в воспоминаниях и которую оставил в русском пансионе вместе с умирающим поэтом, «другой Машеньки нет, и быть не может». Свой погибший и восстановленный памятью мир Ганин оставляет «вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам стал уже воспоминанием». Прошлое переживаемо заново, реально сохранено и действительно, но не воплотимо во внешнем мире.

Встреча не должна состояться по законам эстетики: погибнет мир вымысла, определяемый как мир прошлого, наделенный красотой и значительностью, которых лишено настоящее: роман с Машенькой был счастьем, а нынешний роман с Людмилой мучителен. В стихотворении «Первая любовь» (1930) Набоков декларативно отказывается от встречи:

И все давным-давно просрочено,
и я молюсь, и ты молишь,
чтоб на утопанной обочине
мы в тусклый вечер не сошлись.

«Машенька» — компендий набоковского романа, предварительное изложение принципов построения романного мира писателя. И прошлое, и настоящее, вписанные в орбиту действия, одинаково призрачны и ирреальны, оба мира принадлежат вымыслу. Неслучайно категория романа, то есть сочинения, одинаково применима и к роману «Машенька» в целом, и к тому миру, который воссоздает в воспоминаниях Ганин, заново переживая свой роман с Машенькой. Оба романа заканчиваются, к обоим можно вернуться, но только путем памяти и воображения, поэтому образ Машеньки соединяется в финале с образами покинутого дома и умирающего в нем поэта. Однако уже в первом набоковском романе расщепленность действия не сводима к традиционному двоимирию: рядом с двумя призрачными, прозрачными мирами присутствует третий, не менее призрачный и ирреальный — мир двойников на экране кинематографа, который заставляет Ганина задуматься о ненадежности бытия и бессмысленности собственной судьбы, выступающей частью этого изменчивого и неизвестно кем, как и куда направляемого мира. В романном мире запрограммировано присутствие читателя, зрителя — адресата, а также невидимой, но действенной фигуры создателя-демиурга, создающего свой мир и за ним наблюдающего, когда этот мир обретет плотность, заселится персонажами, начнет жить и развиваться.

Мнимое преимущество мира, воссоздаваемого Ганиным, блуждающим «в светлом лабиринте памяти», подчеркивается сопоставлением мира воспоминаний Ганина и других миров, существующих с ним синхронно, параллельно:

«...в этот поздний час, по этим широким улицам расхаживали миры друг другу неведомые... Пять извозчицких пролетов стояли вдоль бульвара рядом с огромным барабанным уличной уборной, — пять сонных, теплых, седых миров в кучерских ливреях, и пять других миров на больных копытах, спящих и видящих во сне только овес, что с тихим треском льется из мешка».

Ганин этих миров не замечает, погруженный в собственное воспоминание, движимый его развитием и ритмом: «И целый день он переходил из садика в садик, из кафе в кафе, и его воспоминание непрерывно летело вперед, как апрельские облака по нежному берлинскому небу». Ганин не видит встречных прохожих, «а один раз быстрый автомобиль затормозил и выругался, едва его не задев». Подтягин в ответ на замечание Ганина, что тот вспоминал старые журналы, в которых были стихи Подтяги́на и березовые рощи, делает неожиданное признание: «Дура я, дура, – я ведь из-за этих берез всю свою жизнь проглядел, всю Россию». Жизнь в мире вымысла, создаваемого поэтом или воссоздаваемого героем, небезобидна, она опасна как для действительности, которая растворяется в вымысле, так и для грезящего наяву создателя, который не видит действительности. Когда Ганин, пообещав Подтяги́ну помощь в получении визы в пятницу, покидает комнату старого поэта, тушит свет, то обнаруживается, что «в полутьме все показалось очень странным: и шум первых поездов, и эта большая седая тень в кресле, и блеск пролитой воды на полу. И все это было гораздо таинственнее и смутнее той бессмертной действительности, которой жил Ганин». Отражающая поверхность: пролитая вода, лужица, зеркало, равно как и просветы, щели, дыры, – выступают в набоковском мире знаком авторского присутствия, семиотическим окном, выводящим в параллельный мир, существующий вне романной действительности. Взгляд героя, отмечающего странность призрачной полутьмы, дополняется взглядом автора, выделяющего три случайно, но при этом символически осмысленно («таинственно»), соединенных объекта. Демиург обозревает и показывает все миры, его персонажи существуют в одном, протагонисты – в двух мирах, но при этом указано на присутствие множества других, синхронически существующих миров.

Уже в первом романе пространственные параметры Набоков трансформирует во временные (впоследствии в «Лолите» об этой замене открыто сообщит рассказчик: «Читатель заметит, что пространственные понятия я заменяю понятиями времени»). Номера шести комнат в пансионе представляют собой «листочки, вырванные из старого календаря – шесть первых чисел апреля месяца». Причем Алферов, которому Ганин переведет часы, чтобы тот не мог помешать его встрече с Машенькой, занимает первоапрельскую комнату (поступок Ганина помимо сверхсмысла, известного только одному Ганину, может быть проинтерпретирован как первоапрельская шутка). Коридор обрамляется темным зеркалом и литографией «Тайной вечери». Оба предмета носят знаковый характер, маркируя присутствие иных миров, показывая, что реальные время и пространство вписаны в орбиту некоторых превосходящих их смыслов. Причем апрельское пространство пансиона синхронизируется и с внешним временем: действие романа происходит в апреле и охватывает шесть дней. При этом шесть комнат занимают семь жильцов: танцоры помещаются в одной. Шесть первых чисел апреля образуют неполную неделю, приезд Машеньки ожидается в субботу. Седьмого числа и седьмого дня недели нет, но они подразумеваются, их отсутствие значимо. Вместо номера семь на дверях туалета в пансионе красуются два красных нуля, полученные

из соединения двух воскресных апрельских дней, утративших свои единицы. Полнота задана, но не обретается: прошлое Ганина должно остаться прошлым.

В «Машеньке» Набоков открыто указывает на правила игры, по которым моделируется жизнь героя в нескольких мирах, и на то, что персонаж, воссоздающий свой мир, «роман в романе», перемещаясь из одного мира в другой, не закреплен ни за одним окончательно. Этот принцип вневременности героя и реальности станет смыслопорождающей основой будущих набоковских романов.

«Король, дама, валет» – создание игровой реальности

Роман «Король, дама, валет» вышел в Берлине в 1928 г., английский перевод выполнен сыном писателя Дмитрием Набоковым в сотрудничестве с автором в 1968 г., русская версия романа переиздана репринтным способом в издательстве «Анн Арбор» в 1978 г. Игровая природа романного действия и игровой принцип идентификации персонажей ставят роман у истоков парадигмы, образованной объединением трех игровых романов В. Набокова «Король, дама, валет» (карты), «Защита Лужина» (шахматы) (1929) и «Камера обскура» (кинематограф, карикатура) (1932–1933). Трафаретная мелодраматическая ситуация любовного треугольника и задуманного убийства аналогична в романах «Король, дама, валет» и «Камера обскура», последний в англоязычной версии получил название «Смех в темноте». Это название апеллирует к финальной сцене предыдущего романа «Король, дама, валет»: Франц, испытывая чувство освобождения, независимости от власти Марты, подчиняющей полностью его слабую волю, выходит с балкона Драйера, с трудом сдерживая смех. Заказывая ужин, давая распоряжения горничной, Франц ощущает тот же неудержимый смех, «душивший его, разрывающий ноздри, распирающий живот», наконец, смех вырвался наружу, а когда Франц «рванул дверь своей комнаты, барышне в соседнем номере показалось спросонья, что рядом за стеной смеются и говорят все сразу, несколько подвыпивших людей». В темноте кинематографа перед экраном, невидимом для людей в соседнем помещении, так смеются незримые в темноте зрители. Роман завершается загадкой: барышне-соседке кажется, что за стеной смеются и разговаривают несколько людей, а в комнате наконец дал волю своему смеху один бывший до сих пор вялым, неулыбчивым Франц. У Драйера, которого Марта не любила и задумала погубить, смерть любимой вызывает горькие слезы. У Франца, которого Марта любила и ради соединения с которым задумала убийство – неудержимый смех.

Вместо назначенной жертвы – Драйера – скоропостижно, внезапно умирает своей смертью Марта; находчивый Драйер так и не раскрывает связи Марты и Франца и их коварного плана. Надеясь извлечь при реализации проекта с движущимися манекенами невиданную прибыль, Драйер непреднамеренно говорит об этом Марте и Францу в лодке и тем самым спасает себя: Марта не может упустить прибыли, к тому же огромной, к тому же ожидаемой скоро, всего через три дня, и откладывает совершение убийства. Драйер

же абсолютно разочаровывается в своей затее и теряет всякий интерес к возможной прибыли. Все сюжетные линии завершаются не так, как предполагали персонажи романа, а противоположным или парадоксальным образом. Впрочем, первым парадоксом выступает название романа, группирующее карты, которые репрезентируют персонажей, по убывающему старшинству: король, дама, валет.

В романе 13 глав – столько же карт в полной карточной масти, начиная с туза и заканчивая двойкой. Марта умирает в комнате под номером 21 – числом, означающим доигранную партию в очко. Расположение карт по масти в порядке убывающем или возрастающем – принцип карточной игры для одного участника – пасьянса. Но и для игры с несколькими партнерами, и для пасьянса необходима полная колода. В названии романа отсутствует туз, таким образом, перед нами игра, изначально нечестная, шулерская, отсутствующий туз может быть спрятан или изъят (вспомним крылатое карточное выражение «туз в рукаве»). Апеллятивно-игровое название романа в соотношении с шахматным термином «защита», вынесенным в название романа следующего – «Защита Лужина», поднимает проблему причин и принципов выбора структурирующей роман игровой стратегии, которая может быть идентифицирована уже в первом набоковском романе: пространство призрачного русского пансиона соотносят с моделью игры «пти-жо» (фр. – вид игры в кости, маленькая игра)¹⁰³⁰.

Шахматы – благородная игра, поскольку здесь исключается обман, возможности игроков изначально одинаковы, все решает интеллект, а не счастливый случай. Карточные игры и пасьянсы основаны на сочетании интеллектуального расчета и везения. Шахматные фигуры монофункциональны – они предназначены только для игры. Колода карт полифункциональна, предназначается и для пасьянса, и для гадания, и для фокусов. Шахматные фигуры полностью открыты, а у карт есть лицо и изнанка, рубашка; карты соперника скрыты от противника, тайну составляет прикуп, а пространство шахматной доски обозримо, открыто, здесь скрыта только игра ума, комбинация ходов в сознании играющих. Обман и шулерство – тень карточной игры, ее постоянные и запрограммированные спутники. Это качество карт в полной мере было осознано уже в литературе XIX в.: так, в «Пиковой даме» Герман обманывает самого себя, а возможно, inferнальные силы изменяют искомую карту. В «Горе от ума» А.С. Грибоедова упоминается знаменитый карточный шулер граф Ф.И. Толстой-Американец, который «сослан был, вернулся алеутом и крепко на руку нечист» (прототип пожелал исправить текст, внося ясность – «в картишки на руку не чист», чтобы не подумали, что он ворует табакерки со стола). «Маскарад» М.Ю. Лермонтова строится на обрамлении роковыми подменами и обманами пространства карточной игры. Слава нечестного игрока закрепилась за Долоховым, который обыгрывает Николая Ростова в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» на сумму, сложен-

¹⁰³⁰ Авижас А.А. О некоторых свойствах художественной реальности в романе В.В. Набокова «Машенька» // Вестник Ростовского государственного университета. – 1997. – № 1. – С.15–21, 17.

ную из числа лет самого Долохова и не отвечающей ему взаимностью Сони. В пьесе Горького «На дне» Сатин с сожалением пеняет Барону на то, что тот, образованный, благородный человек, карту передернуть как следует не умеет. Гоголевский персонаж Ихарев («Игроки») изготовил настоящий шедевр – крапленую колоду Аделаиду Ивановну. Очевидно, что карты находятся в оппозиции к шахматам, антагонистичны им, как низкая игра – благородной, честная – шулерской, дьявольской. Дьявольские игры основаны более на принципе везения, чем на интеллектуальном расчете, поэтому результат в художественных произведениях, апеллирующих к картам, противоположен ожидаемому: Германа в «Пиковой даме» обманывает роковая дама, выпавшая вместо туза; в «Маскараде» Нина становится невинной жертвой, а Арбе-нин сходит с ума; артиста Ихарева обманывают самые заурядные аферисты; Долохов вместо любви Сони приобретает связь с Элен Безуховой, закончившуюся дуэлью и разжалованьем в солдаты. Выбор карточной игровой стратегии для группировки действующих лиц в набоковском романе изначально указывает на непредсказуемость развязки, противоположной планам всех персонажей. Кроме того, обратим внимание на названного, необходимого, но так и не выпавшего, не явленного зримо туза в «Пиковой даме» и на подмену истинной жертвы невинной в «Маскараде»: обе повествовательные модели будут проактуализированы в романе Набокова с карточным названием «Король, дама, валет».

Когда шахматы попадают в руки дьявола, они тоже становятся ареной шулерства. В романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» Бегемот, проигрывающий Воланду, заставляет короля сбежать, поменявшись одеяниями с офицером, поступая ничуть не лучше гроссмейстера Остапа Бендера, который, играя обыкновенными, а не живыми фигурами, просто кладет в карман ладью противника во время сеанса одновременной игры на 160 досках (правда, в клубе шахматистов-любителей славного города Васюки нашлось всего тридцать). Хотя необходимо подчеркнуть, что и Воланд, и одноглазый шахматист, несмотря на разницу в статусе, сразу же раскрывают обман: его нельзя не заметить.

Необходимо учесть и еще одну важную смысловую составляющую игрового пространства: чувства участников игры, их эмоциональную доминанту, которая тоже различна в разных играх. Карты, рулетка, кости предполагают азарт, который не дает выйти из игры, не хуже, чем судьба. В пьесе М. Булгакова «Бег» Чарнота, затеявший карточную игру с Корзухиным, замечает: «Э, Парамоша, ты азартный! Вот где твоя слабая струна!» – чудом Чарнота и Голубков выигрывают состояние, а в булгаковском мире, как известно, чудеса творит парадоксальный мудрый Дьявол. Игровая реальность шахмат интеллектуальна, хладнокровна, избранность шахматной фигуры (пешки) достигается в ходе игры, не предписывается изначально, а в картах есть козыри. Дьявольская игра с ведьмами в «Пропавшей грамоте» Н.В. Гоголя связана с подменой козырей. Известна реплика Мицкевича, обращенная к Пушкину: «Козырная двойка туза побивает». Иерархия карт условна, видоизменяема, в шахматах она постоянна. Наконец, число шахматных игроков за одной дос-

кой тоже постоянно – их двое (хотя известны партии, когда двое противников выступали против одного сильнейшего игрока – граф Изуар и герцог Брауншвейгский вдвоем играли в 1858 г. в Париже против Поля Морфи, кстати, в Гранд-Опера во время представления оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник»), а разные карточные игры предполагают различное количество участников.

Дьявольская игра, основанная на везении, лишенная логики и, возможно, бесчестная, открывает огромные возможности для трансформации банальной мелодраматической ситуации – любовного треугольника в романе Набокова. Роман «Король, дама, валет», так же как и «Машенька», обрамлен движением. Экспозиция романа приходится на путешествие в поезде: Драйер и Марта возвращаются домой, Франц, пока ими не идентифицируемый как племянник-протезе Драйера, едет в Берлин, чтобы получить службу у дяди. В конце романа все три персонажа перемещаются к морю, а в день, когда начинается смертельная болезнь Марты, Драйер уезжает в Берлин и возвращается на следующее утро. Причем поезд, которым следуют все три участника любовного треугольника, случайно соединенные в пространстве одного купе, будто бы продолжает свое движение, соединяя их уже в более широком пространстве Берлина. Когда Марта приходит в комнату Франца укрыться от дождя и происходит их первое соединение, Франц «ее пальто и шляпу положил ... на постель, и последний наблюдатель в его сознании, стойкий, маленький, еще оставшийся на посту, после того как, толкаясь и спотыкаясь, разбежались все прочие мысли, – подсказал, что вот так пассажир в поезде отмечает место, которое сейчас займет». Марта и Франц соединяются в объятии, и «постель тронулась, поплыла, чуть поскрипывая, как ночью в вагоне». Соединение, начатое в поезде, заканчивается как будто тоже в поезде.

Движение в таксомоторе, в трамвае, в автобусе, Франца в дом Драйеров, Марты к Францу, включая и поездку Драйера в горы, пронизывает весь роман, причем связано с определенным риском. Сначала Франц, в первый раз направляясь к Драйеру, испытывает некоторый дискомфорт от первой поездки в автобусе (в родном городе был только трамвай); поднимаясь вверх, Франц «едва не потерял равновесия, увидел на мгновение асфальт, поднявшийся серебристой стеной», потом Франц считает остановки, боясь пропустить нужную. «Икар» Драйера сначала попадает в небольшую аварию, потом на всем ходу врывается в трамвай под номером, который не ездит по проспекту к дому Драйера (там «водились два вида трамвая, 113-ый и 108-ой», а «Икар» столкнулся с номером 73 – обратное следование названий трех роковых карт в «Пиковой даме» – тройка, семерка, туз – последний снова отсутствует, хотя у обоих трамваев, ездивших по проспекту, в номерах присутствует единица). Драйер мечтает о путешествии: «Ждут его, не дождутся в Китае, Италии, Америке». Убийство Драйера, не умеющего плавать, задумано как итог соревнования между пешеходом Драйером, который следует к назначенному месту через буковый лес, и Мартой и Францем, которые приплывут туда же на лодке, чтобы подобрать Драйера, в лодке должно произойти убийство. Драйеру не суждено проиграть: он выигрывает соревнова-

ние с Мартой и Францем, а раньше – со смертью: Марта ждет его смерти, а в автомобильной катастрофе погиб не он, а его шофер, и профинансированное Драйером изобретение готов купить американец. Накануне болезни Марты Драйер уезжает в Берлин и, даже разочаровавшись в манекенах, оказывается в выигрыше – желая разыграть американца, Драйер кладет в карман забытый им золотой портсигар, но потом забывает вернуть: «Он спохватился, что чужой портсигар остался у него в кармане». Франц берется вернуть портсигар, Марта умирает без него. Сочетание роковых карт из «Пиковой дамы», но не предсказанных, а выпавших – семерки и дамы – Франц встречает в трактире: он загадывает, что если число посетителей в трактире будет четным, Марта умрет, если нечетным – выживет. «Было семеро мужчин... и какая-то женщина. Он не знал, сосчитать ли ее, относится ли она к посетителям или это жена трактирщика». Столько же посетителей, не считая трактирщицы (глазами которой представлены посетители кабачка), лакея за ширмой, самих Марты и Франца, было в кабачке, куда Франц однажды пригласил Марту. Участники этой сцены в ответ на реплику Франца: «Это какой-то невероятный сон», – погружаются в оцепенение. Отметим для себя незримое для посетителей присутствие лакея за ширмой и «пьяного малого в картузе», который постукивает по толстому стеклу игрового автомата, где двигается ручка «туда-сюда жестяной жонглерчик» – метатеза движущихся манекенов. Из-за ширм к Францу выйдет старичок-хозяин, наделенный амбивалентной фокуснической и демиургической функциями. В трактире, где завтракает Франц, место туза занимает дама, а в первом кабачке на эту роль может претендовать трактирщица, обзирающая сразу оба мира: за ширмами и в зале. В литературоведческом очерке Н. Букс перемещение участников любовного треугольника вместе и относительно друг друга интерпретируется как модель кружения вальсирующих пар¹⁰³¹, а сам роман определяется как «роман-вальс». Однако значимое отсутствие туза в названии, равно как и проект Драйера с движущимися манекенами, соотносимыми с фигурами статистов в «Машеньке» (они вызвали глубокие философские обобщения Ганина), а также сама семантика карт и карточной игры или другого способа их соединения в виде пасьянса или гадания наталкивают на необходимость поиска более общей смысловой доминанты; темы же музыки и вальса предполагается рассматривать как значимые, но периферийные в организации романного действия и в группировке персонажей.

Роман начинается с серии комических парадоксальных неузнаваний: Марта и Драйер не знают, кто их случайный сосед по купе, на следующий день Франц, ослепший без разбитых очков, не узнает Марту, отвечая только звукам ее голоса (вспомним, что в «Машеньке» Ганин и Алферов первоначально существуют друг для друга как два голоса в темноте). Франц слышит, как кто-то окликнул его, потом на вопрос о Драйере слышит, как тот же голос «неторопливо сказал»: «Его еще нет». Марта кажется Францу другой: «Марта в бесплотном сиянии его близорукости несколько не была похожа на

¹⁰³¹ Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах В. Набокова. – М., 1998.

