

В.С. Баевский ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

В.С. Баевский
**ИСТОРИЯ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XX ВЕКА**



В.С. Баевский

**ИСТОРИЯ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XX ВЕКА**

Компендиум



«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»

Москва 1999

ББК 83.3Р

Б 15

Баевский В.С. История русской литературы XX века: Компендиум. — М.: «Языки русской культуры», 1999. — 408 с.

Духовное пространство русской литературы XX века (на родине и в эмиграции) охарактеризовано в связи с основными фактами истории России. Книга обращена ко всем интеллигентным людям: к литераторам и педагогам, к филологам и к работникам профессий, далеких от гуманитарных наук, которым близка история их родины, к студентам и школьникам.

ISBN 5-88766-021-X

© В.С. Баевский. 1999.

© Б.С. Шаповалов. Обложка, оригинал-макет. 1999.

ОГЛАВЛЕНИЕ

К читателю.....	6
Глава I. Введение	8
§ 1. Наследие золотого века	8
§ 2. На подступах к модернизму	11
§ 3. Духовное пространство русской литературы XX века	16
Глава II. Девятисотые годы. Серебряный век.	
Декаденты. Символисты. Реалисты.....	25
§ 4. Общий взгляд на 900-е годы	25
§ 5. Декаденты. Валерий Брюсов. Федор Сологуб. Константин Бальмонт	31
§ 6. Иннокентий Анненский	36
§ 7. Символисты. Александр Блок	41
§ 8. Андрей Белый. Вячеслав Иванов. Максимилиан Волошин	51
§ 9. Реалисты. Лев Толстой. Чехов. Бунин	58
§ 10. Максим Горький	64
Глава III. 10-е годы. Серебряный век:	
Преодолевшие символизм	71
§ 11. Общий взгляд на 10-е годы	71
§ 12. Акмеисты. Николай Гумилёв. Осип Мандельштам	76
§ 13. Анна Ахматова	82
§ 14. Авангард. Эго-футуризм: Игорь Северянин	88
§ 15. Кубо-футуризм: Велимир Хлебников	92
§ 16. Владимир Маяковский	97
Глава IV. 1920-е годы. Промежуток. Чужие города	105
§ 17. Общий взгляд на 20-е годы.....	105
§ 18. Серапионовы братья. Всеволод Иванов. Михаил Зощенко.	112
§ 19. Борис Пильняк. Исаак Бабель	117
§ 20. Михаил Булгаков	124

§ 21. Михаил Шолохов	132
§ 22. Сергей Есенин. Имажинизм.....	139
§ 23. Борис Пастернак	146
§ 24. Марина Цветаева	154

Глава V. 30-е годы. Социалистический реализм

и парижская нота 162

§ 25. Общий взгляд на 30-е гг.	162
§ 26. Георгий Иванов. Борис Поплавский	170
§ 27. Владислав Ходасевич	176

Глава VI. Сороковые, роковые... 184

§ 28. Общий взгляд на 40-е годы	184
§ 29. Поэзия Великой Отечественной: Сергей Орлов. Юлия Друнина. Михаил Кульчицкий. Семен Гудзенко. Николай Майоров	193
§ 30. Поэзия Великой Отечественной: Константин Симонов. Ион Деген. Михаил Исаковский	198
§ 31. Александр Твардовский	203
§ 32. Проза Великой Отечественной: Александр Бек. Виктор Некрасов	210
§ 33. Иван Бунин. Иван Елагин	217

Глава VII. Пятидесятые годы.

Оттепель и заморозки 225

§ 34. Общий взгляд на 50-е годы. Оттепель	225
§ 35. Общий взгляд на 50-е годы. Оттепель и заморозки	232
§ 36. Новый авангард: Евгений Евтушенко. Андрей Вознесенский.	239
§ 37. Судьбы поэтов Великой Отечественной: Александр Межиров. Евгений Винокуров	246
§ 38. Судьбы поэтов Великой Отечественной: Поколение сорокового года	251
§ 39. «Доктор Живаго»	257
§ 40. Владимир Набоков	267

Глава VIII. 60-е годы. Десятилетие «Нового мира»	
А. Твардовского	275
§ 41. Общий взгляд на 60-е годы: Четыре основных литературных течения. Песни протеста	275
§ 42. Общий взгляд на 60-е годы: Литературная и общественная борьба. Конец «Нового мира» Твардовского	282
§ 43. Александр Солженицын	290
§ 44. Василь Быков	298
§ 45. Василий Шукшин	304
Глава IX. Семидесятые годы. Новый промежуток	312
§ 46. Общий взгляд на 70-е годы	312
§ 47. Юрий Трифонов	317
§ 48. Вячеслав Кондратьев	326
§ 49. Сергей Довлатов	333
§ 50. Иосиф Бродский	340
§ 51. Александр Кушнер. Олег Чухонцев	348
Глава X. Восьмидесятые годы. Без цензуры.....	355
§ 52. Общий взгляд на 80-е годы	355
§ 52. Александр Бек. Владимир Дудинцев	362
§ 54. Анатолий Приставкин. Василий Гроссман	368
Глава XI. Заключение	377
§ 55. Итоги развития литературы в XX веке	377
Послесловие	384
Указатель имен	385
Указатель важнейших терминов и близких к ним по функции слов	395

К ЧИТАТЕЛЮ

Литература — важная часть культуры народа. История литературы — часть истории народа и страны. В этой книге духовное пространство русской литературы XX века описано строго исторически, в связи с основными фактами истории России. XX век богаче замечательными писателями, чем любое другое столетие. К несчастью, нередко это бесценное достояние России нерасчетливо растрачивалось. Перед Вами — общедоступная история родной литературы, она написана так, чтобы ее могли прочесть все интеллигентные люди: литераторы и педагоги, работники профессий, далеких от гуманитарных наук, которым близка история их родины, студенты и школьники. Она ориентирована на использование в II-м классе школы и на филологическом факультете университета. Каждый параграф книги рассчитан на изучение в школе в течение одного-двух уроков.

Академик Дмитрий Сергеевич Лихачёв, крупнейший учёный второй половины XX века, написал: «Выскажу своё твёрдое убеждение, что в школе следует преподавать не отдельные произведения, а историю литературы. Литературное произведение само по себе, исторически не объяснённое, теряет на 80 процентов свою действенность — моральную, эстетическую, какую угодно действенность».

Книга, которая лежит перед Вами, — это история русской литературы XX в. в сжатом изложении. В ней есть значительное количество формулировок, которые учащимся рекомендуется запомнить на память или близко к тексту. Например:

В литературе традиция передаётся обыкновенно через поколения, не от «отца» к «сыну», а от «деда» к «внуку» (см. § 4).

Парижская нота — это акмеизм, перенесённый вместе со скудным эмигрантским скарбом с берегов Невы на берега Сены (§ 25).

В этой книге, как в изложении любой науки, встретится много терминов. Некоторые из них читателю скорее всего известны, другие здесь же объяснены. Например:

Теургия — одно из ключевых понятий русского символизма: оно обозначает творчество, в котором сливаются поэзия и религия, религиозное искусство, объединяющее людей и ведущее их к Богу.

Историк литературы мыслит литературными направлениями (романтизм, реализм, модернизм, авангард), литературными школами (декадентство, символизм, акмеизм, эго-футуризм, кубо-футуризм, парижская нота), жанрами (роман, рассказ, баллада, поэма).

Книга не перегружена датами, приведены только самые необходимые, но уж их-то надо помнить: без дат нет истории.

В книге приведены имена только основных деятелей русской и мировой культуры, только действительно крупных писателей. Их должен знать каждый образованный человек. Эти люди внесли неповторимый вклад в духовный облик России и всего человечества, без каждого из них XX век был бы немного иным. В редких случаях сообщаются второстепенные писательские имена, которые могут заинтересовать любознательного читателя и которые трудно найти в других книгах (например, поэты парижской ноты в § 25). В конце книги помещён указатель имён, который поможет в случае нужды собрать вместе всё, что в разных местах написано о любом упоминаемом в ней писателе.

Почти в каждом параграфе приведены небольшие тексты стихотворений, отрывки из них, из романов и повестей. Они тщательно отбирались с таким расчётом, чтобы как можно убедительнее представить их авторов; это визитные карточки писателей. Воспитанникам школ и университетов рекомендуется выучивать эти тексты наизусть.

При изложении истории литературы XX в. часто делаются ссылки на другие параграфы. Они напоминают, что о данном материале разговор уже шёл; если Вы его подзабыли, постарайтесь перечитать и досконально вспомнить, тогда Вы лучше усвоите новое.

Я надеюсь, что Вы последуете моим советам и будете внимательно работать над каждой страницей. Но я буду рад ещё больше, если Вы забудете все мои советы и прочтёте эту книгу на одном дыхании как увлекательный роман.

Приношу сердечную благодарность моим ученикам-коллегам Э.Л. Котовой, Н.В. Кузиной и Б.С. Шаповалову, взявшим на себя всю техническую работу по подготовке этой книги к печати.

Автор

ГЛАВА I

ВВЕДЕНИЕ

§ 1. НАСЛЕДИЕ ЗОЛОТОГО ВЕКА

XIX столетие называют золотым веком русской литературы. Иногда эти слова относят только к пушкинскому времени; но всё равно Пушкин озарил собою всё своё столетие. Золотой век — это эпоха высшего развития, совершенства.

Он начался могучим романтическим движением, которое, возникнув в XVIII в., прошло затем три фазы: 1) предромантизм 1800—1810-х гг.; 2) высокий романтизм 1820—1830-х гг.; 3) поздний романтизм 1840—1880-х гг. Романтики верили, что наш несовершенный мир — только временное жилище человека, который должен стремиться к потустороннему, божественному миру вечной гармонии и вечной справедливости. Их творчество отражало это двоемирие.

«Романтизм — это душа», — сказал однажды Жуковский. Его баллады и элегии, а вслед за ними романтические элегии и поэмы Пушкина и Лермонтова потрясли души современников. Только в XX в. были поняты и осознаны гениальные поэтические предчувствия и пророчества Тютчева. Прежде всего через завораживающий любовный романс вошла в русскую культуру поэзия Аполлона Майкова («Мой сад с каждым днём увядает...»), Фета («На заре ты её не буди...»), Аполлона Григорьева («О, говори хоть ты со мной, Гитара семиструнная...»), Полонского («Мой костёр в тумане светит...»), А.К. Толстого («Средь шумного бала, случайно...»).

Романтики и Пушкин освободили литературу от идеи служения государству, власти, навязанной ей классицизмом.

В недрах романтизма в споре с ним зародился реализм. Это было удивительное художественное открытие. Это был контрромантизм.

Писатели взглянули на человека с исторической точки зрения, оценили влияние на него общества;

перестали навязывать читателю свой взгляд на мир, как делали классицисты и романтики, а вместо этого стали изображать жизнь с разных, часто противоречивших одна другой точек зрения;

пришли к пониманию народности как отражения народного взгляда на мир и к творчеству в интересах народа;

разработали новый литературный язык, основанный на народно-разговорной речи;

в отличие от общей ориентированности романтизма на вневременную экзотику стали изображать прежде всего современный русский быт и современные русские характеры;

а в отличие от общей ориентированности романтизма на лирику и стихотворную речь обратились в первую очередь к эпосу и прозе.