вчерашнюю даму, которая позевывала, как тигрица». Марта видится как «туманная дама», с «мадоннообразными» чертами в облике, которые в полудреме в поезде подметил Франц, а наяву утратил. Ускользающий от близорукого Франца мир, утративший четкие очертания (сад Марты воспринимается как «зеленоватое марево», а, следуя к Дайеру в автобусе, Франц ощущал бесплотность окружающей реальности и «нарочно дергал шеей, чтобы чувствовать твердую головку запонки, казавшуюся ему единственным доказательством его бытия»), представляется ему «смутным и неповторимым». Вслед за этими эпитетами меняется определение окружающего с мира на сон: «В этом сне могло случиться все, что угодно: так что и впрямь оказывается, что Франц в то утро, в отельной постели, не проснулся действительно, а только перешел в новую полосу сна». Франц не создает призрачного мира в воспоминаниях, но его перемещение из провинции в Берлин, из центра на окраину города (Марта отмечает: «Да ведь мы живем почти за городом») и утрата возможности видеть мир рельефно, подробно¹⁰³² приводит к феномену развоплощенности, неустойчивости, неузнаваемости действительности (утрата зрения – один из типологических способов характеристики персонажей и в других романах В. Набокова: роман «Камера обскура» построен как буквализация метафоры, заключенной в идиоме «любовь слепа»). Очки возвращают Францу зрение, но не обеспечивают полноты восприятия мира.

Очки Франца парадоксальным образом находят повторение в том способе восприятия мира, которым наделен и Драйер. Франц с ужасом прислушивается к его шуткам, ожидая разоблачения их связи с Мартой. Но тревожиться, собственно, не о чем:

«Наблюдательный, остроглазый Драйер переставал смотреть зорко после того, как между ним и рассматриваемым предметом становился приглянувшийся ему образ этого предмета, основанный на первом остром наблюдении. Схватив одним взглядом новый предмет, правильно оценив его особенности, он уже больше не думал о том, что предмет сам по себе может меняться, принимать непредвиденные черты и уже больше не совпадать с тем представлением, которое он о нем составил. Так, с первого дня знакомства Франц представлялся ему забавным провинциальным племянником, точно так же, как Марта, вот уже семь лет, была для него все той же хозяйственной, холодной женой, озабавившейся изредка баснословной улыбкой».

В романе «Дар» подобным восприятием мира, имеющим однако материалистическое, то есть заведомо ложное для автора основание, наделен Чернышевский: «Как и слова, вещи имеют свои падежи. Чернышевский все видел в именительном. Между тем всякое подлинно новое веяние есть ход коня, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркало».

Слепота Драейра имеет иное, эстетическое, основание: образы Марты и Франца, им созданные, «не менялись по существу, – разве только пополнялись постепенно чертами гармоническими, естественно идущими к ним. Так художник видит лишь то, что свойственно его первоначальному замыслу». Бывшая невеста Драйера Эрика замечает, что тот все такой же «пустяковый»

¹⁰³² Кречмар, пока был зрячим, не видел ни истинного лица Магды, ни ее измены, не видел измены и когда потерял зрение; в романе «Дар» близорукость Чернышевского ставит под сомнение истинность его материалистической концепции.

(ей не сразу удалось найти нужное слово), а потом развивает свою мысль: «Я так и вижу, что ты делаешь со своей женой. Любишь и не замечаешь. Целуешь и не замечаешь. ...Я понимала вдруг, что ты только ...скользишь. Ты сажаешь человека на полочку и думаешь, что он будет так сидеть вечно, а он сваливается, — а ты и не замечаешь, — думаешь, он продолжает сидеть, — и в ус себе не дуешь». Драйер однако замечает перемены в Эрике и жалеет о том, что ее встретил: он предпочел бы сохранить в памяти прежний образ богемной Эрики, а не нынешний респектабельно буржуазный. Даже когда Драйер едва не застаёт Марту у Франца (причем своей «маленькой подругой» ее сначала из непонятного озорства называет Драйер, беседуя с изобретателем манекенов, а потом старичок-хозяин комнаты Франца говорит Францу, пытающемуся сломать дверь: «Там, кажется, — ваша маленькая подруга»). Драйер представляет себе сцену, отвечающую первоначальному образу племянника, который сложился у него в сознании: «Образ его долговязого, довольно мрачного племянника, обнимающего миловидную, млеющую приказчицу, был несказанно смешон». При этом Драйер вспоминает нелепое подпрыгивание Франца в лиловых подштанниках на одной ноге и как веселую нелепость рассказывает случай дон-жуановских похождений Франца жене — Марта остается вне подозрений, хотя той же Эрике достаточно одного взгляда на Марту, чтобы определить, что та изменяет мужу.

Изобретатель манекенов, которые будут изготовлены из упругого и мягкого материала, создающего полную иллюзию человеческой кожи,двигающихся, как люди, поселяется в гостинице «Видео», в том же номере, где провел свою первую ночь в Берлине Франц. Совпадение откомментировано автором как вмешательство Фатума: «То, что судьба поселила изобретателя именно там, — знаменательно». Ни Франц, ни изобретатель никогда об этом не узнали, — «как вообще никто об этом не узнал», кроме создателя мира романа и читателя. Так появляется в романе сила, направляющая развитие действия, рука режиссера,двигающего фигуры, нашедшая выражение в сквозной метафоредвигающихся манекенов.

Франц снимал комнату у странного старичка, по имени Менетекелфарес. Набоков соединяет в одно слово три огненных слова, проступившие на стене во время пира у Вальтасара: «Мене, текел, фарес», — которые пророк Даниил истолковал так: «Сочтено, взвешено, разделено», — пророчество сбылось. Имя старичка-хозяина открывается после начала связи Марты и Франца. Старичок «на самом деле — но это, конечно, тайна — был знаменитый иллюзионист и фокусник» и вечерами превращался то в толстую лошадь, то в девочку лет шести. Он сначала придумывает кушетку, которая якобы продавлена и отправлена в ремонт, хотя на самом деле в углу раньше стояло чужое пианино, потом — приезд супруги, хотя был холост, а его пожилой сожитель, учитель математики, умер семь лет назад. Перед отъездом Франца на море старичок проходит по коридору, хотя отлично знает, что никакого Франца за дверью нет, что Франца «он создал легким взмахом воображения». Старичок, разыгрывающий Марту и Франца, создающий свою жену из паричка и платка, надетых на палку, помещенную в кресло, наделен знанием

того качества, того состава, из которого создан мир романа и его персонажи: «Ибо он отлично знал, что весь мир – собственный его фокус и что все эти люди – Франц, подруга Франца, шумный господин с собакой, и даже его, Фаресова, жена, ... – все только игра его воображения, сила внушения, ловкость рук. Да и сам он может в любую минуту превратиться – в сороконожку, в турчанку, в кушетку...» Прощаясь с Францем, удивительный старичок произносит слова, отменяющие реальность Франца: «Вы уже не существуете». Уничтожая вымышленного жильца, старичок выбирает день (первое число), обстоятельства (Франц все уплатил и сам собирался съехать). «Так, изобретя нужный конец, Менетекелфарес присочинил к нему все то, что должно было, в прошлом, к этому концу привести». Старичку надоел его вымысел, конец романа уже известен, факиру более не интересен его фокус, который продолжает осуществляться без его участия. Франц в ночь перед отъездом видит, как на соседнем балконе «давно кончилась шахматная партия. Окна погасли». Старичок-фокусник, творец мира, завершает игру со своим вымыслом: пасьянс уже почти разложен, очевидно, что он получился: валет, потерявший волю, накрыт дамой, дама будет накрыта королем, которого уже за кадром романного действия должен накрыть туз. Драйер заканчивает игру с движущимися манекенами – «фигуры умерли». Читатель увидит развязку, которая уже состоялась в воображении демиурга, отменившего реальность своего творения.

Тема движущихся манекенов возникает уже в первой главе романа: перемещение Франца в купе второго класса метафорически представлено как перемещение воскового актера мистерии по длинной сцене, разделенной на три части «из пасти дьявола в ликующий парадиз». Дьявол, впрочем, тоже был явлен в виде нарядного статного господина с изувеченным лицом, присутствия которого Франц не мог вынести. Драйер, отстав от поезда, видит того же господина, но отмечает только «лицо взрослого человека с носиком грудного младенца». О лице соседа в поезде Франц вспомнит в магазине Драйера, глядя на лицо воскового манекена, которому суждено изображать теннисиста. Но манекены не просто подражают живым людям: персонажи романа начинают подражать манекенам. Сначала мертвеет Франц: уже в купе Драйер переступает через «мертвую ногу» уснувшего Франца, в сонное оцепенение погружаются посетители кабачка, в том числе Марта и Франц: «игроки застыли, глядя в карты. Бледная одутловатая женщина, сидевшая подле них, склонилась без сил к мужнину плечу. Барышня задумалась, и ее щека перестала дрыгать». Выслушивая шуточки Дайера по поводу его флирта с «маленькой подружкой», ожидающей Франца в комнате, Франц «обмертвел». Иссякла энергия, удалился режиссер, устала рука пупенмейстера? Автомат с движущимися фигурами располагается и на той станции, с которой Лужин («Защита Лужина») должен уехать в Петербург и начать обучение в школе: автомат оказался испорченным, пять марионеток не пришли в движение, гривенник пропал даром.

В шестой главе, приходящейся приблизительно на середину романа, все три главных героя начавшего складываться пасьянса приходят смотреть

цирковое представление, последним номером которого должно стать выступление всемирно известного волшебника. В романе оно не показано – туз есть, но зримо не явлен. Только Драйер с интересом ждет выступления, и Франц, идя домой, вспоминает, что «волшебник был хорош. Вероятно, это все очень простые фокусы, легко в общем раскусить, в чем дело». Знаменитым фокусником, способным принять образ любого объекта реальности, выступает не принимавший участия в представлении Менетекелфарес, сотворивший в тот же вечер свою подружку, заставивший ее говорить с Францем о том, что она отдала жильцу свою кушетку. Простой фокус с пучком волос на палке в кресле Франц не может раскрыть вплоть до своего отъезда и отмены своего существования. Марте Франц жалуется, что старичок-хозяин – сумасшедший, что жены его никогда не видно, что в комнате хозяев «бывает странный шум, не то смех, не то...вроде... кудахтанья». В феврале изобретатель создает свой первый образец – движущегося младенца. Старичок дарит жизнь Францу, потом, наверное, исчерпав свой вымысел, переходит к другому: прощаясь, Франц видит его совершенно голым с веером в руке. Драйер вдыхает жизнь в манекенов, очарован механическим младенцем, который «должен был вырасти», а на демонстрации манекенов американцу чувствует, что «волшебство странным образом выдохлось».

Во время танцев, когда Марта уже смертельно заболела, Франц выделяет чету иностранцев: женщину в синем платье и ее мужа, которые улыбаются друг другу и громко говорят на совершенно непонятном языке. Франц почему-то испытывает к ним зависть. На другой день, отправляясь в аптеку за лекарствами для Марты, Франц видит знакомую чету, причем оба «на него взглянули и на мгновение умолкли. Потом, удаляясь, заговорили опять, и ему показалось, что они его обсуждают, – даже произносят его фамилию». Францу кажется, что этот счастливый иностранец «знает про него решительно все, – быть может, насмешливо его жалеет, что, вот, мол, юношу опутала, прилепила к себе стареющая женщина». Появление этой пары Набоков откомментировал как совершенно случайное появление себя самого с женой. Фигура демиурга расщепляется, вписывая в свою орбиту и фокусника Менетекелфареса, странного старичка, хозяина Франца, и синешеккого изобретателя манекенов, а в конце романа появляется обобщенное третье лицо – фигура автора, создавшего короля, даму, валета, изобретателя и фокусника-хозяина. К тому времени персонажи переживают отчуждение от самих себя: Франц превращается в манекена, исполнителя воли Марты, он просыпается в точно назначенное время без будильника перед задуманным убийством: «В должный час Франц зашевелился. Ему было сказано встать ровно в половине восьмого. Было ровно половина восьмого». Спину и затылок Драйера в лодке Франц видит «как сквозь сон». Марта, танцуя, видит себя со стороны: «Она заметила, что Марта тоже танцует, тоже держит шар». Оба персонажа начинают видеть себя чужими глазами после того, как появляется чета иностранцев, когда расшифровывается авторское присутствие. Художественная функция двойников автора, изобретателя движущихся манекенов и старичка Менетекелфареса, изобретателя мира и персонажей, не сводится только к авторско-

му пастишу: она гораздо значительнее. В стихотворении «Слава» (1939) Набоков, предполагая устами двойника, что он не оставит следа в русской литературе, что его вымысел сродни трюку «базарного факира», пишет:

«твои бедные книги, – сказал он развязно, –
безнадежно растают в изгнание. Увы,
эти триста листов беллетристики праздной
разлетятся...».

Творение, вырастающее только из наблюдательности, воображения и памяти, существующее только в мире вымысла, только на книжной странице, оживающее, только когда эту страницу пишет автор или открывает читатель, ведет призрачную жизнь, одновременно наличествуя и отсутствуя. Призрачность вымышленного мира, оживающего только от соприкосновения с другим миром творца или зрителя, из которых один моделирует хитроумную игру вымысла, а другой – разгадывает, соотносима с онтологией карточного фокуса, иллюзионистского трюка, являя ловкость ума и рук, которая, однако, может быть разгадана. В этой амбивалентности творения и трюка, установления эстетической истины и обмана заключается трагичность роли демиурга.

В следующем игровом романе «Защита Лужина» прочитываются следы предыдущего: в детской у Лужина стоит чучело белки (напомним, что белка была свадебным подарком Драйера Марте), после выступления фокусника, который вынимает из уха смущенного гимназиста задуманную публикой семерку (!) треф, Лужин попросил в подарок оборудование фокусника и «без труда выучил несколько карточных фокусов, которые он часами показывал самому себе, стоя перед зеркалом». Итак, к версиям интерпретации карточной символики названия романа, функций и статуса персонажей (гадание, пасьянс – упорядочивание масти, причем герои принадлежат заведомо к разным мастям, игра в очко) добавляется еще одна, подсказанная темой фокусничества, – карточный фокус, построенный на эффекте исчезнувшей карты – дамы – Марты, вместо задуманной – короля – Драйера. Для фокуса туз не выступает необходимой фигурой – его поиски напрасны.

Автор появился, произнеся нечто, соотносимое с пророчеством на непонятном языке (эту деталь дважды подчеркивает Франц), и скрылся. Персонажи предоставляются самим себе: Драйер оплакивает смерть красоты, ее недолговечность, вспоминая ту прекрасную улыбку, с которой умерла Марта, Франц празднует свое освобождение, смеясь, повторяем, в темноте так, как смеялись бы несколько человек. Действие этого романа завершилось. Пасьянс разложен, фокус показан, остальное предоставлено воображению читателя. Обращением к читателю завершается и роман «Дар»: («...для ума внимательного нет границы, там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, и не кончается строка»), но в рассматриваемом романе автор удался, поставив точку еще до того, как завершилось действие. В «Парижской поэме» Набокова есть строчки, воссоздающие аналогичную ситуацию:

Смерть еще далека (послезавтра я
все продумаю), но иногда
сердцу хочется «автора, автора!».
В зале автора нет, господи.

Мир романа моделируется беспрекословной авторской волей, пока она присутствует в виде внешне случайного, но художественно глубоко значимого, сцепления обстоятельств и судеб, персонажи лишены свободы. Но когда автор закончил свою игру, созданный им мир переходит к читателю, который уже самостоятельно интерпретирует развитие событий или моделирует дальнейшее действие, начиная новую партию, раскладывая новый пасьянс, показывая новый фокус. В этой смене демиурга и состоит мнимая свобода персонажа, перемещающегося от одного создателя к другому. Мир игры выступает как осуществление фатума, как пространство замкнутое, лишенное выхода, очерченное кругом действия чужой, внешней воли. Это принципиальное соединение игры и Рока станет смыслопорождающим в следующем романе Набокова «Защита Лужина».

«Защита Лужина» – проблема существования во внеигровом пространстве

Роман «Защита Лужина» был опубликован в 1929 г. в двух номерах журнала «Современные записки», отдельным изданием вышел в Берлине в 1930 г.. До войны был переведен на французский и шведский. М. Скэмел в сотрудничестве с автором перевел роман на английский язык. Под названием «Защита» роман опубликован в 1964 г. в Нью-Йорке с предисловием автора на английском языке.

«Защита Лужина» – первый набоковский роман о художнике. Это не сочинитель, как Федор Годунов-Чердынцев («Дар»), не пастиш на сочинителя, как Герман («Отчаяние»), не интерпретатор чужого сочинения, как брат писателя («Подлинная жизнь Себастьяна Найта»). Дар Лужина нелитературен, но бесспорен, причем бесспорен настолько, что уже отец стремится придать ему более традиционный для обывательского сознания облик, представляя сына как музыканта-вундеркинда («он не раз, в приятной мечте, похожей на литографию, спускался ночью со свечой в гостиную, где вундеркинд в белой рубашонке до пят играет на огромном черном рояле»). Впрочем, будущая невеста тоже сравнивает Лужина «с гениальными чудаками, музыкантами и поэтами», считая шахматы «таинственным искусством, равным всем признанным искусствам». Тема шахмат в романе, уже при первом звучании, соединяется с музыкой: в честь покойного деда, известного композитора, Лужины устраивают музыкальный вечер, приглашен знаменитый скрипач, который отвечает на телефонный вызов из кабинета отца, где притаился Лужин, и, разговаривая по телефону с возлюбленной, скрипач трогает ящик с шахматами. Закончив разговор, маэстро отмечает: «Отличные шахматы», – и спрашивает у Лужина, умеет ли он играть. Лужин-старший приходит за музыкантом, а тот продолжает развивать тему шахмат: «Какая игра, какая игра. ...Комбинации как мелодии. Я, понимаете ли,

просто слышу ходы». Лужину, который после первого появления шахмат в своей жизни чувствует «непонятное волнение», названия шахматных фигур и особенности их передвижения по доске сообщает тетя, любовница его отца. С ее престарелым поклонником Лужин осваивает премудрости шахматной игры. Так мотив шахмат в романе образует единую мелодию с темами любви и музыки. Та же контаминация мотивов заявлена в «Трех шахматных сонетах» (1924):

Я не писал законного сонета,
хоть в тополях не спали соловьи, —
но, трогая то пешки, то ладьи,
придумывал задачу до рассвета.

И заключил в узор ее ответа
всю нашу ночь, все возгласы твои,
и тень ветвей, и яркие струи
текучих звезд, и мастерство поэта.

При этом шахматная доска в сонете наделяется статусом мироздания, в ее орбиту вписывается весь внешний мир (соловьиное пенье, любовь, ночь, голос любимой, тени и свет звезд) и творчество (мастерство поэта), переносящее этот мир в стихи или шахматную задачу. Мир шахмат всеобъемлющ. Именно это качество игры и ее участника (как игрока, так и создателя партии, и шире — школы) станет источником трагедии в романе «Защита Лужина».

Шахматы и энтомология — два инварианта дара самого Набокова, таким образом, шахматы наделяются демиургическим статусом априори. Аллюзии на шахматную игру как иную игровую стратегию, отличную от карточной, намечались Набоковым уже в романе «Король, дама, валет». В новом романе появится тень из романа «Машенька»: в доме невесты Лужина бывает в числе прочих чета Алферовых. Начало любви у Лужина, как и у Ганина, связано с ощущением не полностью сбывшегося ожидания. Лужин видит лицо собеседницы, слышит голос, «такой неожиданный и такой знакомый... как будто всю жизнь звучавший под сурдинку и вдруг прорвавшийся сквозь привычную муть», но при этом, наблюдая, какой образ вылепливается, востребованный голосом, Лужин испытывает досаду, «что она совсем не так хороша, как могла быть, как мерещилась по странным признакам, рассеянными в его прошлом». Ту же особенность отмечает автор: «Была она собой не очень хороша, чего-то недоставало ее мелким, правильным чертам», правда, «был у нее один поворот головы, в котором сказывался намек на возможную гармонию, обещание подлинной красоты, в последний миг не сдержанное». Облик героини не принял нужных очертаний, не сумел или не успел в полной мере воплотиться, те же качества присущи и облику Лужина, причем и его внешней непривлекательности, и его внутреннему миру. Валентинов, взявшийся за развитие дара и популярности Лужина, возил вундеркинда с турнира на турнир, «ни минуты не заботясь о Лужине-человеке, которого, казалось, не только Валентинов, но и сама жизнь проглядела». Невеста Лужина, безусловно верящая в его гениальность, «была убеждена, что эта гениальность не может исчерпываться только шахматной иг-

рой, как бы чудесна она ни была, и что, когда пройдет турнирная горячка, и Лужин успокоится, отдохнет, в нем заиграют какие-то еще неведомые силы, он расцветет, проснется, проявит свой дар и в других областях жизни». Когда Лужин выздоравливает, едва не потеряв разум во время шахматного турнира в Берлине, и читает книги, которые приносит ему невеста, та чувствует «в нем призрака какой-то просвещенности, недостающей ей самой». Речь Лужина неуклюжа и косноязычна, «но иногда вздрагивала в ней интонация неведомая, намекающая на какие-то другие слова, насыщенные тонким смыслом, которые он выговорить не мог... Лужин таил в себе едва уловимую вибрацию, тень звуков, когда-то слышанных им». Мысль о том, что Лужин носит, заключает в себе нечто большее, чем являет, чем может показать, находит любопытное выражение в метафоре: портной, примеряющий Лужину костюм, заметит «с вежливым смешком, что господин несколько в теле». Расхожая метафора, прочитанная буквально, может быть проинтерпретирована как указание на тело, содержащее в себе господина, другого, отличного от Лужина. Если принять во внимание, что убранная в псевдорусском стиле гостиная невесты Лужина изобилует матрешками, то именно таков второй смысл замечания портного, который имеет в виду только полноту Лужина.

В предисловии к английскому переводу романа Набоков это качество героя характеризует как теплоту и переносит с героя на всю книгу, которую «полюбили даже те, кто совсем не разбирается в шахматах и (или) испытывает отвращение ко всем остальным моим книгам». В этом же предисловии, показывая, как фабула книги подчиняется принципам развития шахматной партии или задачи, Набоков подчеркивает, что особенность организации романа состоит в произвольном обращении автора со временем, которое то сжимается, то течет вспять (с этими приемами читатели встретятся и при чтении романов «Защита Лужина» и «Камера обскура»). Отец Лужина, который пишет книги для юношества, обдумывая план новой повести, посвященной судьбе и дару сына, предполагает начать повесть с конца, причем смерть его героя должна наступить раньше смерти реального человека – сына. Но обернуть время вспять, даже в повести, Лужину-писателю не удастся: «Он повел было мысль обратным ходом, – от этой трогательной, такой отчетливой смерти назад, к туманному рождению героя, но вдруг встряхнулся, сел за стол и стал думать наново». Эту повесть отец знаменитого шахматиста – писатель Лужин – бесконечно обдумывает, но так и не воплощает в жизнь: сын не приезжает из Парижа на похороны отца и не находит на кладбище его могилы. Перемещение протагониста в пространстве и во времени составляет основу первых шести глав романа, эти же шесть глав вмещают восемнадцать с лишним лет жизни Лужина. Отвечая на вопрос собеседницы, давно ли он играет в шахматы, Лужин с поразительной точностью вычисляет: «Восемнадцать лет, три месяца и четыре дня».

День, с которого Лужин ведет отсчет, приходится на день чествования деда-композитора, на первое видение шахмат, сопровождаемое диалогом с возлюбленной и звуками музыки: «Только в апреле, на пасхальных каникулах,

наступил для Лужина тот неизбежный день, когда весь мир вдруг померк, как будто повернули выключатель, и только одно, посреди мрака, было ярко освещено, новорожденное чудо, блестящий островок, на котором обречена была сосредоточиться вся его жизнь». Появление шахмат в жизни Лужина фатально: день их открытия и именованья назван «неизбежным», а жизнь героя «обречена была сосредоточиться» на пространстве шахматной доски. Художник обречен на встречу со своим даром, момент обретения наделяется признаками константы: «Счастье, за которое он уцепился, остановилось; апрельский этот день замер навеки, и где-то в другой плоскости, продолжалось движение дней, городская весна, деревенское лето – смутные потоки, едва касавшиеся его». День открытия прочитывается как феномен фаустовского остановленного мгновения: он продолжает длиться уже восемнадцать лет жизни Лужина, протекающей в реальности шахмат и только в ней. Следующее утро, предшествующее расшифровке названий и функций шахмат, Лужин «почему-то необыкновенно ясно запомнил..., как запоминаешь день, предшествующий началу далекого пути». Переживая выздоровление после шахматной горячки, синонимичное возвращению к жизни, протекающей вне шахматной доски, в иной плоскости, Лужин восстанавливает в памяти свое дошахматное детство. Но полного освобождения не наступает: Лужин постепенно возвращается в мир игры, в тот апрельский день, в котором живет уже восемнадцать лет. И не с этого дня начинается в набоковской книге воссоздание истории Лужина.

Книга начинается не с обретения (дара, призвания, имени), а с утраты: «Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным». Так десятилетнему Лужину объявляют, что он будет учиться в гимназии. Одноклассник Петрищев, повстречав Лужина на благотворительном балу, не может вспомнить его настоящее имя, называя его именем героя отцовской повести «Антоша»; так два-три месяца Лужина издевательски называли в гимназии и на эту глупую кличку он упорно не отзывался. Бывший классный тихоня, ставший Георгиевским кавалером, тщетно пытается вспомнить лицо Лужина. Отец, ожидая возвращения сына на тех самых санях, в которых со спины видит Лужина в воспоминаниях одноклассник, видит лицо сына, «как бледное пятнышко». Утраченное имя возвращается к герою только в конце книги, причем на зов: «Александр Иванович, Александр Иванович!» –откликнуться уже некому: Лужин выбросился из окна.

Если облик Лужина расплывается, утрачивается, как и его имя, если Лужин невидим и неузнаваем в воспоминаниях, то и сам Лужин видит мир не так, как остальные персонажи романа. Мир шахмат во время турнира все больше захватывает Лужина: сначала радость, которую он испытывает, бывая в псевдорусском доме невесты, начинает идти «пятнами», как голова, которая «странно болела», «не вся, а частями, черными квадратами боли», потом игра теней и света на полу начинает принимать характер шахматной комбинации, так что Лужин «невольно протянул руку, чтобы увести теневого короля из-под угрозы световой пешки», потом борьба с гостями, которые мешали Лужину по-

быть наедине с невестой, приобретает «шахматный оттенок». Наконец, Лужин перестает ощущать границу между явью и сном: «В хорошем сне мы живем», – говорит Лужин невесте, вернувшись после очередной шахматной победы (накануне партии Лужин заснул и не заметил, как проснулся и проснулся ли вообще). Деление мира на квадраты шахматной доски и идентификация живых людей с шахматными фигурами, а действительности – с шахматной партией, происходит в сознании Лужина, который таким образом видит и воспринимает мир, причем не только материальный, но и потусторонний: решившись выбраться из окна, чтобы выйти из игры, прекратить партию, Лужин, уже падая, видит, что внизу «вся бездна распадалась на бледные и темные квадраты», и понимает, «какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась перед ним». Однако именно так, как шахматную партию, интерпретирует мир, созданный им, сам автор, такая же стратегия прочтения и понимания романа предлагается читателю.

Именно замысел автора, который пишет роман о шахматисте, ставящем мат самому себе, наделяется в романе статусом фатальным, от авторской воли тщетно пытается уйти персонаж. Сюжет романа организован бегством Лужина от своей участи: повторяющиеся попытки ухода охватывают все большие промежутки времени, но завершаются неизбежным возвращением в мир игры, в реальность шахмат. Маленький Лужин пытается вернуться на дачу, планируя, как проведет там зиму, убегая с платформы, скрываясь от кошмара школы и необходимости называться Лужиным. В оставленном доме Лужин прячется на чердаке, где среди разнообразного хлама находится «шахматная доска с трещиной и прочие, не очень занимательные вещи». Сверху Лужин наблюдает, как взбегают по лестнице отец, как поднимается и сходит вниз, не дойдя до площадки, мать. В конце романа ситуация повторяется: Лужина ищут, за дверью слышатся голоса, а Лужин, ища спасения, бросается из окна вниз, стремясь осуществить последнее и такое же безрезультатное бегство. После недоигранной партии с Турати Лужин пытается найти дорогу домой и, блуждая по окрестностям Берлина, думает, что «сейчас появится река и лесопильный завод, и через голые кусты глянет усадьба», он вновь представляет себе, что «будет питаться из больших и малых стеклянных банок», вспоминает, как десятилетним ребенком, убежав в первый раз, думал, что проведет зиму, питаясь вареньем и сыром из кладовой. Шахматная доска на чердаке выступает указанием на невозможность бегства: маленького Лужина быстро находят и отправляют в школу, навстречу шахматам. Второе возвращение Лужина в мир шахмат происходит дольше, в жизнь он возвращается «не с той стороны, откуда вышел».

Лужин восстанавливает в памяти дошахматное детство и начинает бесшахматную жизнь с невестой. В эту жизнь шахматы приходят из игровой реальности: Лужины видят шахматы в кинематографе, а после фильма Лужин произносит слова, заключающие в себе двойной смысл: «Очень, очень хорошо. Но играть они не умеют». За подкладкой халата Лужина находится миниатюрная доска с фигурами, на оборотной стороне газет мелькают шахматные задачи,

и наконец игровая реальность подчиняет себе действительный мир. Валентинов вновь возникает в жизни Лужина, приняв облик кинематографиста. Причем горничная, не запомнившая имени, говорит, что звонил какой-то *Фати*. Фатальная внешняя воля вновь режиссирует жизнь Лужина, и тот с ужасом ищет, «не проскользнул ли где намек на следующий ход, не продолжается ли игра, не им затеянная, но с ужасной силой направленная против него». Валентинов, персонифицирующий в романе идею Рока, выступает в свою очередь метатезой автора: сначала он режиссирует образ Лужина-шахматиста, затем отводит ему роль статиста, скромной фигуры второго плана. Лужин безошибочно чувствует в предложении Валентинова ловушку, которая кажется ему возвращением в амплу гроссмейстера. Однако Лужиной, позвонившей по номеру Фати, отвечают, что здесь кинематографическая контора. Хотя Валентинов действительно сменил род деятельности, но его появление в жизни Лужина знаменует обнаружение Рока, всемогущей руки пупенмейстера, которая управляет судьбой Лужина.

Автор-демиург не оставляет своим персонажам свободы: для Лужина не существует выхода из игры. Обратная, игровая сторона реальности (роман пронизывает сквозной мотив подкладки, которая то рвется, то отворачивается) заключает истинный смысл внешней, явленной на поверхности красочной и пестрой реальности, она определяет ее развитие и, наконец, подчиняет себе внешний, зримый, но не до конца выявленный и состоявшийся мир и героев, в нем пребывающих. Поэтому и Лужин, и его невеста обещают нечто большее, чем являют, но это начало в обоих мирах (и в том, что лежит на поверхности, и в том, что скрыт, но присутствует) не может быть реализовано: оба мира управляются одной и той же авторской волей и поэтому онтологически уравниваются в правах. Реальности игры и воле автора Лужину нечего противопоставить: воспоминания детства, любимые в детстве книги и занятия, даже нынешняя любовь и супружеская жизнь лишены демиургически преобразующего начала, они абсолютно статичны, поэтому герой беззащитен в той комбинации фигур, которую выстраивает автор. И гениальность Лужина, и его отличие от других персонажей принадлежат к реальности шахмат, поэтому активным, творчески действующим противоначалом выступать не могут. Героем, обретающим выход, станет Цинциннат Ц. в романе «Приглашение на казнь», который провозглашает: «Меня у меня не отнимет никто». «Защита Лужина» начинается с утраты имени: герой отнят у себя самого и обрести себя или вернуться к себе уже не может, не может раствориться в воздухе или, разрушив декорации, выйти в мир себе подобных, как это сделает Цинциннат.

«Соглядатай» – торжество вымысла и победа над роком

В 1930 г. Набоков издает первый сборник рассказов «Возвращение Чорба», включая в него и стихотворения (в переиздание сборника (1976) стихотворения уже не включены). Роман «Соглядатай» вышел в журнале «Современные записки» в 1930 г., в составе одноименного сборника рассказов в Париже – в

1938 г. В том же году заявлено издание сборника рассказов «Весна в Фиальте», которое не состоялось из-за финансовых затруднений. Рассказы В. Набокова представляют собой такие же «модели будущих романов», как и стихотворения, являя ту смысловую сгущенность, которая свойственна лирике как литературному роду. Концептуальный, обобщающий философские и онтологические принципы Набокова роман «Соглядатай» не случайно предваряет сборник рассказов: на эпически небольшом участке пространства, в сравнительно небольшом по объему тексте Набоков дает метароманное обобщение своей эстетики и этике.

Англоязычная версия романа (перевод выполнен Дмитрием Набоковым в сотрудничестве с автором) под названием «The Eye» («Глаз») вышла в Нью-Йорке в 1965 г. Русское название романа апеллирует к стихотворению А. Фета с тем же заглавием, английское – к собственному стихотворению В. Набокова «Око» (1939) из сборника «Poems and Problems» (1970). Набоковское стихотворение изображает метаморфозу человеческого бытия, связанную с абсолютизацией, глобализацией зрения:

К одному исполинскому оку
без лица, без чела и без век,
без телесного марева сбоку
наконец-то сведен человек...

И на землю без ужаса глянув
(совершенно несхожую с той,
что, вся пегая от океанов,
улыбалась одною щекой),

он не горы там видит, не волны,
не какой-нибудь яркий залив
и не кинематограф безмолвный
облаков, виноградников, нив;

и, конечно, не угол столовой,
не свинцовые лица родных –
ничего он не видит такого
в тишине обращений своих.

Дело в том, что исчезла граница
между вечностью и веществом –
и на что неземная зеница,
если вензеля нет ни на чем?

Метаморфоза (возможно, посмертная – на такое прочтение указывают «свинцовые лица родных»), приводящая к редукции телесного состава, оборачивается не исчезновением, а обретением иного качества мира, которое не совпадает со всеобщим, она связана с обретением иного видения мироздания как в глобальных масштабах (земля сверху), так и частных, сугубо индивидуальных («угол столовой»). Связь с миром сохраняется, но вечность растворяется в ве-

шестве, из которого мир состоит (а возможно, наоборот, вещество растворяется в вечности, образующей истинный состав мироздания). Всеобъемлющее око, обнаруживающее тождественность временного и вечного, образует центр, фокус мироздания. В предисловии к английскому переводу романа Набоков определил его как «угловой», как «мир душерастворения», в котором бытие героя – Смурова – определяется «постольку, поскольку он отражается в сознании других людей».

В начале романа безымянный герой, «пошлый, несчастный, дрожащий маленький человек», «служил заманчивой мишенью для несчастья». Так начинается в романе развитие темы Рока. Муж Матильды, случайной любовницы героя, которая сама спровоцировала его на адюльтер, приходит вершить расправу. Сцена расправы представляет собой пародийную версию прихода Командора к Дон-Жуану. Позже Вайншток, владелец русской книжной лавки, назовет так Смурова (то ли перевоплотившегося безымянного героя, то ли нового): после рокового предупреждения (вместо кивка статуи герой отвечает на анонимный телефонный звонок) раздается второй звонок в дверь, метатеиза рокового стука – и протянутая для рукопожатия рука героя повисает в воздухе, пожатие каменной десницы заменяется избиением маленького беззащитного человека. Вернувшись домой, герой решает застрелиться, ощутив перед самоистреблением «невероятную свободу», как следствие «бессмысленности мира», которая стала герою очевидна. Выстрел прозвучал – и состояние мира изменилось: герой пытается упереться рукой в пол, «но рука погрузилась в пол, как в бездонную бездну», а герой отмечает, что «все было во мне и вокруг меня текуче, бурливо». Так свершилось уже в первой главе роковое предзнаменование: обреченность героя на несчастье и гибель в полной мере осуществилась, но настоящее действие разворачивается только теперь.

Вторая глава начинается с невероятного открытия: «после наступления смерти человеческая мысль продолжает жить по инерции», – и в действие вступает мир, созданный мыслью, воображением героя. Мысль героя о больнице и выздоровлении материализуется в больничную палату, соседей по палате, доктора, «звон и журчание, сопровождавшие меня в небытие», логически связываются с разбитым кувшином, о котором лукаво напоминает пришедшая навещать героя старушка-хозяйка. Мысль продолжает воссоздавать мир. Выписавшийся из больницы герой идет по знакомым улицам, «и все было очень похоже на действительность». Фантазия воспроизводит образ Вайнштока – хозяина русской книжной лавки, забыв, правда, при этом наделить его усами, устраивает героя на новую службу, находит дом № 5 по Павлиньей улице, соседей, с которыми герой знакомится: сестер Евгению Евгеньевну и Ваню, Хрущова, мужа старшей сестры, Мухина, жениха младшей, Романа Богдановича, который пишет историю жизни в письмах, отправляемых другу в Ревель, чтобы не поддаваться соблазну исправлять прошлое, уже запечатленное в письме, чудаковатого старика – дядю Пашу. Смуров влюбляется в младшую из двух сестер и на протяжении всего романа пытается выяснить, пользуется ли он взаимностью.

Однако момент перехода героя из потустороннего мира в действительность, воспроизведенную памятью и развитую воображением, ознаменован раздвоением на действующее лицо и наблюдателя: «Я видел себя со стороны, тихо идущим по панели, — я умилялся и робел, как еще неопытный дух, глядящий на жизнь чем-то знакомого ему человека». Идея раздвоения мира на действующих лиц и наблюдателей усиливается навязчивой идеей Вайнштока о постоянном присутствии неких агентов, о черном списке, где приведены имена преследуемых. Сколь ни казалась идея Вайнштока абсурдной, однако дважды на протяжении одного дня встреченный героем «неприятный блондин с бегущими глазами» воспринимается им как преследователь; по ночам герою, еще в его прежней ипостаси маленького, обреченного на унижение, одинокого человека, тем не менее чудится, что кто-то лезет к нему в окно. Тогда-то и был приобретен револьвер «для отпуга призраков», ставший орудием самоубийства. Спиритические сеансы Вайнштока к наблюдателям сомнительным, но тем не менее облаченным в плоть и кровь, добавляют наблюдателей потусторонних, наделенных знанием об истинном расположении сил в земной, материальной жизни. При этом как наличие вездесущих агентов, так и потусторонних духов, с одной стороны, сомнительно, с другой — вполне вероятно. Таким образом, реальность не только раздваивается, но и расслаивается на множество синхронизированных в моменте текущего настоящего миров, ни один из которых не обладает достаточной плотностью и надежностью, чтобы выступать первичным или исходным. Принцип вневременности единичной реальности и единичной абсолютной истины реализуется в повторяемости ситуаций и расстановке действующих лиц романа.

Уже в первой главе мальчики, воспитанники героя, который служит гувернером, молчаливо наблюдают за разговором по телефону, за сценой расправы над ним, сопровождают героя до его комнаты, затем до входной двери. Во второй главе позы наблюдателей-мальчиков, застывших в начале экзекуции по сторонам двери, принимают созданные воображением героя Мухин и Хрущов, которые во время разговора врача-пацифиста Марианны Николаевны со Смуровым «стоят по бокам двери, друг напротив друга, как кариатиды». Ту же позу оба героя принимают в конце главы: «Мухин и Хрущов опять застыли по косякам», — в то время как остальные герои пьют чай, а Марианна Николаевна и безмолвный соглядатай наблюдают за Смуровым. Пристальный взгляд первой недоброжелателен, хотя безымянный наблюдатель, создавший образ Смурова, подчеркивает, что Смуров ему нравится. За чаем между тем разговор идет о Кашмарине, о его необузданной ревности, о том, как тот избил до полусмерти некоего француза.

Мир, возникший после возвращения наблюдателя из иного мира, созданный его воображением, продолжает мир действительный, а порой его копирует: совпадают истории о Кашмарине, рассказанные Матильдой и Романом Богдановичем, позы наблюдателей-мальчиков и взрослых. Воображение не создает принципиально новый мир, оно продолжает образ старого, показывает развитие

заложенных в нем и нереализованных возможностей. Именно это открытие совершает соглядатай, возвращаясь в мир земного бытия:

«... я знал теперь, что после смерти земная мысль, освобожденная от тела, продолжает двигаться в кругу, где все по-прежнему связано, где все обладает сравнительным смыслом, и что потусторонняя мука грешника именно и состоит в том, что живучая его мысль не может успокоиться, пока не разберется в сложных последствиях его земных опрометчивых поступков».