Если романтизм провозгласил абсолютную свободу художника и полную самодостаточность литературы, то реализм — от «Записок охотника» Тургенева и до «Воскресения» Л. Толстого — выдвинул перед литературой идеал служения народу. Многие писатели, и прежде всего Некрасов, Лесков, Достоевский, Л. Толстой, соединяли идеал служения народу с поисками пути к Богу.

Русский реализм прошёл четыре фазы. Их границы устанавливаются несколько условно: переходы между ними занимают обычно несколько лет; но обозначить эти границы необходимо.

1. Школа раннего русского реализма (1805 — 1839): Крылов с его баснями; «Горе от ума»; «Евгений Онегин», вся драматургия Пушкина, его поэмы начиная с «Графа Нулина», лирика начиная с «Разговора книгопродавца с поэтом» (при том, что реалистическая лирика переслаивалась у Пушкина романтической), вся его проза; весь Гоголь начиная с «Миргорода» (где, правда, романтизм еще ярко представлен «Тарасом Бульбой» и «Вием») и повестей «Арабесок»; лирика Лермонтова начиная с «Бородина» с тою же важной оговоркой, которая была сделана о лирике Пушкина, поэмы «Сашка», «Монго», «Песня про царя...» и «Тамбовская казначейша», «Герой нашего времени».

Для школы раннего русского реализма характерна пестрота жанров. Совершенно очевидно, что в литературе испытываются самые разные пути.

Школа раннего русского реализма сложилась в младшей линии литературного процесса, при господстве романтического движения. В силу этого наш контрромантизм навсегда, до самого начала XX в. вобрал в себя некоторые свойства романтизма: лиризм, человечность, стремление к идеалу. Русский реализм навсегда остался покрыт амальгамой романтизма.

2. Натуральная школа Гоголя — Белинского (1840 — 1855). Начало этой фазы обозначили смерть Пушкина и Лермонтова, приход Белинского в «Отечественные записки», выход собрания сочинений Гоголя (и «Мертвых душ» в его составе). Импульсы, заданные школой Белинского, оказались настолько сильны, что и

ранние вещи Л. Толстого, включая «Севастопольские рассказы», и «Губернские очерки» Салтыкова-Щедрина эстетически еще принадлежат к ней. В 1852 г. Тургенев осознал исчерпанность традиции натуральной школы и необходимость поиска нового пути — пути большого, спокойного изображения жизни в простых, ясных линиях семейного, социального, бытового, психологического романа. Однако еще несколько лет заняли поиски нового стиля, пока он получил частичное осуществление в «Рудине». Параллельный путь проделал Некрасов, одновременно придя к «Саше».

Разумеется, в любое время в литературе бытует множество жанров. Но часто один или немногие осознаются как самые важные, притягивают к себе другие жанры и влияют на них. В 40-е — первую половину 50-х гг. центральным жанром был физиологический очерк.

3. Школа русского романа (1856—1880). В эту четверть века русская литература создала свои величайшие духовные ценности и сделала свой главный вклад в мировую культуру. Ни один большой романист Западной Европы и Америки во вторую половину XIX в. и на протяжении всего XX в. не избежал её плодотворного влияния. Романы то Тургенева, то Гончарова, то Лескова, то Салтыкова-Щедрина, то Писемского, то их менее даровитых, но часто не менее популярных собратьев появлялись ежегодно. Наиболее полно и законченно школа русского романа выразила себя в Л. Толстом и Достоевском. Рядом с романистами вплотную к ним стоят Герцен с его поздней прозой и Некрасов с его поэмами.

«Анна Каренина».

«Братья Карамазовы».

«Былое и думы».

«Кому на Руси жить хорошо».

Мы видим четыре могучие вершины, уходящие далеко в запредельную высь, озаренные вечным светом, осеняющие всю предшествующую и всю последующую литературу и придающие ей особый, высший смысл.

4. Школа малых форм (1881—1904). После того, что жанр романа выразил себя с такой полнотой, с поистине чудесной силой, наступила его автоматизация в произведениях второстепенных беллетристов. Более одаренные писатели искали способы деавтоматизации в жанрах рассказа, новеллы, повести, очерка. Это путь Короленко, Чехова, Глеба и Николая Успенских, Бунина. Отход большой литературы от жанра романа — один из первых и важных симптомов ее движения, часто еще неосознанного, от реализма к модернизму.

Таким образом, школа раннего реализма сформировалась в младшей линии литературного процесса при господстве предромантизма и высокого романтизма, после чего они поменялись местами и реализм (натуральная школа, школа романа, потом школа малых форм) стал старшей линией литературного процесса, а поздний романтизм был вытеснен в младшую.

Обобщая, скажем, что золотой век передал своему наследнику замечательную романтическую традицию, великий опыт реалистического романа, бесконечно разнообразный литературный язык, способный передать любые оттенки чувств, мыслей, волевых движений характера.

Всё лучшее, что было создано русской культурой на протяжении её золотого века, воплотилось в имени Пушкина. Он выбрал в себя мировую и русскую культуру предшествовавшего времени и современную ему, дал возможность русскому обществу осознать себя, двинутого вперёд, определив его художественные и нравственные идеалы, указал основные пути дальнейшего развития литературы и литературного языка. Аполлон Григорьев написал: «Пушкин — наше всё».

А в конце XIX века литература уже неудержимо двигалась к модернизму.

§ 2. НА ПОДСТУПАХ К МОДЕРНИЗМУ

Французское прилагательное *moderne*, английское *modern* в переводе на русский значит новейший, современный. Модернизмом принято называть широкое движение рубежа XIX—XX вв., которое противопоставило себя всему предшествовавшему искусству. В самом общем виде можно сказать, что модернизм противопоставил свой иррационализм, т.е. своё недоверие к разуму, всем рациональным компонентам искусства предшествовавших эпох.

Путь русской литературы XIX в. лежал от иррационализма романтиков — через рационализм реалистов (довольно ограниченный, надо сказать: не будем забывать об амальгаме романтизма) — к иррационализму модернизма.

Русские романтики XIX в. были идеалистами — последователями замечательных немецких философов, в первую очередь Шеллинга. Но в середине XIX в. в России стал быстро распространяться материализм, большой интерес вызывала философская система

Фейербаха. Серьёзное влияние приобрёл французский позитивист Огюст Конт, который считал, что философия в том виде, в котором она существовала две с половиной тысячи лет, стала вообще не нужна. Он придавал решающее значение естествознанию.

В литературе полным воплощением нового человека — не созерцателя, а деятеля, не дворянина, а разночинца, не поэта или философа, а врача-естественника, порывающего с традиционным мировоззрением, стал тургеневский Базаров. Непосредственный предшественник Пушкина Константин Батюшков, замечательный участник романтического движения, воспел «дивный храм природы»; «природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник», — словно бы возражает ему Базаров. В жизни вождями новой молодёжи стали Некрасов, Салтыков-Щедрин, Писарев (дворяне по происхождению), Чернышевский, Добролюбов. Писарев увидел в Базарове своё alter ego — второе я.

Таковы были шестидесятники, пришедшие на смену людям сороковых годов.

И в такой обстановке в 1874 г. совсем юный философ (ему исполнился 21 год) Владимир Сергеевич Соловьёв представил к защите и защитил магистерскую диссертацию «Кризис западной философии. Против позитивистов». Этот труд произвёл не меньшее впечатление и имел не меньшие последствия, чем диссертация Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности»; защищённая почти двумя десятилетиями ранее. Однако Соловьёв поменял знаки на обратные. Если диссертация Чернышевского стала манифестом материализма и позитивизма, то Соловьёв восстал против засилия взглядов Фейербаха и Конта. За свою недолгую жизнь (1853—1900) он создал всестороннюю, стройную систему религиозной философии; он стал вторым после Чаадаева выдающимся русским мыслителем-мистиком.

Вслед за древнегреческим философом Платоном Соловьёв считал, что земной, эмпирический мир, мир вещей представляет собой крайне несовершенное, испорченное отображение абсолютно прекрасного, божественного, гармоничного трансцендентального, т.е. потустороннего мира вечных идей.

В его философской системе важное место занимала идея божественного женского начала мира — Вечной Женственности (непременно с заглавной буквы оба слова!); часто Соловьёв и его последователи писали по-немецки: *das Ewig Weibliche*, заимствовав этот образ из предпоследнего стиха гётевского «Фауста». Иногда Со-

ловьёв называл её Софией (воплощением мистической мудрости), иногда — Женой, облечённой в солнце; этот величественный образ взят из Апокалипсиса — заключительной книги Библии: «И явилось на небе великое знамение — жена, облечённая в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд».

Мистик верит в возможность для человека непосредственно общаться с трансцендентальным миром. Не каждый человек обладает мистическим даром: только глубоко верующие люди в минуты религиозного экстаза, только художники в минуты вдохновения. У самого Соловьёва в течение его жизни было три мистических встречи с Женой, облечённой в солнце. Он описал их в маленькой поэме «Три свидания».

Потому что Владимир Соловьёв был не только религиозным мыслителем, но и поэтом. Романтики начала и второй половины XIX в. оказались близки ему своим двоемирием. Соловьёв может быть назван поздним романтиком. Его неоплатонизм полно выразился в следующем стихотворении:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что всё видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий —
Только отклик искажённый
Торжествующих созвучий?

Милый друг, иль ты не чувствуешь,
Что одно на целом свете —
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привете?

Владимир Соловьёв стал одним из трёх писателей, в наибольшей степени подготовивших модернизм рубежа XIX—XX вв. Он ощущал свою близость к поздним романтикам — А. Майкову, Фету, Полонскому, Случевскому, которые вместе с Тютчевым и Баратынским тоже оказали влияние на поэзию модернизма.

Константин Константинович Случевский (1837-1904) является вторым из самых влиятельных предшественников поэзии XX в. Он был глубокий пессимист, одна из главных его тем — бессилие ума. Его стихи населены безумцами. Если же человек сохраняет свой рассудок, ему ещё хуже: ум служит ему, чтобы осознать собственную бессмысленную гибель.

Он делает круги в струях водоворота,
Бессильный выбраться из бездны роковой,
Без права на столбняк, на глупость идиота,
И без виновности своей или чужой!

Ему дан ум на то, чтоб понимать крушение,
Чтоб обобщать умом печали всех людей
И чтоб иметь своё, особенное мнение
При виде гибели, чужой или своей!

Поэзия Случевского устремлена в XX в. Приведём два отрывка. Вот стихи о зимнем воздухе:

Он мешается с туманом;
В нём снуют со всех сторон,
Караван за караваном,
Стаи галок и ворон...

А вот другая картина.

Точно срам и поруганье
В стаях листьев и ворон,
И дожде и урагане,
Хлещущих со всех сторон.

Первое четверостишие написано Случевским в 1880 г. Второе — Пастернаком в 1956. А ведь не зная авторов не скажешь, что это разные поэты и разные столетия.