Смуров, созданный воображением соглядатай, не тождественен своему создателю. У Рока тоже разные обличия: на сеансы к Вайнштоку является некий «глуповатый и безвкусный Абум», любитель грубых розыгрышей, иногда и Рок, моделирующий реальность вымысла, приобретает те же черты «безвкусного, озорного» посредника. Не сам Смуров, а его создатель, ощущающий сквозняк в простреленной груди, отправляется на прием к русскому доктору и в приемной застаёт дядю Пашу, которого туда угодливо помещает его воображение. Дядя Паша случайной собеседнице сообщает, что Смуров – избранник Вани (сам Смуров, наблюдая, подглядывая, тщетно пытается выяснить, как Ваня к нему относится). Смуров, поверив в свою избранность, мечтает, чтобы исчезли все посторонние, мешающие его уединению с Ваней, «и главное, чтобы исчез я – этот холодный, настойчивый, неустомимый наблюдатель». Свобода вымысла не ограничена, но создания воображения наделяются, в свою очередь, некоторой независимостью от всемогущего демиурга, равно как и его собственное новое воплощение.

Смуров на протяжении романа пытается правдами и неправдами собрать свой собственный образ, перехватывая письмо Романа Богдановича, расспрашивая Евгению Евгеньевну, саму Ваню, приводя слова Вайнштока и даже потустороннего духа Азефа. Все созданные посмертной мыслью героя персонажи создают, в свою очередь, свои образы Смурова. Единого, тождественного самому себе Смурова не существует. В конце романа повторяется встреча Смурова с Кашмариным, который спешит протянуть Смурову руку и предлагает новую службу, несущую возможность новых встреч, новых воплощений. Именно теперь обнажается прием соответствия наблюдателя, соглядатай и Смурова, но одновременно утверждается мысль о развоплощенности самого протагониста:

«Ведь меня нет, – есть только тысячи зеркал, которые меня отражают. С каждым новым знакомством растёт население призраков, похожих на меня. Они где-то живут, где-то множатся. Меня же нет».

В предисловии к переводу романа на английский язык Набоков указывал, что «тему «Соглядатай» составляет предпринятое героем расследование, которое ведёт его через обставленный зеркалами ад и кончается тем, что два лица сливаются в одно». Однако развязка романа утверждает не только тождественность Смурова и наблюдателя, воображением которого Смуров и окружающий его мир были созданы, причем тождественность не полную, но и превосходство возможностей вымысла над некоторой воплотившейся и уже принявшей форму реальностью. Хотя в том инварианте мира, в котором живет и предпринимает поиск самого себя Смуров, Ваня обручена с Мухиным, и уже назначен день

свадьбы, Смуров обнаруживает возможность компенсировать несовершенство враждебного к нему мира дополнительным вымыслом: «И какое мне дело, что она выходит за другого? У меня с нею были по ночам душераздирающие свидания, и ее муж никогда не узнает этих моих снов о ней. Вот высшее достижение любви». При этом необходимо подчеркнуть, что Смуров любит не саму Ваню, а тот ее образ, который создал в своем воображении: «Что мне было до того, глупа ли она, или умна, — и какое было у нее детство, и какие она читала книги, и что она думает о мире». Наконец и сам Смуров понимает: «Ваня всецело создана мной», — и это открытие приносит успокоение и «всю ту сладость, которую вообще человек может взять от любви». В предисловии к роману Набоков подчеркивает, что победа на стороне Смурова, пусть нелюбимого, пусть уличенного во лжи (Мухин, резюмируя рассказ Смурова о его героическом побеге с Ялтинского вокзала во время Гражданской войны, заметит: «К сожалению, в Ялте вокзала нет»), а возможно, и в воровстве (сначала украденный горничной галстук появляется на Смурове, затем Роман Богданович в письме выражает уверенность в том, что тот украл старинную серебряную табакерку с кабалистическими знаками, которую передал ему Хрущов). Однако Смуров создает тот мир, в котором живет и действует он и те герои, которые его отражают и фактически существуют только для того, чтобы быть его зеркалами. «Силы воображения, которые в конечном счете суть силы добра, неизменно на стороне Смурова», — так звучит вывод Набокова об истинном смысле загадочного, «углового» романа «Соглядатай».

Рок, принимающий разнообразные облики: от Кашмарина со смертоносной тростью до пошловатого и озорного духа Абума, — перестает быть в романе «Соглядатай» силой, вынесенной за скобки романной реальности, ею управляющей. Хотя Рок по-прежнему тождествен авторской воле, синонимичен художественному вымыслу и идентифицируется в нематериальной, но наличествующей фигуре всемогущего демиурга, играющего со своим созданием, но теперь сам демиург воплощается в герое, участнике романного действия и вносится таким образом в пределы самого романного мира. При этом Рок обнаруживает не единичную предопределенность, неизбежность именно такого развития событий, а, напротив, выявляет их множественность. Потустороннее движение воображения и мысли героя, создающее романную реальность, в первую очередь распознает ее непредсказуемость и многовариантность, возможность замены одного вымысла другим: сны о свиданиях с Ваней по ночам заменяют герою действительность, в которой его любовь была неразделенной. Более того, прошлое, снова переживаемое и пересоздаваемое героем в его посмертном вымысле, не обладает качествами завершенности и постоянства:

«Есть острая забава в том, чтобы, оглядываясь на прошлое, спрашивать себя, — что было бы, если бы..., заменять одну случайность другой, наблюдать, как из какой-нибудь секунды минуты жизни, прошедшей незаметно и бесплодно, вырастает дивное розовое событие, которое в свое время так и не вылупилось, не просияло. Тайнственна эта ветвистость жизни: в каждом былом мгновении чувствуется распутие, — было так, а могло бы быть иначе, — и тянутся, двоятся, троятся несметные огненные извилины по темному полю прошлого».

Счастье, обманувшее героя в доме № 5 по Павлинъей улице, возможно, ожидало его в другом доме, при встрече с другими людьми (такую возможность допускает сам Смуров). Горечь неразделенной любви не мешает Смурову переживать в конце романа счастье, связанное не только с воображаемой компенсацией реальности посредством свиданий с Ваней во сне: счастье обеспечено тем, что потусторонность героя дает ему право только «наблюдать, соглядатайствовать, во все глаза смотреть на себя, на других», не делая никаких выводов. Абсолютизация зрения сообщает герою эстетическое видение мира, фактически приравнивающее наблюдение к созиданию, к воплощению вымысла, прежде всего о себе самом.

Любопытно, что герой, наблюдающий за самим собой, движется во времени с иной скоростью, чем остальные персонажи: зрительно-преобразующее восприятие действительности протяженнее во времени, соглядатай отстает от остальных персонажей. Смуров, случайно завладевший ключами от квартиры сестер, уехавших в театр, кружит по дому, стремясь через зримые детали, предметы и вещи определить отношение Вани к себе самому. Неожиданно сестры возвращаются из театра. Смуров, притаившись, подслушивает их разговор, при этом недоумевая: «Неужели мое бесплотное порхание по комнатам продолжалось три часа? Там успели сыграть пьесу, а тут человек только пробежался через три комнаты... Ничего не было общего между моим временем и чужим». Проблематична сама воплощенность Смурова, для которого созерцание заменяет действие: Смуров существует, только когда его видят остальные персонажи. Спрятавшись в комнатке, смежной со столовой, Смуров рассчитывает узнать все о Смурове, подслушав разговор сестер, но о нем не произносится ни слова. На фотографии Смуров тщательно вырезан, в письме от дяди Паши нет никакого намека на Смурова: когда Смуров незрим, он отсутствует. Если онтологический принцип воплощенности Смурова, который, как дух на спиритическом сеансе, появляется только тогда, когда он востребован и видим, то есть вызван, применить к действительности, за которой наблюдает Смуров, пересоздавая ее заново, то мир, окружающий соглядатая, как и он сам в этом мире, существуют только в момент наблюдения. Зрение Смурова сообщает миру вещественность, фактически этот мир создает и развивает заложенные в нем возможности. Восприятие не отражает, а воплощает реальность. Таким образом, око, наблюдатель, соглядатай идентифицируются не в единичном персонаже Смурове, а весь явленный зримо романский мир идентифицируется как демиург, его создавший. На этот феномен прямо указывает название романа: соглядатай – это сам роман.

Жизнь как текст: роман «Дар» как энциклопедия метапрозы **В.В. Набокова**

Итоговый русскоязычный роман Набокова «Дар» тоже представляет собой тот роман, который герой-протагонист мечтает написать. Впервые опубликованный в парижском журнале «Современные записки» в 1937–1938 гг.,

«Дар» отдельным изданием выходит в 1952 г. и затем – в 1975 г. Последний русскоязычный роман В.В. Набокова справедливо рассматривается как энциклопедия русской литературы. Л. Токе, анализируя композиционную структуру романа, напоминает набоковский автокомментарий о том, что «герой романа не Зина, но русская литература»¹⁰³³. Б. Носик в кратком, но емком анализе проблематики и построения романа так поясняет набоковское замечание: «Роман этот и впрямь – настоящая энциклопедия русской литературы. Достаточно упомянуть, что начало романа уводит нас к безымянным мужикам из «Мертвых душ», а конец его впрямую указывает на «Онегина»»¹⁰³⁴.

Пушкинские реминисценции, сам пушкинский миф поэта-олимпийца, поэта-мастера противостоят в «Даре» началам публицистичности, программной социальности в литературе, рационализма и утилитаризма в жизни. Воплощением этих, по мнению Набокова, враждебных литературе и жизни начал в «Даре» стала вставная повесть – «Жизнь Чернышевского», написанная начинающим писателем Федором Годуновым-Чердынцевым (глава 4-я). Во всяком случае, такой авторитетный набоковед, как В.Е. Александров, определяя роль вставной главы в художественном мире романа в целом приходит именно к таким выводам: «С точки зрения набоковского составного эстетико-этического познавательного критерия основная функция пресловутой главы «Дара» о Чернышевском – представить отрицательный пример того, положительным воплощением чего является Федор»¹⁰³⁵. (Хотя помимо названной и, безусловно, основной функции, можно указать и на ряд других, в частности, на оппозицию темы отца писателя и темы Чернышевского, вырастающую из самого характера отношения названных героев к вещам, предметам, любви, семье, детям, словам, мыслям, жизни вообще, не менее важную, поскольку жизнеописание Чернышевского заняло в романе место задуманного, но не состоявшегося жизнеописания отца писателя.) Интерпретация судьбы и творчества Чернышевского вызвала ожесточенную полемику в современной Набокову критике и привнесла в славу романа несколько скандальный оттенок. Собственную позицию по отношению к этим спорам, а подчас и жестоким нападениям, Набоков определил так: «Я не собираюсь защищать моего Чернышевского, вещь эта по крайнему моему разумению находится в таком плане, в каком защита ей не нужна»¹⁰³⁶.

«План» четвертой главы открывается еще до ее начала. Тема Чернышевского входит в роман из шахматного журнала «8 x 8»: «Федор Константинович перелистывал его, радуясь человеческому языку задачных диаграмм, и заметил статейку с портретом жидкобородого старика, исподлобья глядящего через очки, – статейка была озаглавлена «Чернышевский и шахматы». Через две страницы вновь «мелькнет склоненное лицо Н. Г. Чернышевского», через страницу

¹⁰³³ Toker L. Nabokov. The Mystery of Literary Structures. Cornell University Press. Ithaca and London, 1989. – P. 142.

¹⁰³⁴ Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова. Первая русская биография. – М., 1995. – С. 360.

¹⁰³⁵ Александров В.Е. «Потусторонность» в «Даре» Набокова // Владимир Набоков: pro et contra. – СПб., 1997. – С. 391–392.

¹⁰³⁶ Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова. Первая русская биография. – М., 1995. – С. 318.

опять: «снова глянул на него исподлобья бодучий Н.Г.Ч.». И как развитие темы Чернышевского к герою приходит мысль: «...отчего это в России все сделалось таким плохоньким, корявым, серым, как могла она так оболваниться и притупиться? Или в старом стремлении «к свету» таился роковой порок, который по мере естественного продвижения к цели становился все виднее, пока не обнаружилось, что этот «свет» горит в окне тюремного надзирателя, только и всего?» После завершения четвертой главы тема Чернышевского продолжает звучать в критических отзывах о книге Годунова-Чердынцева, а в рецензии Кончеева вновь возникает образ портрета Чернышевского – отправной точки для «романа в романе». Кончеев пишет, что портрет Чернышевского был «стихийно, но случайно унесен в эмиграцию», а после выхода книги Годунова-Чердынцева появилось ощущение, что «кто-то вдруг взял и отнял портрет». Первое приближение к биографии Чернышевского зримо, конкретно и индивидуализировано темой портрета, обрамляющей главу.

Вторая ступень обрамления – опрокинутый сонет, окольцовывающий «Жизнь Чернышевского», – абстрактна, философична. Если первая ступень обрамления вводит в роман тему конкретной человеческой жизни, ее подробного биографического описания, то вторая – тему судьбы, вневременности истины, невыясненности прошлого. Первый слой композиционной рамы монологичен, обращен к конкретному историческому лицу, а второй – диалогичен, обращен к потомку, читателю современному и будущему. Так, в романе вступают во взаимодействие несколько разнородных реальностей: романа о Чернышевском и романа о даре, романа о становлении таланта художника и внешней, лежащей за пределами романа реальности; жизни Чернышевского и ее интерпретации Годуновым-Чердынцевым, романа Годунова и того представления о Чернышевском, которое выработалось у русской интеллигенции; романа о Чернышевском и отзывов о нем критиков как вымышленных, так и реальных, и так далее. Таким образом, само понятие о единственной действительности дробится так же, как и сама действительность, теряет определенность. А. Долинин, анализируя особенности набоковского времени (как художественного, так и реального, жизненного), подчеркивает, что «само понятие «реальности» имеет у Набокова относительный характер: мир, порожденный в сознании персонажа, будь то сон, бред, воспоминание или творческий вымысел, очень часто меняется признаками с объективно сущим...»¹⁰³⁷. К аналогичным выводам приходит и Ю. Апресян¹⁰³⁸. В эссе, лекциях, интервью сам Набоков неоднократно подчеркивал, что слово – лишь проводник в область сверхреальности, невыразимой словами. (С предельной откровенностью это прозвучало в интервью для журнала «Плэйбой»: «...Я знаю больше того, что могу выразить словами, и то немного, что я могу выразить, не было бы выражено, не знай я большего»). Это ощущение, возникающее при чтении книги Набокова, М. Шульман выразил так: «Сквозь весь сюжет воспринимаешь некое таинственное сообщение, к повест-

¹⁰³⁷ Долинин А. «Двойное время» у В. Набокова // Пути и миражи русской культуры. – СПб., 1994. – С. 285.

¹⁰³⁸ Апресян Ю. Роман «Дар» в космосе В. Набокова // Известия АН. – М., 1995. – Т. 54. № 3. – С. 6.

вованию имеющее отношение лишь косвенное»¹⁰³⁹. В романе «Дар» Годунов-Чердынцев бросает загадочную фразу о том, что стихи следует читать «по скважинам». Эти скважины, смысловые лакуны и образуют мосты, связывающие воедино все действительности в романе. Стихотворение, таким образом, выступает не комментарием, не развитием темы романа, а его сгущенной смысловой моделью.

Сочиняя за несуществующего, но заявленного рецензента отзыв о своем стихотворном сборнике, Федор Годунов-Чердынцев находит такое определение для характеристики собственного творчества: «Стратегия вдохновения и тактика ума, плоть поэзии и призрак прозрачной прозы». Определяя стихи как непрозрачную плоть, а прозу как прозрачный призрак, герой-протагонист подчеркивает ту смысловую сгущенность, которая отличает стихи от прозы, но при этом указывает и на их нерасторжимое единство, одновременное пребывание в мире сборника.

С. Карлинский и Б. Бойд, исследуя композицию романа «Дар», отмечали ее «круговую структуру». Этот конструктивный принцип организует роман в целом и отдельные его главы. «Четвертую главу» замыкает в круг «опрокинутый» сонет: «Увы! Что б ни сказал потомок просвещенный...». «Жизнь Чернышевского» предваряется терцетной частью сонета, а завершается катренами. Здесь удивительно точно воспроизводится общая философская схема формирования содержания в сонете. В первом катрене декларируется тезис о неопределенности прошлого, возможности смены судьбы:

Что скажет о тебе далекий правнук твой,
то слава прошлое, то запросто ругая?
Что жизнь твоя была ужасна? Что другая
могла бы счастьем быть? Что ты не ждал другой?

Второй звучит как антитезис, воспроизводя традиционный взгляд на жизнь Чернышевского, состоявшуюся однажды так, а не иначе, и уже не подлежащую изменениям:

Что подвиг твой не зря свершался – труд сухой
в поэзию добра попутно обращая
и белое чело кандальника венчая
одной воздушною и замкнутой чертой?

Но вводит главу о Чернышевском в роман Годунова-Чердынцева синтетическая, терцетная часть сонета, соотносящая отдельную человеческую судьбу, а точнее, ее интерпретацию потомками и историей, с непостижимой и неизвестной Истиной:

Увы! Что б ни сказал потомок просвещенный,
все так же на ветру, в одежде оживленной,
к своим же истина склоняется перстам,

с улыбкой женскою и детскою заботой,
как будто в пригоршне рассматривая что-то,
из-за плеча ее невидимое нам.

¹⁰³⁹ Шульман М. Набоков, писатель // Постскриптум. – СПб.; М., 1997. – № 1. – С. 236.

Первый катрен отражает позицию вымышленного Годунова-Чердынцева и реального Набокова, причем позицию, идущую вразрез с общепринятым мнением, «ниспровергающую» сложившуюся в традиции святыню. «Неправильность» строфы о «неправильном» мнении подчеркнута Набоковым в повторе «другой», «другая». Традиционная по отношению к Чернышевскому позиция возвращает катрену «правильность». Но амбивалентность катренов по отношению друг к другу найдет продолжение в той двойственности, с которой будет преподнесена читателю судьба Чернышевского уже непосредственно в романе Годунова-Чердынцева. По замечанию М. Липовецкого, Чернышевский в интерпретации Годунова выглядит то как фигура шутовская, то как «ангельски-беспомощный мученик, прямо уподобляемый Христу»¹⁰⁴⁰. В таком контексте и следует понимать метафору «воздушной и замкнутой черты», венчающей лицо кандальника, которую создает Годунов-Чердынцев для обозначения нимба. Не называя нимб прямо, поэт обновляет восприятие судьбы, уже ставшей легендой и штампом, с помощью нового образа, выражающего традиционное представление, «преодолевают автоматизм... жизни, языка и... собственного мироощущения», согласно наблюдениям М. Лотмана¹⁰⁴¹.

Набоков играет с реальными фактами жизни Чернышевского, постоянно задаваясь вопросом, как сложилась бы жизнь Чернышевского, если бы... Первое такое «если бы» приходится на выбор гражданского образования: «Он был бы, как и отец, священником и достиг бы, поди, высокого сана, — ежели бы не прискорбный случай с майором Протопоповым», а потом число таких «если бы» все нарастает: Чернышевский мог умереть от нужды и истощения в университетские годы в Петербурге, «если бы не приехал в Саратов», на родину; наказание Чернышевского могло бы быть мягче, если бы потерянную Некрасовым рукопись романа «Что делать?» не нашел бы и не принес по объявлению петербургский чиновник, неизвестно, каким бы был образ Чернышевского в памяти поколений, если бы он был казнен, а не сослан. Но нагромождение случайностей, определяющих жизнь героя, соотнесено в биографии с идеей неотвратимой судьбы: «Эту значительность в тайной жизни страны он приобрел неизбежно, с согласия своего века, семейное сходство с которым он сам в себе ощущал», — замечено по поводу сбывшейся юношеской мечты Чернышевского — руководить народным восстанием. Сложившаяся однажды судьба обладает только видимой завершенностью: она открыта для истолкований и переистолкований, поэтому и становится возможным появление книги Годунова-Чердынцева, казалось бы, случайно пришедшего к теме романа, а на самом деле подведенного к ней логикой раздумий о жизни отца, своей собственной, русской эмиграции, русской литературы, России вообще. Подлинные факты жизни реального Чернышевского известны и в то же время сокрыты, как сокрыт их

¹⁰⁴⁰ Липовецкий М. Эпилог русского модернизма (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // Владимир Набоков: pro et contra. — СПб., 1997. — С. 654.

¹⁰⁴¹ Лотман М.Ю. Некоторые заметки о поэзии и поэтике Ф.К. Годунова-Чердынцева // Владимир Набоков: pro et contra. — СПб., 1997. — С. 350.

внутренний, глубинный смысл, который синонимичен истине. «Сама биография художника и его судьба превращается из жизненного объекта в факт семиотический»¹⁰⁴², – замечает Ю. Левин уже по отношению к самому Набокову, а не к его герою.

Что более истинно: миф о Чернышевском-революционере, суровом и непреклонном борце, сложившийся у русской интеллигенции, или же отталкивающие физиологические детали из его же «Дневника», или же подробности о его «несчастном, трижды несчастном» браке, приведенные в биографии Годунова-Чердынцева? В сконструированных автором романа критических отзывах на «Жизнь Чернышевского» целостное впечатление, которое можно было бы признать истинным, еще больше дробится. Даже в безграмотной рецензии Валентина Линева, утверждающего, что Чернышевский был «приговорен к смерти и публично казнен», в этой подмене реального акта вымышленным обнаруживается закономерность: такой финал более подходящ, естественен для жизни революционера-борца, чем двадцатилетняя ссылка и отнюдь не триумфальное возвращение. Мысль об относительности истины высказана и в отзыве Мортуса: «В сущности говоря, разбор всякой книги нелеп и бесцелен, да кроме того нас занимает не выполнение «авторского задания» и не самое даже «задание», а лишь отношение к нему автора». Наконец, третий критик – профессор Анучин – именно определенность авторской позиции ставит под сомнение: «...У господина Годунова-Чердынцева не на что сделать поправку, а точка зрения – «всюду и нигде»...». Между тем «область идей, кажущихся автору положительными», приходится на терцетную часть опрокинутого сонета.

Интерпретация жизни Чернышевского Годуновым-Чердынцевым не единственная и не может быть единственной: судьба Чернышевского принадлежит истории, будущему, суждению любого потомка. Эта множественность суждений оборачивается множественностью истин и вневходимостью одной, исчерпывающей. Поэтому первая строка первой терцеты открывается сожалением и отрицанием: «Увы! Что б ни сказал потомок просвещенный...». Восклицание «Увы!» относится и к роману Годунова-Чердынцева, и к любой другой уже написанной или пока еще не созданной биографии. Все попытки истолковать человеческую судьбу находятся лишь в приближении к истине, но никогда не выражают ее самоё. «Что-то», рассматриваемое Истиной в пригоршне, – суть человеческой судьбы или эпохи – спрятано, закрыто. Последняя строка терцетной части тоже содержит отрицание: «Из-за плеча ее невидимое нам». Местоимение множественного числа «нам» объединяет автора «Жизни Чернышевского» с его критиками, читателями, современниками вообще, поскольку Истина равно сокрыта от всех.

Агностицизм по отношению к истине принимает в «Даре» порой крайние, предельные формы. Инженер Керн, услышав о намерении Годунова писать о Чернышевском, замечает: «Вы столько же собираетесь писать о Чернышев-

¹⁰⁴² Левин Ю.И. Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова // Russian Literature. – Amsterdam. – 1990. – XXVIII – № 1. – С. 45.

ском, сколько я о Беленьком, но зато одурачили слушателей и заварили интересный спор». Неизвестно, о Чернышевском ли вообще написан роман, да и вопиющие ошибки в рецензии Линева вызывают вопрос: вообще на этот ли роман она написана?

Вненаходимость истины и вызванное этим фактом равноправие попыток ее постичь размывают границы между действительностью и ее творческой интерпретацией, сном и явью, прошлым и настоящим, поэтому для героев Набокова смерть фиктивна. По мере приближения к Годунову-Чердынцеву темы Чернышевского портрет последнего постепенно оживает: сначала это портрет «жидкобородого старика», затем – «склоненное лицо Н.Г. Чернышевского» и, наконец, – «бодучий Н.Г.Ч.» «исподлобья глядит» на героя. Чернышевский вновь ожил, проживая свою судьбу в романе Годунова-Чердынцева. Заключительным аккордом к судьбе Чернышевского звучит набоковское утверждение: «Я знаю, что смерть сама по себе никак не связана с внежизненной областью, ибо дверь есть лишь выход из дома, а не часть его окрестности, какой является дерево или холм». Предшествует этому рассуждению афоризм вымышленного мудреца Delalande, который, не снимая шляпу на похоронах, заявляет: «Я жду, чтобы смерть начала первой». Эпиграф из этого несуществующего писателя предпослан роману «Приглашение на казнь» (1936): «Как сумасшедший мнит себя Богом, так мы считаем себя смертными». Набоков однажды, отвечая на надоевший вопрос о литературных влияниях, «признал себя учеником Пьера Делаланда»¹⁰⁴³. Так вымышленный мудрец и писатель из вымысла переходит в действительность. Как розыгрыш, а возможно, и продолжение жизни изображает смерть драматическая поэма «Смерть» (1923). И. Паперно, описывая роль таких приемов, как «окрашивание, озвучивание, наименование, реализация метафоры», в создании романной ткани «Дара», приходит к выводу о том, что набоковское искусство буквализирует формалистическую метафору «воскрешения слова», благодаря чему «искусство оказывается более живым, чем жизнь; «слово» – более реальным, чем вещь», таким образом, именно искусство, способное преодолеть смерть, становится носителем Истины.

Общим местом в зарубежных исследованиях творчества писателя стало набоковское двоемирие. Л. Токе называет романы Набокова «приглашениями в другие миры», Д.Б. Джонсон замечает, что набоковское «двоемирие» фиктивно: мир автора и мир его героев перетекают друг в друга. В. Роу указывает на тождество фамилий ближайших друзей Годунова-Чердынцева и его героя, а также на появление во время рассказа Годунова о своем романе их сына – Яши Чернышевского, умершего два года назад¹⁰⁴⁴. Но не лишним будет напомнить, что Цинциннат Ц. («Приглашение на казнь», 1936) и Смуров («Соглядатай», 1930) свободно перемещаются между мирами, одинаково реальными по отношению друг к другу. Стихотворение «Вечер на пустыре» (1932) завершается пушкин-

¹⁰⁴³ Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова. Первая русская биография. – М., 1995. – С. 318.

¹⁰⁴⁴ Rowe W.W. Spectral Dimension. Ardis, Ann Arbor, 1984. – P. 33.

ским парафразом: *«И человек навстречу мне сквозь сумерки / идет, зовет. Я узнаю / походку бодрую твою. / Не изменился ты с тех пор, как умер».*

В стихотворении «Сновиденье» (1927) выражается благодарность «силам неземным, что могут мертвые нам сниться». Смерть не прерывает бытия, а придает ему новое качество в качественно ином мире, а возможно, и в том же, что и раньше; сообщение же между мирами не прекращается, смерть его не изменяет и не прерывает. Б. Носик отмечает в «Даре» «удивительные набоковские переходы от одной действительности к другой, от мечты к реальности...»¹⁰⁴⁵. Роман о жизни Себастьяна Найта завершается открытием:

«Я – Себастьян или Себастьян – это я, или, может быть, оба мы – кто-то другой, кого никто из нас не знает».

Настолько же непринужденно и естественно совершается в романе «Дар» движение между модусами поэтической и прозаической речи. Воспоминание об увлечении метрической теорией А. Белого разрешается четверостишием. Герой пересказывает стихами перевод «Святого семейства», «чтобы не было так скучно». А завершается роман стихотворением, не разделенным на сегменты, написанным онегинской строфой: «...судьба сама еще звенит, – и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за концом страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка». Жизнь, уже прожитая или пока только проживаемая, – открыта для другого, в нее можно войти.

Интересно, что в «опрокинутом сонете» из «Дара» отступления от канона более существенны, чем в других набоковских сонетах. Задача «опрокинутого сонета» – эстетизировать, поднять над частными спорами о мелких бытовых подробностях одну человеческую судьбу, поставив ее тем самым в непосредственное отношение к философской проблеме истины, полного знания сокрытой тайны мира. Этой творческой задачей продиктован выбор жанрово-строфической системы (по определению О.И. Федотова) – сонета, системы строго упорядоченной. Но обрамляет сонет повесть о жизни, по мнению Набокова, нелепой, неумелой, подчас несчастной и мученически возвышенной, а подчас и комичной. Эти нелепость и противоречивость частной жизни Чернышевского будто бы препятствует осуществлению сонета во всей законченности и строгости канона, вызывая в его конкретной манифестации – «опрокинутом сонете» в романе «Дар» – отступления от правил. С другой стороны, не лишним будет вспомнить еще раз набоковское замечание о том, что «роман в романе» не нуждается в защите: свою интерпретацию судьбы Чернышевского Годунов-Чердынцев начинает с декларации о вневременности Истины, с утверждения, что всякая попытка проникнуть в тайну чужой судьбы – не более чем версия, а точнее, – одна из множества версий (сонетные терцеты). А завершается роман о Чернышевском сонетными катренами, которые противоречат друг другу, тем самым подчеркивая, что последнее слово о герое не сказано и не может быть сказано. Биография, написанная Годуновым-Чердынцевым, завершается не вы-

¹⁰⁴⁵ Носик Б. Указ. соч. – М., 1995. – С. 357.

водами, не осуждением или оправданием героя: автор вновь приводит две точки зрения на одну и ту же судьбу, которая может быть расценена одновременно и как ужасная, нелепая, смешная, и как мученически прекрасная, достойная увенчания нимбом.

В сонете о судьбе Чернышевского отсутствуют столь характерные для поэтики Годунова-Чердынцева аллитерации, игра «созвучий», анаграммы. На фоне присутствия перечисленных приемов в лирическом сборнике поэта «Стихи», образующем смысловой центр первой главы романа, подобное отсутствие следует считать значимым, получающим объяснение в контексте романа о Чернышевском в целом. В лирике Годунов-Чердынцев говорит о себе, оживляет свои детские воспоминания, выражает свои теперешние чувства («Благодарю тебя, отчизна...»), а в романе речь идет о другой судьбе, не просто чужой, а чуждой автору, поэтому сонет, который окольцовывает главу, воспринимает некоторые качества, присущие эпосу, – повествовательность, объективность. Впрочем, лирика Годунова-Чердынцева представлена стихотворениями, которые свободны по форме. Выбор канонической жанрово-строфической формы сонета продиктован обращением к прозе, к эпосу, что отражает стремление автора быть объективным и сохранять необходимую дистанцию, говоря не о себе, а о другом, а это, в свою очередь, привело к смещению границ лирики как рода литературы, к ее постепенному продуцированию в область эпоса. «Опрокинутый сонет», обрамляющий «Жизнь Чернышевского» в романе «Дар», отвечая тематически общему содержанию набоковских сонетов как открытию пути в иномир: шахмат, стихов, сна, иной судьбы, прошлого, – играет важную роль, раскрывая, с одной стороны, смысл онтологической позиции автора, а с другой – обнажая и обосновывая принцип структурирования романа «Дар» и набоковской прозы вообще¹⁰⁴⁶.

Принцип соответствия героя и мира как этическая проблема в романе В.В. Набокова «Лолита»

Самый знаменитый роман В. Набокова «Лолита» был издан в 1955 г. в издательством «Олимпия-пресс» в Париже на английском языке. Издательство, решившееся опубликовать «Лолиту», пользовалось сомнительной репутацией, хотя в нем подрабатывал, например, такой значительный писатель, как Г. Миллер. «Лолиту» издатель М. Жиродиа и постоянный круг читателей «Олимпия-пресс» восприняли как порнографию, известен даже факт, что Жиродиа сообщал Набокову о том, что «любители» недовольны почти полным отсутствием шокирующих сцен и их описаний во второй части романа. Сам же Набоков подчеркивал, что ничего не знал о статусе издательства, предложившего опубликовать «Лолиту». Едва ли «Лолита», выпущенная издательством, специализировавшимся на порнографии, была бы замечена серьезными читателями и авторитетной критикой, если бы славящийся своими отчетливыми нравственными принципами писатель Грэхам Грин не назвал в газете «Sunday Times» «Ло-

¹⁰⁴⁶ Подробнее об этом см.: Александров В.Е. Набоков и потусторонность. – СПб., 1999.

литу» одной из трех лучших книг года. В 1958 г. роман был опубликован в США, а в 1967 г. окончательным признанием романа стала его публикация в престижном нью-йоркском издательстве «Phaedra» на русском языке. Над русской версией «Лолиты» Набоков работал в 1963–1965 гг., определив ее первоначально как перевод. Хотя перевод этот далек от буквализма, особенно во второй части романа: появляется значительное число изменений, которые подчеркивают условность повествования.

В «Постскриптуме к русскому изданию» «Лолиты» Набоков замечает: «Вопрос же – для кого, собственно, «Лолита» переводится – относится к области метафизики и юмора. Мне трудно представить себе режим, либеральный или тоталитарный, в чопорной моей отчизне, при котором цензура пропустила бы «Лолиту»». (Впервые в России «Лолита» была опубликована в 1990 г. в приложении к журналу «Иностранная литература»). Но парадоксальным образом эта уверенность Набокова в своем полном отсутствии в отечественной литературе, в своей недоступности для русского читателя на Родине, сочетается с не меньшей уверенностью в том, что его творчество будет востребовано русским читателем, что его возвращение на Родину состоится. Стихотворение «Какое сделал я дурное дело» (1959), написанное по поводу читательской реакции на «Лолиту» как гибельный, дьявольский, неотвязный шедевр (Набоков говорит о целом мире, мечтающем о его «бедной девочке»), завершается строфой:

Но как забавно, что в конце абзаца,
корректору и веку вопреки,
тень русской ветки будет колебаться
на мраморе моей руки¹⁰⁴⁷.

Шокирующий сюжет романа, смелость и раскованность автора в описании эротических сцен, в игре с топонимикой и ономастикой, проактуализировали нравственный аспект в восприятии романа читателями и критикой. Интервьюер журнала «Парис Ревью» Герберт Голд в октябре 1967 г. вполне естественно начинает беседу с Владимиром Набоковым, которого публика знает в первую очередь как автора «Лолиты», с вопроса о моральном содержании книги. «Отношения между Гумбертом Гумбертом и Лолитой, на ваш взгляд, являются глубоко аморальными», – с этого утверждения интервьюера начинается диалог. Однако ответ Набокова сразу же переводит разговор в иную плоскость:

«Нет, это на *мой* взгляд отношения Гумберта Гумберта с Лолитой являются глубоко аморальными: это взгляд самого Гумберта. *Ему* это важно, а *мне* безразлично. Меня не волнует общественная мораль в Америке или где бы то ни было» (курсив автора).

Вместе с тем спустя некоторое время в том же интервью Набоков, опровергая определение Гумберта как «испорченного художника», который имеет

¹⁰⁴⁷ Обратим внимание на текстуальную категорию – «абзац», применяемую одновременно и к тексту романа, и к тексту собственной судьбы. Иного возвращения, кроме книжного, Набоков не представлял, при этом собственная жизнь, протекающая во внеэстетической реальности, моделируется как книга. (В англоязычном романе «Смотри на арлекинов!» (1974), описывая непрожитый в действительности, но принципиально возможный, инвариант собственной судьбы, Набоков смоделирует свое физическое возвращение на Родину инкогнито, причем реалии советского быта воссоздаст с не меньшими точностью и сарказмом, чем сатирик, в этих реалиях живущий).

«трогательные и яркие черты», дает своему герою следующую исчерпывающую характеристику:

«Гумберт Гумберт – пустой и жестокий негодяй, которому удастся казаться «трогательным». Этот эпитет, в его точном душещипательном смысле, может относиться только к моей бедной девочке»¹⁰⁴⁸.

Оценка, данная персонажам книги («пустой и жестокий негодяй», «бедная девочка»), находится в границах этики, не затрагивая параметров эстетических. Определение «бедная девочка» по отношению к Лолите можно считать постоянным: оно повторяется и в частном письме («с тех пор, как моя бедная девочка меня кормит»), и в стихотворении «Какое сделал я дурное дело». Гумберт, неоднократно называясь то поэтом («Поэты не убивают»), то «художником и сумасшедшим», признает себя если не негодяем, то виновным и глубоко отвратительным, создавая, например, такой автопортрет:

«Но ведь я всего лишь Гумберт Гумберт, долговязый, костистый, с шерстью на груди, с густыми черными бровями и странным акцентом, и целой выгребной ямой, полной гниющих чудовищ, под прикрытием медленной мальчишеской улыбки».

В.Е. Александров подчеркивает, что «Набоков сознательно делится частью своего писательского гения с повествователем, который едва ли не во всем остальном заслуживает осуждения»¹⁰⁴⁹. В процитированном выше интервью В. Набоков определил «Лолиту» как «нравственное произведение», основывая свое заключение на том моральном прозрении и раскаянии, которые переживает Гумберт.

Итак, моральный нигилизм, высказанный в одном интервью, по видимому, опровергается и самим строем романа, и последующими автокомментариями. Однако возникшее противоречие существует только в аспекте отношения частного к общему: значение имеют не общепринятые моральные нормы и правила, а только те, которые проактуализированы в художественном мире романа и в частных судьбах его героев. Первичным в философии Набокова выступает не этическое, а эстетическое начало, и не выраженность или частичная выраженность последнего определяет отношение героя, поступка или текста в целом к первому. Бездарный роман, трафаретный фильм глубоко аморальны, какие бы моральные ценности в них ни утверждались.

Убедительной иллюстрацией принципиальной индивидуализированности, сугубой частности этических проблем героев выступает отделенность, а нередко и противопоставленность впечатлений Гумберта общедоступным и всем предписанным. Герои-путешественники Набокова, выступающие двойниками автора, сознательно игнорируют общедоступные туристические красоты. Путешествуя по Америке с Лолитой, Гумберт для нее выбирает в путеводителях достопримечательности, отмечая в скобках – «слоновое слово», ориентируясь на ее трафаретно-журнальное восприятие мира, а сам замечает в открытом для всех и общеизвестном произведении искусства или исторической реликвии видимое только ему – «след ноги английского писателя Р.Л. Стивенсона на по-

¹⁰⁴⁸ Три интервью с Владимиром Набоковым // Иностранная литература. – 1995. – № 11. – С. 241, 242.

¹⁰⁴⁹ Александров В.Е. Набоков и потусторонность. – СПб., 1999. – С. 195.

тухшем вулкане» или «апрельские горы с шерсткой по хребту, вроде как у сло-
ненка; горы сентябрьские, сидящие сидья, с тяжелыми египетскими членами». Этот процесс индивидуализации всеобщего Набоков характеризует как «вне-
запное потрясение сознанием бытия» (стихотворение «Странствия», 1920). Са-
моценность, суверенность восприятия действительности обеспечивает конгени-
альность созерцающего субъекта и созерцаемого объекта, открывающую непо-
средственную поэзию бытия, которая присуща его предметному составу, вклю-
чающему и «object of art».

Гумберт, впервые увидевший Лолиту, оживляет в ней свое былое, но сам не становится прежним. Это несоответствие ощущается самим Гумбертом, ко-
торый проходит мимо Лолиты «под личиной зрелости», по собственному опре-
делению. Гумберт становится отцом, сохраняя временную дистанцию между
собой и Лолитой, но не становится сверстником, другом и соучастником, хотя
именно ему Лолита поверяет сначала свои секреты о связи с Чарли, о проделках
в летнем лагере. Но позже Лолита постоянно скрывает от Гумберта свои мысли,
чувства и намерения, как скрывала их от Шарлотты. Еще до смерти Шарлотты
герой сообщает, что Лолиту «привык считать своим ребенком». Ожидая перво-
го соединения с ней, Гумберт называет Лолиту своей «невозможной дочерью». Взрослый Гумберт, к тому же считающий себя отцом, вторгается в пределы
детского мира, совершает то же, чем занимаются дети, но статус отца и приви-
легии зрелости за собой сохраняет, как и право решать судьбу ребенка.

Гумберт отчаянно пытается найти оправдание своим действиям, находя
примеры официально разрешенных в США ранних браков (в журнале из тю-
ремной библиотеки говорится о якобы «стимулирующих климатических усло-
виях в Сент-Луи, Чикаго и Цинциннати», в которых «девушка достигает поло-
вой зрелости в конце двенадцатого года жизни», «а Долорес Гейз родилась ме-
нее чем в трехстах милях от стимулирующего Цинциннати»). Вспоминает ге-
рой и о дозволенном, например, сицилийцами сожительстве между отцом и до-
черью и заключает: «Я только следую за природой. Я верный пес природы. От-
куда же этот черный ужас, с которым я не в силах справиться?» Гумберт не
лишил Лолиту девственности, он даже не был первым ее любовником, но во-
шел в тайный мир подростков, на чужую территорию. Мир подростков живет
своей обособленной, тайной жизнью, подробности которой открываются Гум-
берту только после того, как он стал любовником Лолиты, хотя признание Ло-
лита готова была совершить раньше, чувствуя в Гумберте доверенное лицо, че-
ловека, относящегося к ней по-иному, не так, как все взрослые, но пока не
предполагая, в чем эта разница состоит. Уже засыпая от пилули снотворного,
Лолита пытается рассказать Гумберту главное о своей жизни в лагере:

«Если я тебе скажу... если я тебе скажу, ты мне обещаешь... обещаешь не жаловаться
на лагерь? ...Ах, какая я была гадкая... Дай-ка я тебе скажу».