Дмитрий Сергеевич Мережковский (1866-1941) был не только предшественником, но провозвестником и активным участником всего модернистского движения. В 1892 г. вышла в свет книга его стихов «Символы», и пришедшие через несколько лет поэты стали называть себя символистами. В этом же году он прочитал цикл публичных лекций «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»; на следующий год они были изданы отдельной книжкой. Это — сознательный отход от традиции классической литературы, которая объявлялась исчерпанной. Мережковский усвоил опыт западноевропейской литературы, которая раньше пришла к модернизму, и уловил русские веяния, шедшие от поздних романтиков. Вслед за Соловьёвым в центр всей своей деятельности он поставил мысль о Боге. Вместе со своей женой Зинаидой Николаевной Гиппиус, крупным поэтом и критиком, он боролся за новое религиозное сознание. Сначала он увлёкся образом Христа в Евангелии; от него пришёл к религии; через неё — к мыслям о Церкви. В 1901 г. Мережковский с Гиппиус сумели организо-

вать общество под названием «Религиозно-философские собрания в Санкт-Петербурге». Оно объединило церковных деятелей и ту часть интеллигенции, которая превыше всего ставила вопросы веры. Успех был огромный. В тесном зале собиралось по двести человек и более, заседания длились по несколько часов.

Мережковский и Гиппиус создали также один из ведущих журналов символизма «Новый путь». Их дом некоторое время был центром литературной жизни Петербурга и России. В салоне с зашторенными окнами уверенно распоряжалась З.Н. Гиппиус — статная, красивая молодая дама с золотой косой, которая иногда дважды обвивала голову, иногда опускалась вдоль спины ниже пояса, с надменно поднятой головой, с зелёными близорукими глазами, с лорнетом, прекрасно образованная, одарённая. 52 года они прожили в браке — до смерти Мережковского — и ни на один день не разлучались.

Мережковский издаёт большое увлекательное исследование «Лев Толстой и Достоевский». Здесь впервые были рассмотрены религиозные и философские стороны творчества двух великих писателей. В этой монографии и других работах Мережковского были поставлены совершенно новые проблемы отражения русской религиозной жизни в литературе XIX в.

Десять лет он писал трилогию «Христос и антихрист». Согласно замыслу автора, она должна пониматься в двух планах — историческом и религиозно-мистическом. Каждый из составляющих её романов имеет два заглавия. «Смерть богов (Юлиан Отступник)» называется первый; Юлиан был римский император IV в., отошедший от христианства и стремившийся восстановить язычество. Второй роман «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)». Заключительный называется «Антихрист (Пётр и Алексей)»; воплощением антихриста в России, в понимании Мережковского, был Пётр I. Вечная борьба между Богом и дьяволом, христианством и язычеством, добром и злом — единственная проблема трилогии.

Первый же роман принёс писателю мировую известность. Это была символистская проза: исторические события рассматривались не сами по себе, но как отражение трансцендентальных сил — борьбы дьявола против Бога. Автор не изображал единый широкий поток событий; повествование дробилось на множество ручейков, которые то уходили в подпочву, то вновь пробивались на поверхность. Движение времени то прерывалось, то ускорялось. Это начиналась проза модернизма; клочковатая фабула отражала разорванное сознание людей конца века. В трилогии намечены ос-

новые темы новой литературы: НЕБО И ЗЕМЛЯ, ЧЕЛОВЕК И БОГ, ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ, КОНЕЦ МИРА, МЕСТО РОССИИ В ИСТОРИИ И В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ, темы ЗАКАТОВ, ЗЕРКАЛ, ВОДЫ, ОГНЯ, мотивы ДВИЖЕНИЯ ПО КРУГУ, ДВИЖЕНИЯ НАД БЕЗДНОЙ, ПРИБЛИЖЕНИЯ КОНЦА МИРА. В дальнейшем никто из писателей-модернистов не мог пройти мимо художественных открытий Мережковского.

Однако серьёзные критики выдвигали и серьёзные упрёки. Они видели в романах Мережковского равнодушное отношение к морали, к добру и злу, болезненное тяготение к эротике, любование жестокостью, цинизм. В самом писателе шла борьба Христа и антихриста.

Значительны исторические романы Мережковского «Александр I» и «14 декабря», исторические драмы «Павел I» и «Царевич Алексей». Его интенсивное и разнообразное творчество первой половины жизни было подытожено в 1914 г. двадцатичетырёхтомным полным собранием сочинений.

В 1920 г. Мережковский и Гиппиус эмигрировали, жили преимущественно в Париже, занимали крайне враждебную позицию по отношению к Советскому Союзу, заигрывали с фашизмом. По словам З. Гиппиус, они всегда были за интервенцию.

В середине 1880-х — в 1890-е гг. один за другим родились поэты, которым было суждено перестроить лирическое сознание XX в.: Хлебников (1885), Ходасевич и Гумилев (1886), Ахматова (1889), Пастернак (1890), Мандельштам (1891), Цветаева (1892), Маяковский (1893), Есенин (1895).

Русская литература XIX в. как цельное, при всём её разнообразии, явление духа народа не укладывается строго в границы столетия. Последнее десятилетие, 1890-е гг., принадлежит уже модернизму. Можно сказать, что для русской литературы XX в. наступил в 1892 г.

§ 3. ДУХОВНОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

На протяжении XX в. в страшных катастрофах истреблялись лучшие люди России. В революциях 1905 и 1917 гг., в гражданской войне были уничтожены, вытеснены из страны и раздавлены полная самопожертвования революционная молодёжь, дворянство и

интеллигенция. В двух мировых войнах погибли десятки миллионов защитников отечества.

А.И. Солженицын в своём художественном исследовании «Архипелаг ГУЛАГ» показывает, что с 1918 г. непрерывным потоком сотни тысяч и миллионы репрессированных без вины, по произволу властей заполняли концлагеря Главного управления лагерей ГПУ — НКВД — КГБ. В течение трёх десятилетий сталинского господства, прежде всего в рамках следующих трёх периодов, ГУЛАГ поглотил особенно много жертв.

В 1929—30 гг., в период так называемой коллективизации сельского хозяйства были под видом кулаков разорены и убиты миллионы трудолюбивых, инициативных крестьян (показательный пример — судьба семьи Твардовских, из которой вышел наш великий поэт).

В 1937—38 гг. арестовывали без всякой системы. «Состав захваченных в 1937—38 и отнесённых полумёртвыми на Архипелаг так пёстр, причудлив, что долго бы ломал голову, кто захотел бы научно выделить закономерности», — говорит Солженицын.

В это время переехал в Москву Твардовский (см. §§ 31, 40, 41). Обратился к высокопоставленному лицу с просьбой о квартире.

— Дадим, как только освободится из-под врагов народа, — пообещало *лицо*. Твардовский отказался въезжать в такую квартиру.

«Кошмар сталинизма даже не в том, что погибли миллионы, — писал Довлатов (см. § 48). — Кошмар сталинизма в том, что была развращена целая нация. Жёны предавали мужей. Дети проклинали родителей. Сынишка репрессированного коминтерновца Пятницкого говорил:

— Мама! Купи мне ружьё! Я застрелю врага народа — папку!..»

Арестовывали почти всегда ночью. Позже Олег Чухонцев (см. § 50) написал:

Мера такая: два на три аршина.
Время такое: на горло берёт.
Ночью за окнами станет машина,
Дверцею хлоп — и душа упадёт.

В середине и во второй половине 40-х гг. массовые репрессии были направлены против целых народов: чеченцев, ингушей, евреев, крымских татар, калмыков; против русских эмигрантов, которые жили в Болгарии, Румынии, Венгрии, Чехословакии и были захвачены НКВД, когда в эти страны пришла Советская армия;

против миллионов своих же солдат, попавших в плен из-за преступно плохого руководства военными действиями со стороны некомпетентных генералов и маршалов после того, что опытные, надёжные военачальники были почти поголовно истреблены в 30-е гг.

По приблизительным оценкам (точных данных нет, об этом позаботились власти) война государства и коммунистической партии против своего народа унесла жизни двадцати миллионов людей — столько же, сколько Великая Отечественная война. На войне погибло 260 писателей — ГУЛАГ поглотил во много раз больше.

Клеймо с рожденья отмечало
Младенца вражеских кровей.
И всё, казалось, не хватало
Стране клеймёных сыновей.

(А. Твардовский. "По праву памяти")

Кроме арестов и казней, власть применяла насильственную высылку из страны, лишение гражданства, ссылку, принудительное помещение выдающихся людей в психиатрические больницы. Так, были насильственно высланы из СССР и лишены советского гражданства лауреаты самой почётной международной Нобелевской премии А.И. Солженицын и И.А. Бродский, всемирно известный музыкант Мстислав Ростропович. До этого Бродский был помещён в психиатрическую больницу, потом сослан; сослан без суда был лауреат Нобелевской премии мира академик А. Д. Сахаров.

В XX в. профессия русского писателя стала одной из самых опасных. В XIX в. был большой период, губительный для литературы, — царствование Николая I, растянувшееся на треть столетия. Тогда друг за другом безвременно сошли в могилу Рылеев, Грибоедов, Пушкин, Бестужев-Марлинский, Полежаев, Лермонтов, Кюхельбекер — слава русской поэзии.

Горька судьба поэтов всех времён;
Тяжеле всех судьба казнит Россию...

Так сказал незадолго до своей смерти Кюхельбекер. А почти сто лет спустя, вскоре после голодной смерти Блока и расстрела Гумилёва, в стихотворении, которое в следующей главе мы приведём полностью, Максимилиан Волошин написал:

Тёмен жребий русского поэта:
Неисповедимо рок ведёт

Пушкина под дуло пистолета,
Достоевского на эшафот.

В XX в. насильственной смертью погибли многие сотни литераторов. Не только Блок, но и Хлебников умер от голода и нечеловеческих условий существования, не только Гумилёв, но и Борис Пильняк и многие другие писатели были расстреляны, погибли в концентрационных лагерях, как Мандельштам, Клюев, Бабель, повесились, как Есенин и Цветаева, застрелились, как Маяковский и Фадеев, были затравлены до такой степени, что умерли от рака, как Пастернак и Твардовский, были изгнаны из страны, как лауреаты самой почётной в мире Нобелевской премии Бунин, Солженицын, Бродский.

Под свежим впечатлением от самоубийства Маяковского Пастернак написал:

О знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью — убивают,
Прихлынут горлом и убьют!
От шуток с этой подоплёкой
Я б отказался наотрез.

До трагедии вокруг «Доктора Живаго», которая свела в могилу Пастернака, тогда оставалась целая четверть века. А в 1998 г., подводя грустный итог, молодой поэт С. Дубовский написал:

Чёрная речка. Машук. Тегеран.
Елабуга. Колыма...
Путаюсь в датах, в названиях стран —
где смерть, где болезнь, где тюрьма...
Это — печальная роза ветров,
мартиролог времён;
это — словарь неподкупных слов,
список чистых имён.
Итак — Соловки, «Англетер», Пахра,
гулаговские острова,
Прага, Харбин, Берлин, Москва.
Сент-Женевьев-де-Буа.

Все знают, что в ленинградской гостинице «Англетер» покончил с собой Есенин. Но не все знают, что такое *Пахра*. На своей даче в Красной Пахре под Москвой умер мучительной смертью от рака Твардовский, отрешённый от «Нового мира» и затравленный идеологическими вертухаями. А на кладбище в Сент-

Женевьев-де-Буа под Парижем покойся прах бежавшего от русской революции лауреата Нобелевской премии Бунина и цвет русской эмиграции.

Уничтоженных и изгнанных писателей власти стремились вычеркнуть из литературы. Их книги изымались из библиотек, не переиздавались, имена их запрещалось упоминать. Конечно, навсегда сделать вид, что их не было, партийные диктаторы не смогли, но замалчивать их в СССР десять, двадцать, сорок лет удавалось. Тем самым прерывались традиции, нарушался естественный ход литературного процесса, резко понижался художественный уровень. Опустошённое место зарастало литературными сорняками. От страшных последствий идеологического террора русская литература не оправилась до конца XX в.

Литературе естественно развиваться по своим собственным законам. Так в значительной мере и было в девятнадцатом, золотом веке, который сегодня представляется нам монолитом с многочисленными сверкающими гранями или единым прекрасным организмом. И совсем иначе было в двадцатом, когда монолит оказался расколот на пять глыб, когда тело литературы резали по живому.

1. Первые два десятилетия XX в. образуют единый яркий массив.

2. Большую часть века, с начала 20-х и до середины 80-х гг., у нас в стране существовал огромный массив подцензурной литературы. После буржуазно-демократической революции и свержения монархии в феврале 1917 г. цензура была отменена. А после октябрьской революции она была введена снова большевиками. В согласии со статьёй Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905 г.), цензура допускала в печать только те издания, которые поддерживали политику партии большевиков или, на худой конец, не противоречили ей. Этот массив, в свою очередь, имел две стороны.

Одну представляла ортодоксальная литература, точно следовавшая политическим установкам и официально одобренная коммунистической партией. Её составляли такие произведения, как «Владимир Ильич Ленин» Маяковского, «Поднятая целина» Шолохова, «Как закалялась сталь» Н. Островского. Это называлось литературой социалистического реализма.

С другой стороны, часть подцензурной литературы всегда существовала по недосмотру партийного руководства, или по попусту отдельных либерально настроенных партийных руководителей, или из временных политических соображений. Она никак не поощрялась, подвергалась суровому осуждению, но была до поры

до времени терпима. Так была напечатана в СССР часть романа Булгакова «Белая гвардия», а в Московском художественном театре — единственном на весь Советский Союз! — шли его «Дни Турбиных». Так были напечатаны стихотворения Е. Евтушенко «Наследники Сталина» и «Бабий яр». Так на протяжении 60-х гг. под руководством Твардовского издавался журнал «Новый мир», который вопреки гонениям и запретам цензуры определил собой облик всей подцензурной литературы целого десятилетия.

3. В это же время в советской России существовал огромный массив отверженной литературы — либо вовсе запрещённой к публикации, либо с трудом пробившей себе дорогу сквозь цензуру, но затем вытесненной из обихода. Такая судьба постигла многих талантливых писателей или отдельные выдающиеся произведения: Есенина (за любовь к его стихам исключали из комсомола), Ахматову, Булгакова, Платонова, Зощенко, роман Пастернака «Доктор Живаго», роман В. Гроссмана «Жизнь и судьба».

4. После революции 1917 г. в течение нескольких лет за границами советской России оказались миллионы русских людей. На их долю выпало трагическое духовное одиночество в чуждой, иностранной и иноязычной среде. Среди них было несколько сот литераторов, осевших в Лос-Анжелесе и в Нью-Йорке, в Шанхае и Харбине, в Праге, Софии и Белграде, в Стамбуле и Риге, в Берлине и Париже. При всём многообразии судеб (обычно печальных, часто просто трагичных), масштабов таланта и творческих устремлений, писатели эмиграции образуют ещё один общий массив.

Попав за границу, русские писатели не вращались в чуждую среду, сознательно стремились вести русский образ жизни, писали о России (одно из немногих исключений — Владимир Набоков). Несмотря на географическую разобщённость, они старались поддерживать между собой связь, укреплять культурную общность и единство русского зарубежья. Конечно, тиражи их книг бывали ничтожно малы: 300 экземпляров, 200, 150 экземпляров... Но их вклад в русскую литературу XX в. очень велик; больший, чем мы себе обычно представляем. С 1918 по 1970-е гг. за границами Советского Союза было издано созданных русскими писателями в изгнании: 1080 романов, 1024 сборника стихов, 99 книг драматических произведений, 87 книг мемуаров.

Важную роль играла русская православная церковь за рубежом, которая для всех эмигрантов была общей духовной родиной. Ежегодно в день рождения Пушкина, 8 июня, русские люди, рассе-

янные по всему миру, устраивали — кто как мог — праздник: день русской культуры.

Ходасевич наиболее полно и точно выразил идею долга русской эмигрантской литературы. Он осмыслил деятельность русских писателей за рубежом как посланничество. Подобно тому, как апостолы — ученики Иисуса Христа — в пору жестоких гонений на христианство хранили Его Завет и несли Его людям, русская литературная эмиграция в период истребления и извращения многовековой культурной традиции в Советском Союзе хранила заветы великой классической литературы, чтобы передать их будущим поколениям русских людей. «Мы не в изгнании, мы в послании», — говорили писатели-эмигранты.

5. После начала перестройки и ограничения идеологической диктатуры коммунистической партии в 1985 г., а особенно после официальной отмены цензуры в 1989, начался трудный процесс воссоединения русской литературы. Важную роль играют и произведения зарубежных русских писателей, которые наконец-то получили возможность вполне осуществить своё посланничество. В последнем десятилетии XX в. массив единой русской литературы пребывает в стадии формирования.

Таким образом, только в начале и в конце столетия литература не знала раскола. На протяжении же большей части века она оставалась расколотой, причём литература эмиграции, отверженная литература и литература терпимая были чужды литературе ортодоксальной и наоборот. Между литературой эмиграции, отверженной и терпимой имелись свои расхождения. Русская литература была четвертована.

Она пережила кризис длиной в полвека. Последствия раскола сказываются в том, что литература последнего десятилетия XX в. находится в состоянии брожения и неустроенности, в ней нет столь ярких индивидуальностей, которые смогли бы взять на себя роль лидеров, отсутствуют сильные, чётко определившиеся литературные школы.

Конечно, между этими пятью массивами нет непреодолимых границ, края их несколько размыты. Некоторые писатели уехали в эмиграцию, а потом вернулись в СССР; такой путь прошли, например, А.Н. Толстой, М. Горький, М. Цветаева. Алексей Толстой первый роман своей трилогии «Хождение по мукам» — «Сёстры» — написал в эмиграции (позже он его существенно переработал), а «Восемнадцатый год» и «Хмурое утро» — в СССР. Обратный путь — из Советского Союза в изгнание — проделали Виктор Некрасов, Иосиф Бродский, Сергей Довлатов. До середины 40-х гг. Ми-

хаил Зощенко был одним из самых любимых в стране писателей, очень много печатался и принадлежал к ортодоксальной литературе; в 1946 г. на него обрушился гнев партийного руководства, он был публично обесславлен, отвержен, его перестали печатать и издавать.

Уникальный путь проделал Александр Солженицын: первой повестью «Один день Ивана Денисовича» он сразу завоевал почётное место в подцензурной литературе; следующие его книги «В круге первом», «Раковый корпус», «Архипелаг ГУЛАГ» попали в отверженную литературу; затем он был выслан из СССР и стал эмигрантским писателем, создав повесть «Ленин в Цюрихе» и многотомное историко-документальное повествование «Красное колесо»; после падения диктатуры коммунистической партии вернулся в Россию.

И всё-таки каждый из пяти массивов русской литературы XX в. резко своеобразен и не похож на четыре остальных. В каждом из них различны и творческие личности писателей. Иногда казалось, что после революции русская литература навсегда раскололась и утратила своё единство, что её массивы так и будут всё более и более отдаляться.

Однако нашлись силы, которые не дали литературе XX в. окончательно распасться.

Первая такая сила — традиция. Все русские писатели опирались на один и тот же фольклор, вводили в свою речь одни и те же крылатые слова, поговорки, цитировали народные песни, обрабатывали сказки. Точно так же для всех одинаково значительна была литература древняя, XVIII в. и особенно классическая, да и вся русская культура прошлого. Романы о Петре I написали и Мережковский, и Алексей Толстой.

Великим интегратором художественного сознания всех русских писателей XX в. был Пушкин. Приблизительно в одно и то же время в Праге, Париже и Берлине о Пушкине писали Цветаева, Набоков и Ходасевич, а в Ленинграде и Москве — Ахматова и Багрицкий. В 1937 г. столетие со дня гибели Пушкина торжественно отмечали и разбросанные по всему миру русские люди, и Советский Союз.

Вместе с тем беженцы, попавшие в эмиграцию, пережили горькие потрясения, бесконечно устали от войн, революций, голода, скитаний, потеряли близких, лишились родины. Им трудно было нести бремя истории и цивилизации, хотелось забыться. Такие настроения ослабляли объединяющий эффект общности традиций.

Вторую объединявшую силу представлял собою русский язык. Он был общим дорогим достоянием, в самом себе нёс образы, ритм, в нём самом заключено народное миропонимание, и в какой-то мере он сближал самые далёкие писательские индивидуальности. Например, в XIX в. огонь со зверем соотносил Тютчев: «Словно красный зверь какой, / Пробираясь меж кустами, / Пробежит огонь живой!» В XX в. этот образ, подсказанный самим языком, продолжает жить у самых разных авторов: «И невиданным зверем багровым / На равнинах шевелится пламя» (Н. Гумилёв); «Как щенята из-под брюха суки, языки пламени жадно лизали и посасывали края железных крыш или неистовствовали, вырываясь наружу» (Б. Пастернак); «По сонному фасаду / бесстыже, озорно, / гориллой краснозадою / извивается окно!» (А. Вознесенский. «Пожар в Архитектурном институте»).

Иногда в поэзии глаз человека соотносится с месяцем (луной). В XIX в. у Некрасова читаем: «Здоровый глаз на старосту / Глядел с благоволением, / А левый успокоился: / Как месяц в небе стал!» На протяжении века двадцатого образ возникает снова: «Дарья пела и плясала, и глаза её, неподвижные на лице, вращались за её кружением, подобно кругам мёртвой луны» (Ф. Сологуб); «Живые глаза сверкали, как два чёрных месяца, умом и радостью» (Хлебников); «В две луны зажгу над бездной / Незакатные глаза» (С. Есенин); «Глубок / Месяц Земфирина ока: / Жаркий бездонный белок» (Б. Пастернак); «Вас притягивали луны / Двух огромных глаз» (М. Цветаева); «Ну и глаза! / Один светит солнцем, / Другой — полным месяцем» (В. Каменский); «Под твёрдым козырьком, словно зыбкая луна в омуте, поблёскивал глубоко упрятанный глаз» (В. Тендряков).