Позже Гумберт узнает и о Чарли, и о том, что для Лолиты «чисто механи-
ческий половой акт был неотъемлемой частью тайного мира подростков, неве-
домого взрослым». Все взрослые, включая сначала и самого Гумберта, пребы-

вают в блаженном, наивном неведении относительно того, как живут и чем занимаются подрастающие дети. Сам Гумберт, иронически называя себя «Жан-Жак Гумберт», был абсолютно уверен в непорочности Лолиты. Начальница Бердслейской гимназии наставляет Гумберта, сообщая следующее: «У нас у всех впечатление, что в пятнадцать лет Долли, болезненным образом отстав от сверстниц, не интересуется половыми вопросами...». Из больницы Долли отпускают с дядей Густавом, причем никто не сомневается в том, что Гумберт – отец, а Куильти, похитивший Лолиту, – ее дядя. Мир подростков закрыт для взрослых, отделен непреодолимой возрастной дистанцией, и Гумберт на горе себе и Лолите входит в мир, к которому уже никогда не сможет принадлежать. В письме к П. Ковичи Набоков указывал: «“Лолита” – трагедия... Трагическое и непристойное взаимоисключают друг друга»¹⁰⁵⁰. Гумберт трагически не соответствует миру подростков, Долли – миру взрослых. Именно это несоответствие выступает источником трагической вины Гумберта, требующей наказания, раскаяния и искупления.

В послесловии к роману, обозначая «нервную систему книги», Набоков указывает и на эпизод, когда Лолита подступает к подаркам Гумберта «как на замедленной пленке». Несоответствие внешнего облика Лолиты тому, который Гумберт создает в воображении, обнаруживается уже в том, что ни одна из обновок ей не подходит, хотя Гумберт был уверен, что знает Лолиту лучше Шарлотты, которая, приводя размеры Лолиты, как считает Гумберт, «прибавила где лишний дюйм, где лишний фунт», «движимая смутными побуждениями зависти и антипатией». В результате один костюм оказывается Лолите тесен, другой велик, и она «надела вчерашнее платье».

Дистрибуция мира детства, начала пути в эстетике и этике Набокова двояка: в аспекте временном это мир прошлого и памяти, в аспекте пространственном – область, локализованная внизу, на первой ступени лестницы («Лестница», 1918), у подножия горы («Мы с тобою так верили», 1938). Мелодия детского рая долетает до Гумберта снизу, свое собственное место в раю-аду Гумберт определяет как «самую глубину». Пространственная дистанцированность детского рая в начале романа принимает символическое выражение в образе «очарованного острова» нимфеток: «острова замороженного времени, где Лолита играет с ей подобными». Возраст нимфетки – 9–14 лет – образует внешние, «зримые очертания» этого острова, который «окружен широким туманным океаном» (термин «нимфетка», обозначающий девочку, достигшую половой зрелости, возбуждающую сексуальное влечение зрелого мужчины, но не достигшую официального возраста зрелости гражданской, был придуман Набоковым и после романа «Лолита» в качестве термина вошел в практику психоанализа и психотерапии). В мире нимфеток и фавнов Гумберт не фавненок, влюбленный в Аннабеллу, он входит в него «в образе статного мужественного красавца, героя экрана», в том облики, в котором впервые предстал перед Лолитой.

¹⁰⁵⁰ Грация Э. Девушки оголяют колени везде и всюду. Закон о непристойности и подавление творческого гения. Гл.: Своими колготками, Лолита! // Иностранная литература. – 1993. – № 1. – С. 206.

той. Более того, герою кажется, что его нынешняя мужественная красота, о которой Гумберт не раз напоминает на протяжении романа, должна привлечь девочку. Несоответствие героя миру – метатема набоковской прозы, варьируемая в сюжетных приемах смены формы («Соглядатай») или места бытия («Приглашение на казнь»). Стихотворение «Лилит» акцентирует ключевой мотив романа: несоответствие взрослого героя миру детского рая, им же для себя избранного, как источник трагической вины героя. Искупление вины приводит к трансформации рая в ад.

Образ Лолиты, созданный Гумбертом, динамичный, ускользающий, возвышенный поэтическими аналогиями, находится в явном противоречии с реальным образом Долорес Гейз, о которой Шарлотта говорит следующее: «Моя капризница видит себя звездочкой экрана, я же вижу в ней здорового, крепкого, но удивительно некрасивого подростка». Долорес Гейз – заурядная американская девочка, но Гумберт видит ее иначе, называя ее другим именем, он создает ее новый образ и наделяет свое создание новой судьбой. Очарование Лолиты губительно: в начале романа Гумберт называет нимфетку «маленьким смертоносным демоном в толпе обыкновенных детей», тема Лолиты переплетается в романе с темой Кармен, темой смертоносной любви. Воспоминания о своей первой любви к Аннабелле, трагически предопределившей будущую жизнь, Гумберт сравнивает с отравой, оставшейся в ране.

В конце романа главную свою вину, «пронзительно-безнадежный ужас» Гумберт находит не в убийстве Куильти, в котором не раскаивается, не в растлении малолетней девочки, первым любовником которой был не он, а в том, что со дна «ласковой пропасти» среди звуков музыки, составляемой из криков и голосов играющих детей, не доносится голоса Лолиты. Отчасти поэтому Лолита, лишенная того, что в том или ином виде должно было ей принадлежать – детства, счастливого или заурядного, несчастного, но детства, обособленного от мира взрослых, отвечает Гумберту, что скорее вернулась бы к Куильти. На ранчо Куильти были «и девочки, и мальчики, и несколько взрослых мужчин», поэтому Лолита оказалась отчасти в среде себе подобных, равных в возрастном отношении.

Встречая Лолиту в лагере, Гумберт и сам на миг готов отказаться от своих намерений, вместо двойственной роли отца и любовника выбрать исключительно роль отца, дать Лолите «порядочное образование, здоровое, счастливое детство, чистый дом, милых подружек», но через мгновение осунувшаяся и подурневшая Долорес опять преображается взором воображения и памяти в Лолиту, становясь нимфеткой, а не осиротевшим ребенком. Уже после первого обладания Лолитой Гумберта посещает ощущение непоправимости: находясь в машине рядом с Лолитой герою казалось, словно он «сидел рядом с маленькой тенью кого-то, убитого мной». В Долорес убит ребенок, внезапно оборвано ее детство, из рядовой американской школьницы она превращена в нимфетку, «маленького, смертоносного демона». Жизнь Долли-ребенка в детстве

закончена, и начинается томительное заключение Лолиты в области, которую можно определить как «минус-детство» или антидетство.

Антидетство не локализуется в пространстве, не фиксируется во времени, это мир пустоты, в котором личность утрачивает тождественность себе, обретая время, пространство и себя, лишь достигнув официально зарегистрированного зрелого возраста. Именно этого взросления с ужасом ожидает Гумберт, видя в нем утрату Лолиты, которая перестанет быть нимфеткой: «... 1 января ей стукнет тринадцать лет. Года через два она перестанет быть нимфеткой и превратится в «молодую девушку», а там – в «колледж-гэрл», то есть «студентку» – гаже чего трудно что-либо придумать». Хотя в конце романа, прощаясь с Лолитой, Гумберт понимает, что любит взрослую Долорес Скиллер, «бледную и оскверненную, с чужим ребенком под сердцем».

Область антидетства противоположна детству не по качественным характеристикам: большей или меньшей степени понимания и любви со стороны родителей, большей или меньшей степени благополучия, большей или меньшей степени поэтичности. Антидетство означает прекращение детства во время детства, что, однако, не компенсируется преждевременной зрелостью: детство отменяется, и во времени образуется пустота, ребенок перестает быть ребенком, но при этом не становится взрослым и не уходит в небытие. Личность утрачивает процессуальность, перестает быть тождественной самой себе, «я» трансформируется в сюжет, в череду событий, навязанных волей взрослого, живущего в мире детей, но остающегося взрослым. Гумберт предлагает Лолите эпический сюжет романа-путешествия, а Куильти – драматический сценарий, роль в драме или фильме. Нимфетка Гумберта теряет собственное имя, вместо Долорес Гейз становясь Лолитой или воскресшей Аннабеллой, теряет реальность бытия, теряет настоящее, еще не имея его компенсации в виде минувшего. Гумберт и лишает Лолиту именно той начальной поры, которая должна быть способом преодоления настоящего через образы, сохраненные памятью и переданные воображением. Утрату самотождественности, имени и настоящего Ж. Делез классифицирует как «чистое становление», при котором личность растворяется в событии, или «приключениях», «когда имена пауз и остановок сменяются глаголами чистого становления и соскальзывают на язык событий»¹⁰⁵¹. Личность героини трансформируется в сюжет ее совместного путешествия с Гумбертом, ее реальность вытесняется образом, созданным Гумбертом.

Антидетство в художественном космосе Набокова, пользуясь предложенной терминологией, – область события, «чистого становления», связанного с утратой самотождественности личности, область, ничем содержательно духовным, индивидуально значимым не заполненная, в то время как детство – мир, фиксированный во времени, локализованный в пространстве, закрепленный за конкретным обладателем.

Отчужденность набоковского героя от детства означает для него необратимость времени, невозможность возвращения в былое, локализованное в точке

¹⁰⁵¹ Делез Ж. Логика смысла. – М., 1995. – С. 15

пространства или сохраненное в памяти. Долорес Гейз только однажды вспоминает свое «догумбертовское детство», то есть возвращается к тем изначальным впечатлениям, причастность к которым сообщает бытию непрерывность и возможность эстетизации. «Когда я была совсем маленькая, – неожиданно добавила она, указывая на одометр, – я была уверена, что нули остановятся и превратятся опять в девятки, если мама согласится дать задний ход», – говорит Лолита. От пронизательного Гумберта не укрылась уникальность замечания Лолиты, которая «впервые, кажется, ... так непосредственно припоминала свое догумбертовское детство». Вместе с тем «задний ход» в жизни Лолиты невозможен не по законам физики, а по законам набоковской эстетики: героиня лишена детства в воспоминаниях. Поэтому Гумберт, обвиняющий себя в конце романа в том, что он лишил Лолиту детства, фактически отнимает то, чего Лолита никогда не имела – поэзии детства. Этим объясняется и последнее обещание Гумберта принести Лолите бессмертие, то есть возможность возвращения, через свою тюремную исповедь:

«Говорю я о турах и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказании в сонете, о спасении в искусстве. И это – единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита».

Однако обещание Гумберта обращено к Лолите, им созданной, а не к реальной Долорес Гейз, позже – миссис Ричард Ф. Скиллер. Примечателен сам по себе тот факт, что Долорес даже не пыталась вернуться ни в Писки, город своего детства, ни в Рамздэль, в дом матери. Невозможность движения назад во времени оборачивается в физической реальности невозможностью движения в связанное с былым пространство. Только единожды приведенное в романе воспоминание Лолиты о раннем детстве своим содержанием подчеркивает эту необратимость времени и невозможность обратимости пространства как его прямого следствия.

Герои, детство которых не воссоздано автором, которых Набоков не наделил богатством своих детских впечатлений, обречены на гибель: преодоление времени для них исключается, своего пространственного центра, выступающего одновременно и центром времени, они не имеют. Для человека, отчужденного от начала, лишенного путей к нему в физическом пространстве и метафизическом пространстве времени, утрачивают реальность пространственные ориентиры далекого – близкого, движения в сторону или навстречу. Пространственный мир искажается, утрачивает центр. Пространство из обозримого в памяти протяженного пути во времени превращается в прагматический мир расстояний и названий, отчужденный от человека, не индивидуализированный его наблюдением и сохранностью в памяти.

Метафизическая концепция непрерывности бытия в тезаурусе В. Набокова реализуется в концептуализации детских впечатления героев как их потенциальной способности к самодвижению и саморазвитию. Герои, лишённые детства, отчуждены от кругового движения во времени-пространстве, от способности эстетизировать бытие и таким образом трансцендироваться за пределы од-

ной материально наличной, всеобщей реальности. Асинхрония же героем времени внешнего, линейно текущего посредством слова, означает открытие своего хронотопа, характеризуемого подвижностью и обратимостью его пространственно-временных характеристик.

Этой способностью к трансцендированию бытия, пересечению границ внешнего мира наделен Гумберт, которого интервьюер вполне справедливо назвал «испорченным поэтом». В.Е. Александров, анализируя знаменитую сцену на тахте, приходит к выводу, что Гумберт «пересекает границы здешнего мира – но только путем чисто солипсистским: «Реальность Лолиты была благополучно отменена», и, стало быть, он *не* видит ее такой, какова она есть»¹⁰⁵². Прозрения Гумберта никогда не бывают полными, состоявшимися настолько, чтобы преодолеть границы внешних времени-пространства. Гумберт поразительно наблюдателен и поразительно слеп одновременно: он, едва взглянув на мужа Лолиты (глухота которого отражает его собственную слепоту), понимает, что «это не тот, который... нужен», то есть не тот, кто сумел похитить у него Лолиту, но вплоть до признания Лолиты он даже не догадывается, кто это, чем вызывает ее удивление.

Ошибка Гумберта, совместившего Лолиту с Аннабеллой, роковым образом определившая трагизм его судьбы и его вину перед Лолитой, подчеркнута распыленностью центра действия, его вынесенностью за пределы романной реальности. Центр действия (княжество у моря, где берет начало роковое заблуждение Гумберта) не локализован в пространстве, он сосредоточен только в памяти героя. Пространственные характеристики центра вновь заменяются временными. Гумберт подчеркивает, что не нуждался в морском пейзаже, чтобы избавиться от «наваждения незавершенного детского романа с маленькой мисс Ли». Найденные пляжи или слишком многолюдны, или слишком солнечны, и более того, настоящая Лолита абсолютно вытесняет свою предшественницу, Гумберт даже теряет ее фотографию. Узнавание приметы, «следа» вечности, «прочного пигмента», наложение одной личности на другую ошибочны и потому несостоятельны, поэтому сцена в княжестве у моря не может повториться в романе. Гумберт признается, что «действительно искал пляжа», но, уединившись, наконец, с Лолитой на калифорнийском побережье, находит туман, нависающий, как «мокрое одеяло», песок, «неприятно зернистый и клейкий» и Лолиту, покрытую «гусиной кожей и зернами песка», к которой испытывает «не больше влечения, чем к ламантину». Невозможность вернуться к центру равнозначна невозможности возвращения к началу: Гумберт не может стать влюбленным мальчиком, он взрослый чужак в мире детей, и несоответствие героя миру, им самим для себя созданному, становится причиной распада этого мира.

Регулятивный для Набокова принцип соответствия героя миру, в котором тот пребывал или в который вступает, или творит для себя, сохраняет действительность и на уровне соотношения мира детей и мира взрослых. Несоответ-

¹⁰⁵² Александров В.Е. Набоков и потусторонность. – СПб., 1999. – С. 198.

ствие ведет к катастрофе: гибели героев и уничтожению их мира. Перемещение между мирами мифологично, оно ознаменовано качественным изменением героя. Безымянный герой рассказа «Соглядатай» меняет имя и статус. Цинциннат («Приглашение на казнь») выходит в мир существ, подобных ему, после того, как состоялась его казнь в мире, герою не соответствующем. Князь («Русалка», продолжение «Русалки» А.С. Пушкина, 1942) должен перестать быть человеком, чтобы обрести новую форму бытия, более адекватную его внутреннему «я»; обращаясь к нему, Русалочка говорит: «Только человек боится нежити и наважденья, а ты не человек». Поэма «Детство» (1918) завершается строчками: *«...и что во сне, / во сне младенческом приснилась юность мне; / что страсть, тревога, мрак – все шутка домового, / что вот сейчас ребенком встану снова...»*.

Таким же возвращением к началу предстает итог жизненного пути в «Парижской поэме» (1943). Находя соответствие в узоре жизни настоящей и бывшей, поэт предполагает *«очутиться в начале пути, / наклониться – и в собственном детстве / кончик спутанной нити найти»*. Это обретение соответствия далекого бывшего и настоящего идентично обретению центра мира внутри себя, поэт может *«стать / серединою многодорожного / громогласного мира опять»*. Положение в центре мира делает обозримым весь жизненный путь: начало пути видится и узнается из сегодняшнего момента, а из точки бывшего, минувшего детства узнается, постигается «сегодняшний миг». Возможность возвращения к центру и к началу связана с качественным изменением: в поэме «Детство» герой предполагает снова стать ребенком. Однако единство и непрерывность бытия декларируются и одновременно ставятся Набоковым под сомнение: в поэме «Детство» прожитая жизнь – не сон, и счастливое пробуждение – только несбыточная надежда. В позднем стихотворении «Мы с тобою так верили» показан распад единой последовательности человеческой судьбы, невозможность возвращения к началу, отчуждение от своего прежнего «Я»: *«Мы с тобою так верили в связь бытия, / но теперь оглянулся я, и удивительно, / до чего ты мне кажешься юность моя, / по цветам не моей, по чертам недействительной»*.

Единство бытия, замкнутого в пределах земного времени человеческой жизни, с одной стороны, определяется как круг («круглая крепость» в романе «Другие берега»), в котором конец знаменует возвращение к началу, а протекание мыслится как недискретное и целостное; с другой – как последовательное отчуждение от прошлых состояний «Я», переживающих смерть во времени и возрождение в искусстве слова. Обращаясь к собственной юности в уже цитированном стихотворении, Набоков утверждает: *«Ты давно уж не я, ты набросок, герой / всякой первой главы»*. Очевидное противоречие объясняется особым пониманием вечности и возможностей ее обретения даже в пределах земного времени, круглой крепости, в которой, однако, есть ходы и выходы в «идеально черные вечности», простирающиеся по обе стороны до начала бытия и после его конца.

Этический пафос романа «Лолита» заключен в невозможности для героя-протагониста выхода за пределы земного времени, обретения им своей, только ему предназначенной, вечности, поэтому и обещание бессмертия, данное Лолите в конце романа и очевидно перекликающееся с обещанием, данным Данте в конце «Новой жизни» Беатриче (юный возраст влюбленного Данте Гумберт неоднократно вспоминает в поисках оправданий), нельзя признать этической компенсацией: Гумберт обессмертил свою Лолиту, а не Долорес. Гумберт – не «испорченный», а несостоявшийся поэт, и именно этим эстетическим обстоятельством определяется его этическая чудовищность, сакраментально выраженная Набоковым в формуле «пустой и жестокий негодяй».

Отвечая на вопросы журнала «Плэйбой», Набоков согласится с тем, что Лолита затмила другие его произведения, написанные по-английски, но добавит при этом: «...но я не могу осуждать ее за это. В этой мифической нимфетке есть странное нежное обаяние»¹⁰⁵³. Действие романа продолжается за пределами созданного в романе мира, причем благодаря этой нелокализованности вымышленного мира, его неидентифицированности по отношению к конкретному носителю (автору–герою–читателю) обретается гарантия качественного перемещения во времени и пространстве не только героя, но и автора.

Синэстезия¹⁰⁵⁴ как особенность стиля В.В. Набокова

Как мы уже убедились, проза Набокова адаптирует художественные приемы порождения текста и выражения содержания, разработанные в драме и лирике, приобретая при этом новые эстетические качества. В ткань прозаического повествования органически вплетаются стихотворные фрагменты, представляющие редуцированный вариант комментария к ним же или смысловой концентрат прозы. Набоков неоднократно подчеркивал, что между стихами и прозой нет непреодолимой границы, указывая, что можно «определить хорошее стихотворное произведение любой длины как концентрат хорошей прозы с добавлением или без добавления повторяющегося ритма или рифмы. Волшебство стихосложения может улучшить то, что мы именуем прозой, полнее выставив весь аромат смысла...»¹⁰⁵⁵. В «Комментариях к «Евгению Онегину»», противопоставляя «безрифменный свободный стих» силлабической, метрической (у Набокова то же, что силлабо-тонической) и акцентной поэзии, Набоков подчеркивает, что свободный стих, «если бы не типографские заставы, незаметно переходил бы в прозу...»¹⁰⁵⁶. Динамика набоковской прозы обратная: проза незаметно перетекает в стихи.

У Набокова стихи сгущают пространство прозы, выявляют организацию ее «нервной системы», «тайные точки», так определяет Набоков «подсознательные координаты начертания» «Лолиты».

¹⁰⁵³ Три интервью с Владимиром Набоковым // Иностранная литература. – 1995. – № 11. – С. 233.

¹⁰⁵⁴ Термин «синэстезия» обозначает одновременность явлений синтеза и синкретизма в русской и мировой художественной культуре.

¹⁰⁵⁵ Nabokov V. Strong Opinions. – New-York. McGraw-Hill, 1973. – P. 44.

¹⁰⁵⁶ Набоков В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. – М., 1999. – С. 956.