Наконец, третьей объединяющей силой оказалась любовь к России. Она была одинаково дорога всем, как ни далеко расходились писатели по мировоззрению и пониманию её блага. В романах, стихотворениях и подцензурных писателей, и отверженных, и эмигрантов отражались волжские рассветы и закаты, московские улицы, петербургские набережные, люди России, судьбы России. Пьесы о гражданской войне написали и отверженный Булгаков, и ортодоксальный Всеволод Вишневский, а романы о гражданской войне — и отверженный Булгаков («Белая гвардия»), и ортодоксальный Шолохов («Тихий Дон»), и казачий атаман эмигрант Пётр Николаевич Краснов (многоотомный роман «От Двуглавого Орла к красному знамени»).

Таковы в самых общих чертах были судьбы многострадальной и прекрасной литературы XX в. Начинаясь она серебряным веком.

ГЛАВА II

ДЕВЯТИСОТЫЕ ГОДЫ.

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК. ДЕКАДЕНТЫ.

СИМВОЛИСТЫ. РЕАЛИСТЫ

§ 4. ОБЩИЙ ВЗГЛЯД НА 900-Е ГОДЫ

На Галерной чернела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл.

(А. Ахматова. "Поэма без героя")

Серебряным веком русской культуры принято называть время между 1892 г., когда были изданы «Символы» Мережковского и прочитаны его лекции «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», и 1921 г., когда погибли Блок и Гумилёв, а вскоре вслед за ними и Хлебников, умер Короленко, добровольно эмигрировали и были высланы сотни деятелей культуры, в том числе многие писатели, ужесточилась цензура. Обобщая, можно сказать, что серебряный век охватывает последнее десятилетие XIX в. и два первых десятилетия XX.

Это был необыкновенно противоречивый период. В 1891—92 гг. страну постигли страшные неурожаи и голод. Россия вместе со всем миром медленно, но неуклонно сползала в век мировых войн, революций, концентрационных лагерей, атомных бомб. Уже в 1905 г. полыхнула первая революция; правительство ответило на неё виселицами — «столыпинскими галстуками». Террористические акты и казни стали «бытовым явлением», как выразился Короленко. Самые чуткие из поэтов жили в ожидании вселенской катастрофы. Блок писал:

Двадцатый век... Ещё бездомней,
Ещё страшнее жизни мгла
(Ещё чернее и огромней
Тень Люциферова крыла).
Пожары дымные заката
(Пророчества 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.

(«Возмездие»)

Блок остро чувствовал: пришло время катастроф. В России действовали три силы, страшно чуждые, страшно враждебные одна другой: народ, интеллигенция, самодержавие.

900-е гг., первое десятилетие XX в., надвое рассклал революция 1905 г. Она началась расстрелом многотысячной мирной демонстрации рабочих, которые с жёнами, с детьми шли к Зимнему дворцу — резиденции Николая II — чтобы подать царю просьбу облегчить их участь. Они были разогнаны казачьими шашками и нагайками, многие убиты.

И на этой неверной, зыбкой, ядовитой почве процвела высочайшая культура. Иногда этот период называли и называют не серебряным веком, а русским Ренессансом, т.е. Возрождением. Назовём имена, известные всему образованному человечеству.

Музыкантами мирового масштаба были Рахманинов, Скрябин, Стравинский. Сенсациями в художественной жизни Парижа из года в год становились «русские сезоны» — гастролы балета Дягилева. Ценителей балета во всём мире покорила Анна Павлова. Русскую и зарубежную публику пленял бас Шаляпина.

Славу лучшего в мире завоевал Московский художественный театр, созданный Станиславским и Немировичем-Данченко.

Левитан, Серов, Л.О. Пастернак (отец поэта), Бенуа, Бакст, Добужинский, Ларионов, Гончарова, Марк Шагал, Кандинский, Малевич проложили новые пути русской и мировой живописи, а Третьяков и Щукин составили необыкновенные собрания картин. И.В. Цветаев, отец одного из крупнейших поэтов XX в. Марины Цветаевой, создал в Москве Музей изящных искусств, имеющий мировое значение и до сих пор остающийся одним из ценнейших художественных центров столицы, да и всей России.

Сложилась замечательная школа религиозной философии; со временем она была широко признана, труды её участников переведены на основные языки мира. Николай Александрович Бердяев и Сергей Николаевич Булгаков (впоследствии принявший сан свя-

щенника), продолжатели дела Соловьёва, вместе с Мережковским и Гиппиус издавали «Новый путь», участвовали в «Религиозно-философских собраниях». В сотрудничестве и спорах с другими выдающимися философами своего поколения они всесторонне осмысливали духовный путь русского народа и всего человечества.

Они боролись за «новое религиозное сознание», как сами они говорили. Признавали, что Церковь — хранительница веры. С другой стороны, они видели беду в том, что большая часть интеллигенции атеистична. Они стремились понять, насколько Церковь может непосредственно участвовать в общественной жизни, и насколько интеллигенция может пойти навстречу Церкви. Этой «религиозной тревогой» была окрашена вся литературная жизнь первого десятилетия XX в.

В это время одновременно работало много замечательно одарённых писателей. До конца десятилетия напряжённо трудился Л. Толстой. «Мир рухнет, если я остановлюсь», — с таким сознанием он жил. Первые годы XX в. ещё захватил Чехов. Уже расцветал неповторимый дар прозаика и поэта Ивана Бунина. Совестью русской интеллигенции был В.Г. Короленко. Вплотную к великим носителям реалистической традиции стояли Л. Андреев, А. Куприн, А.Н. Толстой. Огромную славу завоевал М. Горький.

Но в 900-е гг. реалисты составляли младшую линию литературного процесса. Это были последние отголоски великой традиции XIX в. Облик литературы определяла в первую очередь старшая линия — модернизм.

В первом десятилетии XX в. он был представлен сразу двумя поэтическими поколениями. Оба поколения называли себя иногда декадентами (от фр. *décadence* ‘упадок’), иногда символистами. Так же поступала и критика. Однако это не синонимы. Одни чаще называли себя декадентами, другие — символистами. Мы будем придерживаться наименований, которые предпочитали сами поэты.

В литературе традиция передаётся обыкновенно через поколение, не от «отца» к «сыну», а от «деда» к «внуку». Декаденты не приняли религиозную поэзию и религиозную философию Соловьёва, они настаивали на том, что у литературы нет никаких задач вне литературы, вне служения красоте. Крайний индивидуализм, доходивший до самообожествления, и пессимизм был присущ всему литературному поколению декадентов. А следующее литературное поколение через голову декадентов, отталкиваясь от них, вернулось к религиозной поэзии Соловьёва, к его идее объединения всех людей в Боге.

Литературным вождём всех модернистов стал Валерий Брюсов. Он задался целью собрать силы новой поэзии и возглавить их. В 1894 и 1895 гг. он издал три коллективных сборника «Русские символисты». Чтобы создать впечатление, что единомышленников у него много, он напечатал свои стихотворения, составлявшие основную массу материала, под разными псевдонимами. Вскоре Брюсов высказался за то, чтобы поэтов его поколения, первой волны модернизма, называли декадентами. Он публиковал такие стихи.

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

Читатели недоумевали: если создания, то почему они не созданы? что это за латании? как руки могут быть фиолетовыми, а тишина звонко-звучной? Декадентов встретили градом насмешек. Остроумные пародии на ранние стихи Брюсова написал провозвестник модернизма Соловьёв. Он высмеял манеру каждое чувство передавать через символы, нагнетая их сверх всякой меры; при этом символы часто не были соединены с чувствами, которые они выражали, видимыми ассоциациями (психологическими связями). Соловьёв подметил и декадентский индивидуализм и пессимизм молодых поэтов, любованье смертью, сосредоточенность на эротических темах. В одной из пародий он писал:

На небесах горят паникадила,
А снизу — тьма.
Ходила ты к нему иль не ходила?
Скажи сама!
Но не дразни гиену подозренья,
Мышей тоски!
Не то смотри, как леопарды мщенья
Острых клыки!
И не зови сову благоразумья
Ты в эту ночь!
Ослы терпенья и слоны раздумья
Бежали прочь.

Своей судьбы родила крокодила
Ты здесь сама.
Пусть в небесах горят паникадила,
В могиле — тьма.

К поэтическому поколению Брюсова принадлежали и другие декаденты — Константин Бальмонт, Фёдор Сологуб, Иннокентий Анненский, Зинаида Гиппиус. Войдя в литературу в конце XIX в., они пережили творческий расцвет в двух первых десятилетиях века XX.

В первые годы XX в. вступило в литературу второе поколение модернизма — символисты Александр Блок, Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Максимилиан Волошин. Они сердились и протестовали, когда их называли декадентами. Соловьёв к этому времени уже умер, но символисты, особенно Блок и Белый, видели себя продолжателями его поэтического и религиозного дела. Традиция передавалась от «деда» к «внукам». В. Иванов жил в Петербурге в доме с круглой башенкой, и в этой башенке, на верхнем её этаже, была его квартира. У него «на башне» был второй, наряду с Мережковскими, модернистский литературный салон; обыкновенно собирались по средам к полуночи.

Новые краски яркой картины литературной жизни начала века придавали разные оттенки неоромантизма с его культом свободной, гордой, одинокой личности, тягой к экзотике, повышенно эмоциональным стилем, предпочтением жанров элегии, баллады, идиллии.

В России неоромантизм не вылился в цельное литературное направление, как например, в Англии. Но неоромантические веяния сказались на творчестве и декадентов, и символистов, и реалистов, и — чуть позже и с особенной силой — акмеистов (см. главы 3-ю): Брюсова и Блока, Горького и Гумилёва. Наиболее последовательным русским неоромантиком стала Цветаева (см. § 24). Это были вспышки того могучего романтического движения, которое началось в середине XVIII в., достигло вершины в начале XIX в. в творчестве Байрона, а в России — Пушкина и Лермонтова и сыграло важную роль в подготовке модернизма (см. §§ 1 и 2).

В 1910 г. разыгрался кризис символизма. Он положил резкую границу между десятилетиями.

Иногда поэты второго и даже третьего ряда — «малые поэты» — не менее убедительно представляют своё время, чем владыки дум поколения. В серебряном веке в Петербурге появилась девушка, Елизавета Юрьевна Пиленко. Она писала стихи и принесла их Блоку. Растроганный её необыкновенной личностью, он

посвятил ей стихотворение «Когда вы стоите на моём пути...». Выйдя замуж, она стала носить фамилию Кузьмина-Караваева, во втором замужестве стала Скобцовой. Во время гражданской войны она эмигрировала во Францию, стала православной монахиней, приняв имя Мария, и посвятила всю себя поддержке русских эмигрантов. Когда в ходе второй мировой войны фашисты оккупировали Францию, мать Мария стала бороться против них во французском Сопротивлении, была арестована, заключена в концлагерь и кончила свою жизнь в печи фашистского крематория, куда добровольно пошла вместо осуждённой на смерть женщины. Она выполнила долг христианской любви до конца.

Мать Мария оставила воспоминания о Блоке. В них есть две страницы, которые дают убедительную и поэтичную картину серебряного века. Перед нами своеобразное стихотворение в прозе. Приводим его с некоторыми сокращениями.

«Ритм нашей жизни нелеп. Встаём около трёх дня, ложимся на рассвете.