Выделенные и не обозначенные строфически фрагменты стихотворной речи органически вплетаются в ткань романа. Список класса Лолиты Гумбертом прочитывается как «лирическое произведение», «сущая поэма», утрату Лолиты Гумберт оплакивает в стихотворении, обвинение и приговор Куильти Гумберт облакает в форму белых стихов. Гумберт покупку «прелестных обнов» для Лолиты орнаментирует четверостишием, рефлексия первых строк которого кодируется двояко: в них оживает и литературная традиция любви, зародившейся в детстве и пронесенной через всю жизнь, и сугубо личные воспоминания Гумберта о первой Лолите – Аннабелле Ли (в стихотворении названной Вирджинией Э. По), при этом заранее актуализируется чрезвычайно важный для героя мотив оправдания:

Полюбил я Лолиту, как Вирджинию – По,
И как Данте – свою Беатриче...

Вторые две строки:

Закружились девчонки, раздувая юбочки:
Панталончики – верх неприличия! –

знаменуют перемещение во времени: из прошлого, как всеобщего, маркированного в качестве художественного, так и из индивидуального, с всеобщим непосредственно соотнесенного и выраженного его языком, в настоящее, из мира поэзии и фантазии в реально-бытовую плоскость покупок и размеров. Ироническая антитеза двух частей катрена обнажает не только контраст быта и бытия Гумберта, но и трагическое несоответствие взрослого героя миру детей, в который он вступает, не изменяясь ни количественно, ни качественно, и не менее трагическое несоответствие Лолиты и Аннабеллы, реализованное на всех уровнях смысла, прежде всего по отношению к Гумберту, как внешнему возрастному, так и внутреннему.

В конце предсмертной своей исповеди Гумберт возвращается к теме, прозвучавшей в катрене, обозначая область «единственного бессмертия», которое он может разделить с Лолитой, как «предсказание в сонете», «спасение в искусстве». Сонет как форма гармоничного и исцеляющего инобытия незримо ткется уже за пределами последней написанной Гумбертом страницы. Роман «Дар» завершён сонетом, не разбитым на сегменты-строки, таким образом, будто бы продолжающим прозаическую речь: «...Продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка». В «Предисловии к английскому переводу романа «Дар» («The Gift»)» Набоков замечал: «Интересно, как далеко воображение читателя последует за молодыми влюбленными после того, как автор отпустил их на волю»¹⁰⁵⁷. Стихотворная речь, сменяя прозаическую, трансформирует повествование в иную реальность, не локализованную и не материализованную нигде, пребывающую только в воображении автора и читателя. В сонете «Страна стихов» (1924) поэтическая реальность вынесена за рамки земного бытия и локализована на особенной плане-

¹⁰⁵⁷ Набоков В. Предисловие к английскому переводу романа «Дар» («The Gift») // В. Набоков: Pro et contra. – СПб., 1997. – С. 50.

те, «где не нужен житейский труд», где в качестве разменных монет выступают рифмы и сонеты, *«где нам дадут за рифму целый ужин / и целый дом за правильный сонет»*. Сонетная форма в поэтической системе Набокова выступает как высшее и наиболее полное выражение поэзии, как квинтэссенция выразительных возможностей стихотворной речи. Именно поэтому переход из мира бытового и обыденного в реальность искусства, область воображения и чистого вымысла ознаменован трансформацией прозаической речи в стихотворную, обличенную к тому же в форму сонета.

Роман «Лолита» окружен поэтическим эхом: стихотворениями «Лилит» (1925) и «Какое сделал я дурное дело» (1959), пересоздающими языком поэзии определенные эпизоды романа. В конце романа Гумберта посещает видение, а точнее, мелодия из иного мира, – мелодия рая, поднимающаяся со дна «ласковой пропасти» и не принадлежащая расположенному там реальному «горно-промышленному городку». Эта райская мелодия «состоялась из звуков играющих детей, только из них», и Гумберт, вслушивающийся в эту «музыкальную вибрацию, эти вспышки отдельных возгласов на фоне ровного рокотания», с полной ясностью осознает, что его вина, не покидающий его «пронзительно-безнадежный ужас» состоят не в том, что Лолиты нет с ним рядом, а в том, что «ее голоса нет в этом хоре». В стихотворении «Лилит» убитый вчера и попавший в иную реальность герой оказывается в мире, населенном только детьми. При этом сам герой, попадая в качественно иную реальность, не меняется:

И вот теперь, в том самом фраке,
в котором был вчера убит,
с усмешкой хищною гуляки...

Дети для героя, взрослого «гуляки», окружающие – не просто дети, а фавны, девочка в дверях – ожившее эротическое видение из юности: «И вспомнил я весну земного бытия, ... как дочка мельника меньшая шла из воды, вся золотая...». Несоответствие героя обретенному раю, а именно так в начале стихотворения определяется им новый мир, открывшийся после смерти, приводит к трансформации рая в ад: двери Лилит закрываются перед ним, и на улице окружают «мерзко BLEЮЩИЕ ДЕТИ». Та же амбивалентность рая и ада присуща и замечанию Гумберта: «невзирая на ее гримасы, невзирая на грубость жизни, опасность, ужасную безнадежность, я все-таки жил на самой глубине избранного мной рая – рая, небеса которого рдели как адское пламя, – но все-таки, рая». Дистрибуция мира детства, начала пути в лирике Набокова двояка: в аспекте временном это мир прошлого и памяти, в аспекте пространственном – область, локализованная внизу на первой ступени лестницы («Лестница»), у подножия горы («Мы с тобою так верили»). Мелодия детского рая долетает до Гумберта снизу, свое собственное место в раю-аду Гумберт определяет как «самую глубину».

Стихотворение «Какое сделал я дурное дело» продолжает диалог с читателем, ведущийся в романе. Приводя критические отзывы на роман Набокова, Н. Беберова воспроизводит и такой: «Необыкновенная книга, неотвязная,

страшная. Дьявольский шедевр»¹⁰⁵⁸. В первой строфе стихотворения создается образ «бедной девочки», постепенно перерастающий в дьявольское наваждение:

Какое сделал я дурное дело,
и я ли развратитель и злодей,
я, заставляющий мечтать мир целый
о бедной девочке моей.

Очарование Лолиты губительно: в начале романа Гумберт называет нимфетку «маленьким смертоносным демоном в толпе обыкновенных детей». Образ Лолиты, переживающий в стихотворении метаморфозу из «бедной девочки» в губительное наваждение, развивается в стихотворении через те же концептуальные приметы демонизма и отравы, примененные уже не к судьбе героя, а к судьбе читателей:

О, знаю я, меня боятся люди,
и жгут таких, как я, за волшебство,
и, как от яда в полном изумруде,
мрут от искусства моего.

Подчеркивая, что он не виновен в убийстве Шарлотты и не мог бы совершить этого убийства, Гумберт говорит от первого лица во множественном числе: «Мы не половые изверги! Подчеркиваю – мы ни в коем смысле не человекоубийцы. Поэты не убивают». Свою принадлежность к реальности, не совпадающей с внешними временем-пространством, Гумберт неоднократно подчеркивает, называя себя то «художником и сумасшедшим», поэтом, то «чужаком». Однажды Гумберт говорит о своей стране – «лиловой и черной Гумбрии». В комментариях А. Люксембурга указано, что «если фамилию Гумберт (Humbert) прочесть на французский манер, то она может восприниматься как омоним слова *ombre* (тень). Вместе с тем она омонимична испанскому слову *hombre* (человек)». Семантика имени и его удвоения в фамилии интерпретируется как тень человека, поскольку «к моменту опубликования своей книги повествователь уже мертв», а в плане эстетическом Гумберт – тень автора, «как и любой другой повествователь у Набокова». В романе «Другие берега», распределяя звуки в соответствии с их колористическим восприятием, Набоков интерпретирует «Г» как «крепкое каучуковое». Страна Гумбрия – лиловая и черная. Призрачность, почти потусторонность (на которую указывают траурные цвета его страны и начальной буквы имени) Гумберта – тени человека, «светлокожего вдовца» (психиатрический термин, по наблюдениям А. Аппеля, встречающийся в историях болезни) имеет два плана выражения: в аспекте онтологическом Гумберт – тень нормального, обычного взрослого человека (однажды Гумберт замечает, что он и ему подобные «...достаточно приспособились, чтобы сдерживать свои порывы в присутствии взрослых»), в аспекте эстетическом Гумберт – художник, наделенный поэтическим видением мира, не совпадающим с внешним, прозаическим восприятием, которым наделена Долорес.

¹⁰⁵⁸ Берберова Н. Набоков и его «Лолита» // В.В. Набоков: Pro et Contra. – СПб., 1997. – С. 304.

Смена модусов стиха и прозы как в пределах единого романного повествования, так и за его пределами сопровождается подобными же переключениями повествования с языка драматургической ремарки на язык эпического описания, с драматургически действенного диалога на повествовательно-информативный диалог эпоса. Гумберт, приглашая читателей «снова разыграть» сцену, которую назовет позже «сценой тахты», так обрисовывает место, время и участников действия:

«Главное действующее лицо: Гумберт Мурлыка. Время действия: воскресное утро в июне. Место: залитая солнцем гостиная. Реквизит: старая полосатая тахта, иллюстрированные журналы, граммофон, мексиканские безделки...».

Лаконизм сценической ремарки вообще свойственен «Дневнику» Гумберта: «Дзинк. Блестящая штриховка волосков вдоль руки ниже локтя»; «Вторник. Никаких озер (одни лужи)»; «Понедельник. Дождливое утро»; «Вид со спины. Полоска золотистой кожи между белой майкой и белыми трусиками». Номинативные предложения разных типов со стремительностью драматургической ремарки воссоздают место, время действия и облик главных действующих лиц. Затем в «Дневнике» появляются предикативные конструкции, и начинается действие как таковое. Обмен репликами между Гумбертом и неперсонифицированным голосом из темноты перед первым соединением Гумберта и Лолиты тоже организован по принципу драматического диалога, динамичного, не сопровождаемого ремарками: «Как же ты ее достал?» – «Простите?» – «Говорю: дождь перестал». Драматургическое начало в романе найдет окончательное выражение в репетициях пьесы «Зачарованные охотники», которые научат Лолиту, по словам Гумберта, «всем изощрениям обмана». Задания по «симуляции пяти чувств», предлагающие воспринимать воображаемую реальность («перебирай концами пальцев следующие воображаемые предметы: хлебный мякиш, резинку, ноющий висок близкого человека, образец бархата, розовый лепесток») научили Лолиту обманывать, ускользать от цепкого внимания Гумберта, но не сообщили ей возможности моделировать иную реальность, не совпадающую с внешней.

Смена доминирующего родового модуса романного действия (эпического на драматургический) знаменует смену одной романной реальности на другую: Лолита и Куильти, сближенные репетициями пьесы, перемещаются в мир, для Гумберта недоступный, причем восполнить утрату прежнего мира тоже становится невозможным. Проблематична сама реальность Куильти (в фильме Кубрика Гумберт стреляет в портрет), его неуловимость выступает знаком пустоты, отсутствия героя, а точнее – его вневходимости для мира Гумберта. Параллельность бытия героев акцентируется избранными ими литературными родами и формами: лирика и вымысел принадлежат Гумберту, драма – Куильти. Лолита живет в романе, ей обещано бессмертие в сонете, но драма – стихия, естественная для Долорес – чужда для Лолиты, созданной поэтом Гумбертом. Став героиней драмы, Лолита освобождается от Гумберта, но при этом перестает быть Лолитой – письмо Гумберту пишет миссис Ричард Ф. Скиллер. А Куиль-

ти, в отличие от Гумберта, нужна была не одна-единственная Лолита, а очередная девочка, не единственная, а одна среди многих. «Дикие вещи, грязные вещи» на ранчо Куильти снимались камерой: киносъемка выступала продолжением драмы, ее внешним упрощенным воплощением.

Герои романа соотнесены с разными мирами, которые коррелируют с конкретными литературными родами и жанрами: поэзия (причем не только лирика как род литературы, но и поэтическое как эстетическая категория, синонимичная «возвышающему обману») – область Гумберта, драма и кино принадлежат Куильти, проза жизни и ее интерпретация в микроэпических формах (реклама, комиксы, собственная судьба как инвариант реалистической повести об американской «бедной девочке») – Долорес Гейз. Вспоминая свои странствия с Лолитой, Гумберт дает такую характеристику ее мировосприятию: «Это к ней обращались рекламы, это она была идеальным потребителем, субъектом и объектом каждого подлого плаката». Сама Долорес идентифицирует свое бытие с кино (она надеялась, что сыграет эпизодическую роль в фильме по пьесе Куильти «Золотые Струны», что будет дублировать знаменитую актрису) и с романом, воспринятом сразу же как кинематографическая интерпретация эпоса: «...Жизнь – *серия комических номеров*. Если бы *романист описал судьбу Долли*, никто бы ему не поверил» (курсив мой – Я.П.).

В набоковской прозе действие развивается в двух или нескольких мирах, сообщающихся друг с другом. В «Лолите» эти миры соотнесены с конкретным героем, существующим к тому же в границах конкретного рода литературы. Гумберт, идентифицируемый в реальности лирики, вольно переносит прошлое в настоящее; опираясь на этот принцип инверсии, вовлекает других героев в свою реальность. Испытывая жгучее раскаяние после последней встречи с Лолитой, Гумберт вспоминает, что «взял в привычку не обращать внимание на состояние Лолиты», пока был с ней вместе. Осознав смысл слов Лолиты об одиночестве смерти, Гумберт вдруг понимает, что не знает «ровно ничего о происходившем у любимой моей в головке». Куильти наделяет Лолиту ролью сначала ведьмы-чаровницы в пьесе «Зачарованные охотники», потом примитивной ролью, сводимой только к действию в порнографическом фильме, который снимается на его ранчо. Таким образом, Лолита перемещается из лирики в драму, но по-прежнему не обретает себя: Гумберт не считается с тем, что она его не любит, Куильти – с тем, что она его любит, оба отводят ей строго определенную функцию в созданной ими реальности. Лолита же прямо идентифицирует свою судьбу с романым сериалом. Каждый из героев существует в реальности, организованной по закону маркированного им рода литературы.

Однако проблему синестезии у Набокова следует рассматривать на протяжении всего творческого пути писателя, который начинал как поэт и стихи писал в течение всей жизни. По мере эволюции лирического стиля Набокова-поэта внутри собственно лирического пространства осуществляется преодоление рамок лирики и границ литературного рода и продуцирование лирики в романы. Примером синестезии стиха и прозы, лирики и эпоса в русскоязычном

периоде творчества художника выступает роман «Дар» (1937–1938), первая глава которого, по определению самого Набокова, организована сборником героя-протагониста «Стихи», а третья – любовными стихами Федора, обращенными к Зине¹⁰⁵⁹. Не все стихотворения, особенно в третьей главе романа, сегментированы на строки, представляя как феномен «эмбриональной стихопрозы»¹⁰⁶⁰, объединяющий в себе элементы, которые могут продуцироваться в стихи и элементы потенциальной прозы: *«Не облака, а горные отроги, костер в лесу, не лампа у окна. О, поклянись, что до конца дороги ты будешь только вымыслу верна»*. Сочиняя рецензию на собственный стихотворный сборник, Федор Годунов-Чердынцев так охарактеризует сборник в целом: «Стратегия вдохновения и тактика ума, плоть поэзии и призрак прозрачной прозы, – вот определения, кажущиеся нам достаточно верными для характеристики творчества молодого поэта». Как сплав поэзии и прозы: поэмы Дж. Шейда «Бледное пламя» и комментария Ч. Кинбота – строится роман «Бледное пламя» на английском языке (1962). Роман «Смотри на арлекинов!» (1974), так же, как «Дар», объединяет историю жизни Вадима и его творчество, в том числе и стихотворное.

В 1923 году писатель увлекся драматургией («Смерть», «Дедушка», «Полюс», «Скитальцы»), а 15 лет спустя выступил с последними своими пьесами, оставившими заметный след в его творчестве: «Изобретение вальса», «Событие».

Секрет устройства своего драматургического хронотопа Набоков открывает в «Предисловии к американскому изданию «Изобретения Вальса»» (1945): «Если с самого начала действие пьесы абсурдно, то потому, что безумный Вальс – до того, как пьеса началась – воображает себе ее ход»¹⁰⁶¹. Отказ от линейного времени ведет и к отказу от точной «разметки» пространства на периферию и центр. Синонимом сакральности мира становится его воображаемость, отнесенность в прошлое; центр мира локализуется в пространстве памяти героя¹⁰⁶², принимая форму однажды состоявшегося и бесконечно повторяемого вновь события. Герои-домоседы, прочно прикрепленные к определенному пространственному локусу, оказываются заложниками этого события, они обречены на блуждание по метафизическому кругу, а герои-скитальцы, освобождаясь из этого плена, обрекают себя на невозможность возвращения, вечные скитания и бездомность, а следовательно, и утрату центра мира как цели странствий. В набоковских драмах последовательно соблюдается правило единства места, хотя место сценического действия не является центром мира, но именно оно наделено качествами центра: неизменностью, постоянством. Таким образом, место, представленное на сцене, претендует на то, чтобы стать центром. По-

¹⁰⁵⁹ Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа «Дар» («The Gift») // Набоков В.В.: pro et contra. – СПб., 1997. – С. 50.

¹⁰⁶⁰ См. подробнее: Федотов О.И. Основы русского стихосложения. – М., 1997. – С. 88 и далее.

¹⁰⁶¹ Набоков В. Пьесы. – М., 1990. – С. 250.

¹⁰⁶² Ухова Е. Призма памяти в романах Владимира Набокова // Вопросы литературы. – 2003. – № 4. – С. 159–166.

добная подмена подчеркивает окончательную утрату героями подлинного центра мира. Согласно наблюдениям Ю. Левина¹⁰⁶³, центр и периферия в набоковской драматургии не меняются местами, как это происходит в лирике и эпосе, но взаимно отменяют друг друга: они не могут присутствовать на сцене одновременно. Центр обретает статус события, память о котором локализована не в реальном пространстве, а в воображаемом – памяти героев. Характер отношения героев к этому событию определяет их поведение (неподвижность, прикреплённость к определенной точке пространства или же скитания без надежды на обретение цели).

Регулятивный принцип формирования упорядоченной картины мира реализуется в членении пространства на сакральные центры и профанную периферию. Центр мира имеет точную пространственную локализацию, будучи отмеченным «алтарем, храмом, крестом, мировым деревом, *axis mundi*, пупом Вселенной, камнем, мировой горой, высшей персонифицированной сакральной ценностью (или ее изображением)»¹⁰⁶⁴. Центр выступает носителем позитивных качеств, сообщающих постоянство, процветание и возможность возобновления через повторяемые промежутки времени миру людей. В свернутом виде центр концентрирует в себе вненачальное пространство и время, энергией которых через регулярно отправляемые ритуалы «подпитывается» мир людей. В.Н. Топоров подчеркивал, что в «ключевых ситуациях» измерение времени неразрывно связано с тремя измерениями пространства: «отсутствие пространства – отсутствие времени, завершенность (полнота) пространства – завершенность (полнота) времени, центр пространства – центр времени». На этом основании исследователь делает вывод, что «любое полноценное описание пространства предполагает определение «здесь – теперь», а не просто «здесь»»¹⁰⁶⁵. Герой основного мифа, субъект космогонического ритуала, достигает центра мира, преодолевая препятствия, нередко изменяясь при этом качественно. В том, чтобы совершить путь к центру, состоит главное назначение героя.

Сохраняя неизменной мифологическую оппозицию сакрального центра и профанной периферии, автор-демиург в литературе «нового времени» наполняет новым содержанием категории священного и мирского. В тезаурусе В.В. Набокова оппозиция центра – периферии трансформируется в противопоставление чужбины – родины, с одной стороны, и мира вымысла – мира действительного, с другой. Ю. Левин приходит к выводу о том, что ««двумерность», или «двупространственность», биспациальность стали инвариантом поэтического мира Набокова»¹⁰⁶⁶. Принципиально важно в данном случае отметить то, что мир России, причем не современной, а России прошлого, поры детства, юности и первой любви, и мир вымысла выступают для Набокова в качестве «своих», в то время как мир изгнания (Европы и Америки) и мир реальности

¹⁰⁶³ Левин Ю. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М., 1998. – С. 326.

¹⁰⁶⁴ Топоров В.В. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. – М., 1997. – С. 485.

¹⁰⁶⁵ Там же. – С. 461.

¹⁰⁶⁶ Левин Ю. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М., 1998. – С.325.