<...> Думаю, не ошибусь, если скажу, что культурная, литературная, мыслящая Россия была совершенно готова к войне и революции. В этот период смешалось всё. Апатия, уныние, упадочничество — и чаяние новых катастроф и сдвигов. Мы жили среди огромной страны, словно на необитаемом острове. Россия не знала грамоту, — в нашей среде сосредоточилась вся мировая культура — цитировали наизусть греков, увлекались французскими символистами, считали скандинавскую литературу своею, знали философию и богословие, поэзию и историю всего мира, в этом смысле были гражданами вселенной, хранителями великого культурного музея человечества. Это был Рим времён упадка. Мы не жили, мы созерцали всё самое утончённое, что было в жизни, мы не боялись никаких слов, мы были в области духа циничны и нецеломудренны, в жизни вялы и бездейственны. В известном смысле мы были, конечно, революция до революции, — так глубоко, беспощадно и губительно перекапывалась почва старой традиции, такие смелые мосты бросались в будущее. И вместе с тем эта глубина и смелость сочетались с неизбывным тленьем, с духом умирания, призрачности, эфемерности. Мы были последним актом трагедии — разрыва народа и интеллигенции. <...> Помню одно из первых наших посещений Башни Вячеслава Иванова. Вся Россия спит. Полночь. В столовой много народа. Наверное, нет ни одного обывателя, человека вообще, так себе человека. Мы не успели ещё со всеми поздороваться, а уже Мережковский кричит моему мужу:

— С кем вы — с Христом или с антихристом?

Спор продолжается. Я узнаю, что Христос и революция неразрывно связаны, что революция — это раскрытие Третьего Завета. Слышу бесконечный поток последних, серьёзнейших слов. Передо мной как бы духовная обнажённость, всё наружу, всё почти бесстыдно. <...>

Утром приносят новый самовар, едят яичницу. Пора домой. По сонным улицам мелкой рысцой бежит извозчикья лошадь. На душе мутно. Какое-то пьянство без вина, пища, которая не насыщает. Опять тоска.

Далее у нас пойдёт разговор о декадентстве, и начинать его следует с Брюсова.

§ 5. ДЕКАДЕНТЫ. ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ. ФЕДОР СОЛОГУБ. КОНСТАНТИН БАЛЬМОНТ

Валерий Яковлевич Брюсов (1873—1924) был москвичом, и ему посчастливилось учиться в московской частной гимназии Льва Ивановича Поливанова. Иногда её называют Лицеом серебряного века. Поливанов был необыкновенный педагог. Он преподавал древнегреческий язык и латынь — предметы, которые обычно были бичом гимназистов. В Поливановской гимназии воспитанники с жадным нетерпением ждали эти уроки, любили их больше всех других. Поливанов был прекрасным знатоком Пушкина, русской и мировой литературы; он был любимцем московской интеллигенции. В его гимназии учащиеся основательно осваивали иностранные языки, ставили серьёзные спектакли, издавали рукописные журналы. Кроме Брюсова, там учились Андрей Белый, поэт-символист Сергей Соловьёв (племянник В.С. Соловьёва), сыновья Льва Толстого.

В этой обстановке высоких духовных устремлений Брюсов уже на школьной скамье определил не только своё призвание поэта, но и то новое направление, по которому он хотел двинуть русскую поэзию. Он записал в своём дневнике: «Талант, даже гений, честно дадут только медленный успех, если дадут его. Это мало! Мне мало. Надо выбрать иное... найти путеводную звезду в тумане. И я вижу её: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идёт вперёд, развивается, и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдёт достаточного вождя. А этим вождём буду Я! Да, Я!»

Сразу же по окончании гимназии Брюсов стал издавать сборники «Русские символисты», а два года спустя вышла первая книга его стихов, вызывающе названная начинающим автором по-французски “Chefs-d’oeuvre” (‘шедевры’). В ней и в последующих книгах Брюсов установил круг тем декадентской, упадочной поэзии; основными среди них были смерть (часто в облике самоубийства), эротика, предельный индивидуализм, порок, религиозный экстаз, грех. Обычно эти темы переплетались; особенно неприятным было соединение религиозного экстаза с душевной эротикой.

Брюсов воспевал могущество завоевателей, попиравших целые народы, гордое одиночество художника и учёного, уходил в экзотику (т.е. писал о географически и исторически удалённых народах). Он был убеждён, что у искусства нет целей вне себя самого:

Юноша бледный со взором горящим!
Ныне даю я тебе три завета:
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее — область поэта.

Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полжоби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно.

(«Юному поэту»)

Брюсов стал одним из самых видных в истории русской литературы поэтов города (урбанистов). Он сознательно развивал традиции урбанистической поэзии Пушкина, Некрасова, бельгийского поэта Верхарна. Одна из его поэтических книг носит программное название (по-латыни) “Urbi et orbi” (‘городу и миру’). Он уловил, что город преображает человека. Даже такое извечное чувство, как любовь, здесь переживается иначе, чем в другой обстановке. В толпе, на мгновенье, люди сходятся, обжигают друг друга взглядом — и тут же расходятся снова — навсегда...

О, эти встречи мимолётные
На гулких улицах столиц!
О, эти взоры безотчётные,
Беседа беглая ресниц!

.....

Далёко, там, в толпе скользит она,
Уже с другим её мечта...
Но разве страсть не вся испытана,
Не вся любовь пережита!

(«Встреча»)

В Москве возник журнал «Весы», в котором руководящее положение занял Брюсов. Там он из номера в номер печатал рецензии на новые книги. Он оказался замечательным литературным критиком, его оценки бывали обычно строги, но справедливы. К его мнению очень прислушивались. «Весы» просуществовали до конца десятилетия, и критическая деятельность Брюсова способствовала утверждению декадентства и символизма не меньше, чем его поэзия.

Писатель необыкновенно работоспособный, деятельный, образованный, разносторонне одарённый, он рано обратился к художественной прозе. Его роман «Огненный ангел» признан одним из лучших во всей истории русского модернизма. Как и трилогия Мережковского «Христос и антихрист», роман Брюсова читается в двух планах. В плане историческом это повествование предприимчивого бродяги-авантюриста и наёмного солдата Рупрехта, человека XVI в., о том, как он встретил и полюбил Ренату — женщину, одержимую дьяволом. Вскоре в их общей жизни возник граф Генрих, которого Рената любила до встречи с Рупрехтом. В романе поступки земных людей определяются воздействием потусторонних сверхъестественных сил, которые калечат их души и толкают их к гибели. В конце Рената умирает на руках Рупрехта.

Однако сквозь приключения трёхсотлетней давности просматриваются судьбы современных людей. Повествование не случайно ведётся от имени Рупрехта: за ним стоит сам Брюсов; граф Генрих фон Оттергейм — это Андрей Белый, а Рената — писательница Нина Ивановна Петровская. Замужняя дама, она пережила короткий и страстный роман с А. Белым, который весь был окутан мистикой: сперва для А. Белого она стала предтечей Жены, облечённой в солнце; потом он разочаровался в её высшей сущности и бросил её — ушёл от соблазна нечистой силы, по тогдашнему своему разумению. Она в упор стреляла в неверного возлюбленного, но браунинг дал осечку. И её стал утешать Брюсов, который увлекался оккультизмом (тайными мистическими учениями Средних веков и Возрождения), спиритизмом (поиском способов общения с душами умерших), чёрной магией. Вскоре и Брюсов её оставил (в этом состоит горькое отличие жизни от романа), а потом написал «Огненного ангела». Нина Петровская возненавидела Брюсова, в попытке самоубийства выбросилась из окна, но лишь сломала ногу. Она прожила до 1928 г., когда в эмиграции, в Париже, покончила с собой, отравившись газом.

На примере «Огненного ангела» и на судьбах его прототипов хорошо видна важнейшая особенность декадентского и всего мо-

дернистского восприятия мира: принципиальное нежелание отделять писателя от человека, литературную биографию от личной, постоянное стремление найти органический сплав жизни и искусства. Упадочные темы декадентской литературы, спроецированные на действительность, калечили личности писателей. Себя А. Белый воспринимал как носителя Божественного начала (Н.И. Петровская называла его «новым Христом»), Брюсова с его оккультизмом и магией — как порождение «тьмы». Одновременно шла полемика по чисто литературным вопросам: Брюсов отстаивал точку зрения всех декадентов о независимости искусства от религии и политики, А. Белый защищал своё право судить о поэзии по тому, насколько она связана с вопросами веры. Весь комплекс расхождений был настолько острым, что дело едва не дошло до дуэли.

Брюсов серьёзно изучал жизнь и творчество Пушкина; собранные вместе, его работы о Пушкине составляют целую книгу. Он много переводил иностранных поэтов. Он был поэтом отточенной формы, специально исследовал возможности русского стихосложения и стремился их расширить. И всё же главная часть его наследия — лирика. Одно из самых его совершенных стихотворений — «Демон самоубийства» (1910 г.). Основные черты декадентства воплотились в нём с большой полнотой.

Своей улыбкой, странно-длительной,
Глубокой тенью чёрных глаз,
Он часто, юноша пленительный,
Обворожает, скорбных, нас.

В ночном кафе, где электрический
Свет обличает и томит,
Он речью дьявольски-логической
Вскрывает в жизни нашей стыд.

Он в вечер одинокий — вспомните, —
Когда глухие сны томят,
Как врач искусный, в нашей комнате
Нам подаёт в стакане яд.

Он в тёмный час, когда как оводы,
Жужжат мечты про боль и ложь,
Нам шепчет роковые доводы
И в руку всовывает нож.

Он на мосту, где воды сонные
Бьют утомлённо о быки,
Вздувает мысли потаённые
Мехами злобы и тоски.

В лесу, когда мы пьяны шорохом
Листвы и запахом полян,
Шесть тонких гильз с бездымным порохом
Кладёт он, молча, в барабан.

Он — верный друг, он — принца датского
Твердит бессмертный монолог,
С упорностью участия братского,
Спокойно нежен, тих и строг.

В его улыбке, странно-длительной,
В глубокой тени чёрных глаз
Есть омут тайны соблазнительной,
Властительно влекущей нас.

Брюсов единственный из модернистов безоговорочно принял революцию, энергично сотрудничал с советской властью, занимал руководящее положение в литературной жизни, вступил в партию большевиков. Он создал и возглавил Высший литературно-художественный институт, который после его смерти стал носить его имя. От декадентства он, ясное дело, отошёл. Теперь в своих стихах он излагал новейшие научные идеи («Принцип относительности», «Мир электронов», «Мир N измерений»). Его новое политическое мировоззрение отразилось в ряде стихотворений: «От Перикла до Ленина», «У Кремля», «С.С.С.Р.»

Рядом с Брюсовым разворачивалось творчество ещё двух выдающихся поэтов-декадентов — Фёдора Сологуба (псевдоним Фёдора Кузьмича Тетерникова, 1863—1927) и Константина Дмитриевича Бальмонта (1867—1942).

Выросший в жестокой бедности, ставший провинциальным учителем, Сологуб в стихах создал пленительный мир страны Ойле, по которой протекает река Лигой, над которой стоит чудесная звезда Маир. Вся пагуба жизни, её пошлость, нравственная грязь — всё зло сосредоточилось для Сологуба в отталкивающем образе отвратительной твари — недотыкомки.