маркированы как «чужие» и даже «чуждые», а особенно чуждой оказывается «советская сусальнейшая Русь» («Каким бы полотном», 1944). Главный член оппозиции – родина – оказывается фиктивным, он заявлен, но не имеет конкретного пространственного локуса, пребывая в памяти, творчестве и воображении, т.е. в области внепространственной. Он оказывается подобным космосу художественного произведения, принадлежа уже к области творчества, в реальном пространстве не локализуемой. Таким образом, оппозиция центра и периферии вмещает у Набокова и другую, более общую, категориальную мифологическую оппозицию «своего – чужого». Необходимо отметить, что указанные закономерности приобретают ряд особенностей, находя воплощение в конкретной художественной форме.

В контексте синкретизма набоковской прозы, ее ориентации на феноменологические качества и свойства искусства слова анализ драматургии писателя приобретает особое значение для понимания феномена творческого метода Набокова-прозаика, но способы организации содержания и приемы выразительности, присущие драме как литературному роду, он полностью адаптирует к эпическому повествованию.

Таким образом, и лирика, и драма художника находились в притяжении его прозы, выступая то в роли комментария, то в роли содержательного компонента, некоторого фрагмента романной реальности, коррелирующего с лирикой или драмой в метаромане В. Набокова. Ив. Толстой справедливо отмечает, что обращение к драме носило для Набокова экспериментальный характер¹⁰⁶⁷, а герой романа «Дар», характеризуя первый сборник стихотворений героя-протагониста Федора Годунова-Чердынцева, указывает, что «очень замечательные стихи» – это «модели будущих романов». Таким образом, и сам художник, и современные исследователи творчества Набокова лирику и драму расценивают как своеобразную творческую лабораторию, в которой выразительными средствами неэпических жанров вырабатывались принципы и приемы моделирования художественного космоса набоковского романа. (Анализ драматической художественной системы, эстетической концепции и творческого метода Набокова-драматурга в предложенном аспекте представляется даже более плодотворным, чем исследование набоковской лирики, поскольку лирика как литературный род в творчестве Набокова всегда сохраняла самостоятельность.)

Объективность драмы как рода литературы, актуальная для раннего творчества Набокова, вплоть до романа «Дар», эволюционирует в его прозе к объективности драматического как эстетической категории, драма переживает очевидную трансформацию из рода литературы в явление искусства. Определение Ю. Апресяном атмосферы набоковских романов как «пульсирующего тумана, который начинает вдруг говорить человеческими голосами»¹⁰⁶⁸, созвучно открытию, сделанному братом и биографом писателя Себастьяна Найта:

¹⁰⁶⁷ Толстой Ив. Набоков и его театральное наследие // Набоков В. Пьесы. М., 1990. – С. 5.

¹⁰⁶⁸ Апресян Ю. Роман «Дар» в космосе В. Набокова // Изв. АН. Сер. лит. и яз. –1995. – Т. 54. – № 3. – С. 6.

«И может быть, потусторонность и состоит в способности сознательно жить в любой облюбованной тобой душе, в любом количестве душ... Стало быть – я Себастьян Найт. Я ощущаю себя исполнителем его роли на освещенной сцене... как я ни силюсь, я не могу выйти из роли: маска Себастьяна пристала к лицу, сходства уже не смыть».

Набоков понимает драму как синтетическое эстетическое явление, как искусство театра, даже шире – свойство действительности. Видоизменяемость набоковских героев, перемещающихся из одной реальности в другую, соотносима с искусством актера, перевоплощающегося во множество разнообразных ролей. Набоков выступает как драматург, моделируя художественный мир своих романов, а не только создавая непосредственно драму. В интерпретации Набокова понятие «драматург» идентично понятию демиурга, творца вымышленной реальности. «...Драматург тогда лишь творец театра, когда он создает спектакль, а не литературу, когда его материал не слово только, а бутафория, декорация, машины, свет и главное – актер», – к такому выводу приходит С. Радлов¹⁰⁶⁹. Художественный космос Набокова театрален, причем театральность выступает как способ и прием создания образа человека и мира.

Понятие театральности в современной науке интерпретируется в разных аспектах: как «язык театра» (Ю. Лотман)¹⁰⁷⁰, как «образная трансформация жизненных впечатлений, ... присущая всем видам искусства» (М. Яблонская)¹⁰⁷¹, как «определенная грань самой жизни» (В. Хализев)¹⁰⁷². Понимание театральности как эстетического приема, общего для всех видов искусства, и как онтологической категории восходит к работам Н. Евреинова, истолковывающего театральность как принцип житнетворчества, как исконное свойство человека, который всегда «стремится быть или казаться чем-то, что не есть он сам», указывающего, что «первый девиз театральности – не быть самим собой»¹⁰⁷³. Результат театрализации быта и бытия состоит при этом в «обращении желания будущего изменения (действительности) в некий факт настоящего, эфемерный, но убедительный»¹⁰⁷⁴. Условность реальности, в которую погружены набоковские герои, находит выражение в ее декоративности; поиски героями мира, им соответствующего, выражаются во внешнем приеме смены обличей (таково в романе «Соглядатай» перевоплощение героя из безымянного маленького человека в загадочного Смурова) или обретения соответствующего их обличию мира (таков выход Цинцинната в финале романа «Приглашение на казнь»).

Объективная для эпоса конкретная наличность единичного героя в единичной реальности в набоковской прозе принимает форму театрального расщепления единичного «Я» на множество обличей, коррелирующих с разными, актуализированными в повествовании мирами. Смуров ставит под сомнение

¹⁰⁶⁹ Радлов С. Статьи о театре. 1918–1922. – Пг., 1923. – С. 17.

¹⁰⁷⁰ Театр и театральность // Театр. – 1989. – № 3. – С. 102.

¹⁰⁷¹ Театр и театральность // Театр. – 1989. – № 4. – С. 104.

¹⁰⁷² Хализев В. Драма как род литературы. – М., 1986. – С. 65.

¹⁰⁷³ Евреинов Н.Н. Театр как таковой. Основания театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни. – М., 1923. – С. 89.

¹⁰⁷⁴ Евреинов Н.Н. Театр для себя. Ч.1. – СПб., 1915. – С. 52.

саму свою единичность: «Ведь меня нет, – есть только тысячи зеркал, которые меня отражают». Для Цинцинната, напротив, непреложна его единичность, он утверждает: «Но меня у меня не отнимет никто», – за пределы прозрачного мира Цинциннат выносит именно эту единственную и неповторимую свою непрозрачную суть, отличающую его от прозрачных «призраков, оборотней, подобиий» того мира, в котором он по ошибке, онтологической случайности оказался.

В романе «Приглашение на казнь» действительность, в которой вынужден пребывать Цинциннат, подчеркнуто условна. Эммочка указывает герою на окно в стене, которое оказывается вовсе не окном, а витриной, открывающей вид на Тамарины Сады, «намалеванный в нескольких планах», напоминающий «не столько террариум или театральную макетку, сколько тот задник, на фоне которого тужится духовой оркестр». В камере Цинцинната подвешен за нитку искусственный паук, Марфинька приходит на свидание к мужу со всей семьей, а также с домашней утварью, мебелью. Небрежность устройства декорации (места действия романа) находит продолжение и в ошибках актеров, неточностях в костюмах и репликах. В первую очередь сам Цинциннат ведет себя вопреки предписанному сценарию. Матери, пришедшей на свидание, Цинциннат указывает: «И почему у вас макинтош мокрый, а башмачки сухие, – ведь это небрежность. Передайте бутафору». Реалистически точные объяснения матери («Да я же была в калошах, внизу в канцелярии оставила, честное слово») и слишком тривиально обоснованная цель визита («Я пришла потому, что я Ваша мать») не согласуются с отведенной ей в сценарии казни ролью, на что Цинциннат замечает:

«Только не пускайтесь в объяснения. Играйте свою роль, – побольше лепета, побольше беспечности... Нет, нет, не сбивайтесь на фарс. Помните, что тут драма».

Постоянно обнаруживающая себя сделанность, условность мира, в котором Цинциннат осужден и приговорен, находит закономерное разрешение в его финальном крушении, равно как и перемещение Цинцинната в предназначенную ему реальность подготовлено не только его несоответствием миру, но и не полным присутствием героя в декоративном мире романа. Приговоренный к казни Цинциннат, очутившись в камере, восклицает: «Какое недоразумение!» – и, рассмеявшись, начинает раздеваться:

«Он встал, снял халат, ермолку, туфли. Снял полотняные штаны и рубашку. Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу. Снял бедра, снял ноги, снял и бросил руки, как рукавицы, в угол. То, что осталось от него, постепенно рассеялось, едва окрасив воздух».

Цинциннат исчезает задолго до казни, до распада искусственного мира, в финале Цинциннат как раз не исчезает, а обретает себя. Эта метаморфоза героя поддается идентификации в терминах теории театральности, суть которой С. Вермель определил как «волю человека от жизни дарованной к жизни, им самим для себя созданной»¹⁰⁷⁵.

¹⁰⁷⁵ Вермель С. Ирония и театральность // Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто. – 1914. – № 2. – С. 44.

Сцена раздевания Цицинната повторяется в романе «Под знаком незаконнорожденных» уже как разоблачение перед зрителями на сцене недавно умершей жены Круга: «Вспышка, щелчок; обеими руками она сняла прекрасную голову...». Ольга, уже ушедшая, раздевается, растворяясь, перед классом, в котором учились вместе Падук и Круг, в мире сна Круга о прошлом, то есть в мире, нереальность которого удвоена, возведена в степень. Удвоение призрачности мира вымысла акцентирует условность мира внешнего. На собрании университетских ученых имена подменяются науками и предметами, которые те репрезентируют. Условность происходящего выражается в условности действующих лиц: Экономике, Богословия, Новейшей Истории, в числе которых находится и Драма. Причем Драма-профессор рассуждает о Дrame-действии: «Они нашли запасы свечей и плясали на сцене. Перед пустым залом». Интерпретация сценической драмы наукой о драме, персонифицированной в человеческом образе, удвоение приема создает тот же эффект призрачности происходящего, неуловимости истинной реальности. Мир, окружающий Круга, распадается после смерти жены так же, как и реальность, окружающая Цицинната. Отправляющийся на ночное собрание профессор видит на пустынной улице ряженого молодого человека; вернувшись домой, Круг застаёт на крыльце юношу в костюме американского футболиста, застывшего «в последнем, безысходном объятии с маленькой, эскизной Кармен». В романе «Бледный огонь» король, покидающий мир, больше ему не принадлежащий, фактически тоже распавшийся, переодевается шутом и проходит через театральную уборную.

Некоторые итоги

Заметим, что совпадение гуманистического пафоса книг Набокова и известных романов XX в. (как бы Набоков к ним ни относился, пародийно интерпретируя их названия «Доктор Мертваго», «На тихом Доне без перемен») онтологически и художественно закономерно. Набоков выступает и в художественном творчестве, и в публицистике как последовательный демократ и гуманист, но при этом для него высшей формой познания и высшим воплощением морали выступает искусство.

И набоковский герой, и мир, а точнее, миры (игровой и внеигровой), в которых он живет и действует, принципиально не синхронизируются с текущим историческим моментом и его социальными и моральными проблемами. Но художественная задача писателя – раскрыть возможность/невозможность выхода за пределы игровой реальности, которую он ставит и решает в «Защите Лужина», – приводит к той же экзистенциальной безвыходности, непреодолимости конфликта, что и в реалистическом романе начала XX в.

Таким образом, Набоков не только идет вразрез с традициями русской классики с ее ярко выраженным гуманистическим и моральным пафосом, он, скорее, их продолжает и подтверждает. В основе мира, как наличествующего,

так и сотворенного или сотворяемого, лежит добро¹⁰⁷⁶, наиболее полной и совершенной реализацией которого выступает искусство вообще и литература в первую очередь.

Согласно эстетической концепции Набокова, литература и искусство первичны по отношению к действительности, развивающейся в своем лучшем, совершенном варианте по эстетическим законам гармонии и целостности. Установка писателя на сотворенность произведения искусства как самостоятельного, обособленного, но при этом диалогически разомкнутого мира, на демиургическую роль художника как творца и участника этого мира ставят феномен Набокова в одну парадигму с модернистскими исканиями XX в. Это и эксперименты со временем, то сжимающимся, то инверсирующим, и моделирование пространства точного в пределах локусов, образующих узорчатое, но лишенное локальности, целое, и синэстезия искусств и родов литературы. Но при этом в романах Набокова модернистские приемы организации художественного космоса вписаны в традиционную картину мира эмигрантского («Машенька», «Дар») или русского усадебного романа (первые главы «Защиты Лужина», воспоминания Федора в романе «Дар», книга воспоминаний «Другие берега»). Узнаваемые и известные по русской классике сюжетные ситуации, вещественный мир, сами герои получают принципиально новую интерпретацию: конфликт раскрывается не формах социального открытого, публицистического протеста, а в сказочно-условных, театральных или вымышленных обстоятельствах («Подвиг», «Приглашение на казнь»). Противопоставление действительности и вымысла у Набокова разрешается не в традициях романтического двоемирия, а по законам неомифологизма XX в., развивающегося в направлении ассимиляции действительности искусством («Дар», «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», «Смотри на арлекинов!»). Создавая свои миры, автор и как демиург, и как участник событий, и созданные им герои ищут реальности им соответствующей, а точнее, соответствующей их некоторому воплощению, состоявшемуся в определенной точке времени-пространства. Автор как двуединый феномен (демиурга и героя) и его творения принципиально трансцендентны, переживая одновременно воплощенность в той или иной материальной форме и развоплощенность в переходе к следующей. Время в произведениях Набокова овеществляется в окружении героев и воплощается в них самих, оно течет не внешне, как абстрактное, всеобщее время, а имеет внутренний индивидуальный ритм течения в отдельных вещественных или плотских формах. Очеловеченность времени создает иллюзию расчеловеченности персонажа, который одновременно наделен завершенностью и развитием. Этим же качеством обладают сами набоковские романы, приглашающие воображение читателя к развитию и продолжению действия.

Космичность созданного им художественного мира Набоков подчеркивал, определяя свои романы как книги и применяя то же обозначение к шедеврам Сервантеса, Диккенса, Флобера. Идентификация романа как книги вызыва-

¹⁰⁷⁶ Бойд Брайн. Владимир Набоков: русские годы. Биография. – М., 2001. – С. 253.

ет отчетливые и запрограммированные Набоковым ассоциации с Книгой Бытия, книгой книг, на страницах которой отразился космос, — Библии.

Письмо Набокова современные исследователи идентифицируют как метапрозу¹⁰⁷⁷, исходя из его программной интертекстуальности и синэстезии искусства. Синкретизм метапрозы состоит в объединении в пределах системы одного художественного целого компонентов, коррелирующих с разными родовыми литературными образованиями. Феномен филигранной прозы В. Набокова складывался постепенно, адаптируя неэпические средства и приемы формирования и выражения содержания, отрабатываемые в драме, лирике, малой прозе. В пределах единой романной композиции происходит переключение доминирующего способа организации повествования, соотносимого с конкретным родом литературы или же конкретным видом искусства. Проза Набокова выступает, таким образом, как явление синтетическое, выражающее глубинное единство творческого космоса, онтологии и эстетики художника. В контексте синкретизма набоковской прозы выявляется и ее ориентация на феноменологические качества и свойства искусства как такового, вне его родовидового членения.

Набоков созидает в своей метапрозе уникальный самостоятельный мир, границы которого вписываются и действительность, и преобразующее ее искусство, воплощенное в разных видах и формах. Способность различить и выделить эстетическое в обыденном определяется направленностью взгляда, качеством восприятия мира, состоянием всей сенсорной сферы художника, вбирающей, запечатлевающей и воссоздающей образ мира. Такой способ восприятия бытия предполагает имманентную противоречивость последнего: набоковский мир бесконечно многообразен. Причем противоречивость мира не означает его хаотичности, а, напротив, описывается системой строго структурированных бинарных оппозиций: всеобщее, известное и доступное всем, не подлежащее открытию, и сугубо индивидуальное, автономное, постоянно открываемое и обновляемое, банальное и оригинальное, видимое и незримо присутствующее, забытое и сохраненное в памяти. Внутреннее состояние предметности и выступает точкой соприкосновения внешних времени-пространства с внутренним «я» рассказчика, автора и читателя.

Инструментом постижения скрытой связи вещей, по Набокову, является зрение. Актуализируется способность гения не только видеть невидимое, подмечать частное, «ласкать детали», но и воспринимать зрением то, что не обладает приметами видимого — объемом, формой, цветом, — не сами вещи, а их взаимосвязь между собой. Таким образом, феномен зримого обретает в онтологии Набокова два аспекта: первый реализуется в индивидуализации зрительного восприятия мира, а второй наделяет зрение гностическими качествами, возводя зрение в статус метафоры знания. Причем зрительный образ находит воплощение только в слове, которое у Набокова имманентно надделено приметами

¹⁰⁷⁷ Липовецкий М. Эпилог русского модернизма (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // Владимир Набоков: Pro et Contra. — СПб., 1997. — С. 643.

зримого: объемностью, формой, протяженностью, цветом, тактильно обозначенной поверхностью, близостью или удаленностью. Федор Годунов-Чердынцев («Дар»), перечитывая свой первый сборник стихов, ощущает объемность стихотворений, поэтому «читает как бы в кубе». В стихотворении «Поэт» Набоков называет стихотворца «звукователем». В стихотворении «Прелестная пора» (1926) качество поэтического слова измеряется его цветом и весомостью: «Пишу стихи, валяясь на диване, и все слова без цвета и без веса, не те, что в будущем найдет воспоминанье».

Творчество Набокова занимает уникальное место в истории русской и мировой литературы. В автобиографических записках Н. Берберова смело ставит Набокова в один ряд со столпами западноевропейского модернизма: «Набоков – единственный из русских авторов (как в России, так и в эмиграции), принадлежащий всему западному миру (или – миру вообще), не России только». Наряду с зарубежными писателями-модернистами Набоков занял прочное и значительное место в мировом литературном процессе, подобно Джойсу, Кафке или своим младшим современникам Борхесу и Кортасару.

Литература

1. Александров В.Е. Набоков и потусторонность. – СПб., 1999.
2. Бло Ж. Набоков. – СПб., 2000.
3. Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы. Биография. – СПб., 2001.
4. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. – М., 1998.
5. Владимир Набоков: pro et contra. – СПб., 1997.
6. Злочевская А.В. Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века. – М., 2002.
7. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. – М., 2000.
8. Линецкий В.В. «Анти-Бахтин», или Лучшая книга о Владимире Набокове. – СПб., 1994.
9. Люксембург А.М., Рахимкулова А.М. Магистр игры Вивиан Ван Бок. (Игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура). – Ростов-на-Дону, 1996.
10. Млечко А.В. Игра, метатекст, трикстер: Пародия в «русских» романах В.В. Набокова. – Волгоград, 2000.
11. Мулярчик А.С. Русская проза Владимира Набокова. – М., 1997.
12. Носик Б.М. Мир и дар Владимира Набокова. Первая русская биография. – М., 1995.
13. Целкова Л.Н. В.В. Набоков в жизни и творчестве. – М., 2001.
14. Шраер М.Д. Набоков: темы и вариации. – СПб., 2000.

СОДЕРЖАНИЕ

- Глава 1. Иван Бунин (*Л.П. Егорова*)
- Глава 2. Леонид Андреев (*Л.П. Егорова*)
- Глава 3. Максим Горький (*П.К. Чекалов*)
- Глава 4. Александр Блок (*Л.П. Егорова*)
- Глава 5. Анна Ахматова (*Л.И. Бронская, А.А. Фокин*)
- Глава 6. Владимир Маяковский (*П.К. Чекалов*)
- Глава 7. Сергей Есенин (*П.К. Чекалов*)
- Глава 8. Марина Цветаева (*Н.О. Осипова*)
- Глава 9. Борис Пастернак (*А.А. Фокин*)
- Глава 10. Михаил Шолохов (*Л.П. Егорова*)
- Глава 11. Андрей Платонов (*Л.П. Егорова*)
- Глава 12. Михаил Булгаков (*Л.П. Егорова, А.А. Дуров, Е.О. Пенкина*)
- Глава 13. Леонид Леонов (*Л.П. Егорова*)
- Глава 14. Владимир Набоков (*Я.В. Погребная*)

Учебное издание

**История русской литературы XX века.
Первая половина. Кн. 2. Personalia**
Учебник

Егорова Людмила Петровна
Иванова Ирина Николаевна
Фокин Александр Алексеевич и др.

Под общ. ред. д-ра филол. наук, проф. Л.П. Егоровой

Подписано в печать 10.02.2014.

Электронное издание для распространения через
Интернет.

ООО «ФЛИНТА», 117342, г. Москва, ул. Бутлерова, д. 17-Б,
комн. 324. Тел./факс: (495) 334-82-65; тел. (495) 336-03-11.
E-mail: flinta@mail.ru; WebSite: www.flinta.ru.