Мой прах истлеет понемногу,
Истлеет он в сырой земле,
А я меж звёзд найду дорогу
К иной стране, к моей Ойле.

Крупнейшим после «Христа и антихриста» Мережковского явлением модернистской прозы стал роман Сологуба «Мелкий бес», навеянный впечатлениями его педагогической службы. Всё, что выходило из-под его пера, — многочисленные стихотворения, рас-

сказы, романы, пьесы, переводы иностранных поэтов — носило печать совершенства. Над всем его творчеством простирался дух смерти; эта тема была для него господствующей. Сологуб стал одним из признанных мэтров (учителей, вождей) новейшей литературы.

После революции он остался в советской России, но, в отличие от Брюсова, стал внутренним эмигрантом.

Константин Бальмонт был поэтом огня и солнца. Одна книга его стихов называется «Горящие здания», другая, самая знаменитая, опубликованная в 1903 г., — «Будем как солнце». Из всего декадентского комплекса идей Бальмонту ближе всего был индивидуализм. Он не был поэтом мысли, как Брюсов; он обращался к эмоциям читателя, создавал музыкальную лирику и музыкальную прозу, где темы развивались по законам музыкальной композиции и сами звуки воспроизводили то колокольный звон, то журчанье ручья, то шорох листьев.

Лебедь уплыл в полумглу,
Вдаль, под луною белея.
Ластятся волны к веслу,
Ластится к влаге лилея.

Бальмонт переводил стихи с четырёх десятков языков, но больше всего с английского. Он передал по-русски всего Шелли, почти всего Эдгара По и Уолта Уитмена, а также десятки других английских, французских, немецких, испанских, грузинских поэтов.

В отличие и от Брюсова, и от Сологуба, Бальмонт после революции эмигрировал. За границей он жил в нищете, тяжело болел душевно и телесно, ничего хоть сколько-нибудь сравнимого с созданным в молодости уже никогда не написал.

Четвёртый большой поэт-декадент был Иннокентий Анненский.

§ 6. ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ

К поколению декадентов и по возрасту, и по основным особенностям творчества принадлежал и Иннокентий Фёдорович Анненский (1856—1909). Именно он с предельной силой и полнотой выразил художественное мировоззрение модернизма, оказал значительное, во многих отношениях решающее влияние на поэзию XX в.

Это был человек замкнутый, самоуглублённый, заключённый в броню холодной петербургской корректности. Он служил по ве-

домству народного просвещения, одно время был директором Царскосельской гимназии, где училось несколько будущих поэтов, в том числе Николай Гумилёв. Анненский был знатоком и поклонником античности, он перевёл все трагедии великого древнегреческого драматурга Эврипида и сам написал на темы греческой мифологии четыре трагедии, но так, что, по его словам, в них «отразилась душа современного человека». Для восприятия Эврипида и собственных трагедий Анненского нужна всеобъемлющая культура, которой обладают лишь немногие. Анненский словно бы нарочно отгораживался от случайного читателя; последняя его трагедия напечатана тиражом в 100 экземпляров. Он много и великолепно переводил утончённых французских авторов конца XIX в., так называемых проклятых поэтов, которые тоже нужны и интересны были лишь знатокам. И от всех скрывал, что пишет оригинальные лирические стихи.

Анненский впервые выступил с ними в печати в возрасте 48 лет — случай небывалый для первоклассного поэта. В 1904 г. он издал «Тихие песни» (с приложением своих переводов из французской поэзии). И теперь он не признался в своём авторстве, скрылся за псевдонимом. Вместо фамилии автора на книге было напечатано: «Ник. Т—о» (читается 'никто'). Так (только по-древнегречески) назвался хитроумный Одиссей в пещере Полифема. Имя автора «Тихих песен» осталось неизвестно даже в самом тесном литературном кругу Петербурга. В это время в литературу входил студент Блок. В рецензии он чуть-чуть свысока, как неопытного дебютанта, похвалил Ник. Т—о и тут же попенял ему на «безвкусице некоторых строк и декадентские излишества».

А в недрах этой внешне спокойной, обращённой вглубь себя личности бушевал могучий поэтический темперамент. Без этого не может быть поэта. В 1909 г. для продвижения в публику новых художественных понятий, в частности, новой поэзии, был создан журнал «Аполлон». Анненский подготовил для него цикл стихотворений. Редактор напечатал их не сразу, а откладывал от номера к номеру: случай обычный в журнальной практике. Анненский настаивал, нервничал, стихотворения не появлялись. И Анненский скоропостижно скончался — на ходу, у подъезда Царскосельского вокзала в Петербурге, в конце короткого зимнего дня.

Анненский создал новый язык поэзии, им вскоре заговорили все выдающиеся поэты серебряного века. Пушкин и другие поэты-классики эмоции и чувства передавали последовательно, анализировали их с помощью рассудка. Анненский более решительно, чем

его современники, порвал с этой традицией, отверг поэтику последовательного повествования об эмоциях и переживаниях, заменил её иррациональной поэтикой ассоциаций.

Ассоциации — это связи, которые произвольно возникают в психике между несколькими представлениями, образами, мыслями. И вот Анненский пишет так, словно он не размышляя следует за своими произвольными ассоциациями, заноса на бумагу случайные чувства и мысли в случайном порядке.

Сопоставим стихотворение Анненского «Стансы ночи» со стихотворением Пушкина «Я помню чудное мгновенье...». Пушкин передаёт переживание многих и разнообразных чувств, их изменчивость, колебания. Но рассказ о движении чувств Пушкин строит последовательно, он строго контролирует движение чувств разумом. Сперва он утверждает; потом отрицает; наконец, отрицает то, что отрицал, т.е. возвращается к изначальному утверждению, которое и торжествует. Все три части строго соразмерны, содержат по восемь стихов; все три части приблизительно одинаково выстроены.

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолётное виденье,
Как гений чистой красоты.

В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты :
Звучал мне долго голос нежный,
И снились милые черты.

Эти восемь стихов обладают своей внутренней логикой: в первом стихе формулируется сообщение, в следующих оно подробно развивается. По такой же схеме выстроены две другие части стихотворения Пушкина.

Теперь обратимся к стихотворению Анненского «Стансы ночи» (стансы — это относительно самостоятельные строфы).

Меж теней погасли солнца пятна
На песке в загрезившем саду.
Всё в тебе так сладко-непонятно,
Но твоё запомнил я: «Приду».

Не шесть стихотворений, которые рассказывают о том, что она назначила ему свидание. Мы ждём: пришла она или не пришла?

Чёрный дым, но ты воздушней дыма,
Ты нежней пушинок у листа.

Пока мы видим, что ответ откладывается. По какой-то случайной ассоциации, читателю непонятной, поэт вспоминает чёрный дым. Читаем дальше.

Я не знаю кем, но ты любима,
Я не знаю, чья ты, но мечта.

Эти стихи уводят совсем в сторону. В начале она обещала прийти на свидание, а теперь не известно, оказывается, кто её любит, кто о ней мечтает.

За тобой в пустынные покои
Не сойдут алмазные огни <...>

Можно понять, что они встретились вечером в саду (первое четверостишие), и она обещала позже прийти к нему в дом. Теперь он даже не уверен, кто её по-настоящему любит, он опасается, что она не придёт: потому и покои пустынные, и алмазные огни не сойдут. Сам образ алмазных огней вызван какими-то субъективными ассоциациями; возможно, воображение поэта украсило ими женщину, а, может быть, она действительно носила бриллианты.

Для тебя душистые левкои
Здесь ковром раскинулись одни.

Снова неожиданный скачок ассоциаций. Ковёр левкоев... Значит, он ждёт её всё-таки не в покоях, а в саду? Действительность раздваивается, становится зыбкой, неопределённой. Кто её любит, где назначено свидание, пришла она или не пришла — ничего неизвестно.

Эту ночь я помню в давней грёзе,
Но не я томился и желал: <...>

Если ждал её не я, почему я так запомнил эту ночь? У Пушкина всё ясно: я помню чудное мгновенье, потому что я её увидел, и она меня пленила, и я её полюбил. У Анненского не ясно ничего. Концовка стихотворения так ничего и не проясняет:

Сквозь фонарь, забытый на берёзе,
Талый воск и плакал и пытал.

Может быть, свеча тает и пылает, как сердце возлюбленного, не дождавшегося встречи?

Подобным образом на воссоздании потока ассоциаций — потока сознания, как позже стала говорить критика — впоследствии будет построена не только поэзия, но и проза А. Белого, по-

эзия Ахматовой, Мандельштама, Пастернака... После смерти Анненского была издана подготовленная им книга стихов «Кипарисовый ларец». Можно было бы строить разные догадки, откуда взялось это заглавие. Кипарис для христиан был священным деревом, быть может, дело в этом? Оказывается, у Анненского был ларец из кипариса, куда он и складывал листки со своими стихотворениями. И вот по этой субъективной ассоциации, заведомо непонятной читателям, поэт дал название своей будущей книге.

Не следует думать, что новый стиль — признак небрежности, неумения. Как раз за «Стансами ночи» стоит большая художественная и психологическая правда. Анненский был женат на вдове, имевшей двух сыновей от первого брака, и полюбил жену старшего из них. Она ответила на его чувство, но Анненский решительного шага не сделал, совесть ему не позволила. Кроме его и её, никто ничего не знал до самой его смерти. Ей поэт и посвятил свои «Стансы ночи», в которых намекнул на неопределённые отношения между ними, на несбывшееся счастье.

Здесь мы переходим к другой важной особенности лирики Анненского. Это — поэзия намёков. Пушкин прямо называет чувства, состояния души: вдохновенье, любовь. Анненский только намекает на переживания.

Третья важная особенность — искусство детали. В искусстве слова подробность, деталь вообще имеет огромное значение. Но деталь Анненского особенная. Она призрачна. Его искусство — искусство призрачной детали. Она ненадёжна, она есть и её нет.

Стиль Анненского можно назвать импрессионистичным (от французского *impression* ‘впечатление’). Он направлен на то, чтобы передать мгновенное впечатление, уловить мимолётные ассоциации, из которых и состоит, по мнению поэта, жизнь человеческого духа. Определяют его стиль и как суггестивный (от английского *to suggest* ‘внушать’): задача поэта — не повествовать, не описывать, а прежде всего внушать. Внушать читателю чувства, настроения, переживания. Декадентское мироощущение, ассоциативность, призрачность деталей, импрессионистичность с законченным совершенством выражены в стихотворении “Его” (по-латыни ‘я’):

Я — слабый сын большого поколения,
И не пойду искать альпийских роз,
Ни ропот волн, ни рокот ранних гроз
Мне не дадут отрадного волненья.

Но милы мне на розовом стекле
Алмазные и плачущие горы,

Букеты роз, увядших на столе,
И пламени вечернего узору.

Когда же сном объята голова,
Читаю грёз я повесть небылую,
Сгоревших книг забытые слова
В туманном сне я трепетно целую.

Когда-то Лермонтов в «Думе» бросил своему поколению упреки в забвении гражданских доблестей, в раболепстве и равнодушии. Теперь Анненский пишет о своём поколении, его называет больным, но о его болезнях говорит совершенно иначе. Декаденту не нужны здоровые, естественные переживания, горы, волны, грозы. Весь круг впечатлений замкнут стенами комнаты, а сами впечатления мимолётны, детали призрачны: морозные узоры на стекле, которые тут же тают, игра пламени в камине, увядшие цветы... Я трепетно целую — но во сне. Целую слова — но забытые. Слова из книг — но сгоревших. Слова эти образуют повесть — но небылую, повесть грёз.

Лермонтов негодовал и обвинял — Анненский внушает.
Блок плакал над стихами Анненского.

§ 7. СИМВОЛИСТЫ. АЛЕКСАНДР БЛОК

С начала XX в. в литературную жизнь вошло второе поколение модернизма — символисты Александр Блок, Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Максимилиан Волошин. Центральное место в символизме, во всём модернизме, во всей литературе двух первых десятилетий — серебряного века — занял Александр Александрович Блок (1880 — 1921), человек-эпоха, по словам Ахматовой.

Минуя декадентов, Блок продолжал в литературе дело В. Соловьёва. Он воспринял его мистицизм, культ Вечной Женственности, Жены, облечённой в солнце. Блок назвал её Прекрасной Дамой и внёс средневековый мотив рыцарского поклонения даме не только в свою поэзию, но и в драматургию («Роза и крест»). В символизме, по его собственным словам, он видел литературное направление, связанное «с вопросами религии, философии и общественности».

В 1904 г. (на титульном листе обозначен 1905-й) была опубликована первая книга Блока «Стихи о Прекрасной Даме» (заглавие предложил Брюсов). Блок стал человеком-эпохой потому, что

его литературный путь и даже самый интимный опыт духовной и душевной жизни оказался нерасторжимо связан с путями России.

Мистические переживания требовали особого языка символов. Блока не удовлетворяли символы наподобие земли Ойле или недотыкомки Сологуба. Такое искусство он и его товарищи по поколению считали оторванным от жизни и не имеющим опоры в действительности. Символисты не принимали искусства, замкнутого в самом себе, уводящего от задач жизни, искусства для искусства. Им нужна была всеобъемлющая система символов, которая охватывала бы всё творчество и отражала всю жизнь. Только такое искусство и могло, по мнению Блока, влиять на людей. Оно должно быть религиозным, открывать людям мистическую возможность через Вечную Женственность непосредственно общаться с Богом. Символисты стремились к теургическому искусству, которое объединит всех людей в религии и приведёт к Богу. Теургия — одно из ключевых понятий русского символизма: оно обозначает творчество, в котором сливаются поэзия и религия, религиозное искусство, объединяющее людей и ведущее их к Богу. Символисты хотели быть теургами — вождями людей на их путях к Богу.

Блок создал цельную всеобъемлющую систему символов. В её основе лежит простой мотив: рыцарь (инок, юноша, поэт) стремится к Прекрасной Даме. Он стремится к Ней. Это стремление имеет много важных значений: и мистическое постижение Бога, и поиск жизненного пути, и порыв к идеалу, и ещё бесконечное количество оттенков значений в зависимости от контекста — от смысла целого. Герой лирики Блока, какой бы облик он ни принимал, оставался близок к духовному облику самого поэта. Можно сказать, что на протяжении всего своего творческого пути Блок оставался единственным лирическим героем Блока. Заря, звезда, солнце, белый цвет — всё это синонимы Прекрасной Дамы.

Вот откуда, между прочим, псевдоним Андрей Белый. Борис Бугаев, как и Блок, вышел из профессорской семьи, его отец был деканом математического факультета Московского университета. Но мог ли поэт-символист оставаться Бугаевым? Другое дело Белый. Каждому, кто принадлежал к символистскому кругу, было ясно: Белый — значит посвятивший себя Вечной Женственности.

К важнейшим символам принадлежал образ размыкания кругов; он обозначал порыв к Ней. Ветер — знак Её приближения. Утро, весна — время, когда надежда на встречу наиболее сильна. Зима, ночь — разлука и торжество злого начала. Синие, лиловые миры или одежды символизируют крушение идеала, веры в саму возможность встречи с Прекрасной Дамой. Болото — символ обы-

денной жизни, не освящённой Её мистическим присутствием. Желтые фонари, желтая заря (Блок писал имя прилагательное «желтый» через О и придавал этому важное значение: таким образом он подчёркивал, что ему важен не цвет сам по себе, а символ, который за ним стоит) символизирует пошлость повседневности.

Значение символов в большой степени зависит от контекста. Например, слово «чорный» (опять-таки непременно через О по тем же причинам, что и «желтый») — символ чего-то опасного, грозного: так, цикл стихотворений о жестокой, демонической любви поэт назвал «Черная кровь». В другом контексте «чорный» может символизировать тоже нечто грозное, но в то же время и значительное, чреватое мистическими откровениями:

Знаю я твоё льстивое имя,
Чорный бархат и губы в огне,
Но стоит за плечами твоими
Иногда неизвестное мне.

Первые два стиха говорят о любовной страсти, а два следующие — о мистическом откровении, которое за этой страстью мерцает.

Блок писал нервами и кровью, отдавал литературе всего себя. Герой его поэзии, вечно стремящийся к Прекрасной Даме и никогда не достигающий Её, необыкновенно близок к нему самому; это — почти его двойник, его лирический герой.

До конца понять поэзию Блока одним умом, в спокойной обстановке, не заплатив переживаниями, сомнениями, страстями, надеждами, страхами, — невозможно.

Новый язык символов встречал неприятие и насмешки. В популярной петербургской газете было помещено письмо одного читателя: «Прочитывая стихи большинства современных русских поэтов, я часто не могу уловить в них здравого смысла, и они производят на меня впечатление бреда больного <...> Этим письмом я предлагаю всякому, — в том числе автору, — уплатить сто рублей за перевод на общепонятный язык стихов Александра Блока «Ты так светла...»».

Если не знать символики Блока, за его ассоциациями уследить невозможно. Однако для человека, владеющего языком символов, понять стихотворение несложно. В его фундаменте лежит основной мотив символизма: он — стремится — к Ней. Он страдает оттого, что на какое-то время изменил Ей. Она — воплощение Вечной Женственности («бела, как снег невинный»). Герой не верит ночи — торжеству злого начала; напротив, он верит в грядущую встречу с Нею, хотя встреча эта ещё далека.

Ты так светла, как снег невинный.
Ты так бела, как дальний храм.
Не верю этой ночи длинной
И безысходным вечерам.

Своей душе, давно усталой,
Я тоже верить не хочу.
Быть может, путник запоздалый,
В твой тихий терем постучу.

За те погибельные муки
Неверного сама простишь.
Изменнику протянешь руки,
Весной далёкой наградишь.

Блок принадлежал к дворянской интеллигентной семье. Его отец был профессором Варшавского университета, мать и тётка — писательницами, дед — ректором Петербургского университета. Студентом Блок полюбил Любовь Дмитриевну Менделееву, девушку его круга, дочь замечательного химика. Она стала для него и для его друзей земным воплощением Жены, облечённой в солнце, его Прекрасной Дамой. Истории их любви, мистическим переживаниям, связанным с нею, посвящена первая книга Блока, в которую вошли лучшие из 800 стихотворений, написанных на эту тему.

Вскоре после венчания Блока и Любви Дмитриевны их отношения осложнились. Страстной любовью к жене Блока проникся его друг А. Белый. Мучительные для все трёх участников драмы события привели к длительному разрыву между поэтами и к изменению отношений между Блоком и его женой. Эта катастрофа совпала с революцией 1905 г., которую Блок по-своему тяжело переживал. Так для него кончился период относительной гармонии, запечатленный в «Стихах о Прекрасной Даме», и начался период глубокого внутреннего конфликта, воплощённый в символах «страшного мира».

Страшный мир! Он для сердца тесен!
В нём твоих поцелуев бред,
Тёмный морок цыганских песен,
Торопливый полёт комет!

(«Чёрный ворон в сумраке снежном...»)

На смену Прекрасной Даме пришла незнакомка, воплощающая неверную, изменчивую женскую любовь и вообще зыбкость, ненадёжность мира, человеческого существования в нём. Позже Блок писал об «истинном мистическом сумраке годов, предше-

ствовавших первой революции», и о «неистинном мистическом похмелье, которое наступило вслед за нею».

От традиции салонного романа Фета Блок переходит к традиции цыганского романа, которую культивировала поэзия XIX в. (самые яркие примеры — песня Земфиры в «Цыганах» Пушкина: «Старый муж, грозный муж...» и «Песня цыганки» Я.П. Полонского: «Мой костёр в тумане светит...») и создаёт целый лирический цикл «Кармен».

На такой почве под пером Блока возникали творения удивительной силы — «Незнакомка», «О доблестях, о подвигах, о славе...», «В ресторане». Пряные, болезненные, полные бездонного отчаяния, они поворачивали сердца современников.

О доблестях, о подвигах, о славе
Я забывал на горестной земле,
Когда твоё лицо в простой оправе
Передо мной стояло на столе.

Но час настал, и ты ушла из дому.
Я бросил в ночь заветное кольцо.
Ты отдала свою судьбу другому,
И я забыл прекрасное лицо.

Летели дни, крутятся проклятым роем...
Вино и страсть терзали жизнь мою...
И вспомнил я тебя пред аналоем,
И звал тебя, как молодость свою...

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слёзы лил, но ты не снизошла.
Ты в синий плащ печально завернулась,
В сырую ночь ты из дому ушла.

Не знаю, где приют своей гордыне
Ты, милая, ты, нежная, нашла...
Я крепко сплю, мне снится плащ твой синий,
В котором ты в сырую ночь ушла...

Уж не мечтать о нежности, о славе,
Всё миновалось, молодость прошла!
Твоё лицо в его простой оправе
Своей рукой убрал я со стола.

Этот глубокий кризис не был изжит никогда, он только принимал разные формы. В начале 1910-х гг. рядом с символом незнакомки возникает образ России; постепенно он выдвигается в качестве центрального. Он сразу же принял трагический облик, потому

что Блок предчувствовал надвигавшиеся войны и революции. Он видел, что на его глазах совершается последний акт вековой драмы: окончательный разрыв интеллигенции с народом. С предельной силой трагические раздумья поэта выражены в цикле «На поле Куликовом». В 1915 г. вышли в свет отдельным изданием «Стихи о России».

Теперь Блок осмысливает свой путь как единство трёх этапов, которые нашли отражение в трёх томах лирики: том 1-й выражал гармонию «Стихов о Прекрасной Даме»; его символом был белый цвет. Том 2-й — это «страшный мир» с его символами — синим, фиолетовым, желтым, черным цветами. Том 3-й — тема родины, России; его символ — красный цвет крови и пожара.

Сказанное — лишь самая общая схема. Поэзия Блока значительна не только своим единством, но и своими противоречиями. Это мучительные противоречия блоковского сознания, в которых опосредованы неразрешимые противоречия русской жизни на её изломе.

Блок назвал собрание своей лирики романом в стихах, или трилогией вочеловечения. Богословы говорят о вочеловечении Христа, Сына Божия. Блок, очевидно, видел в своём творчестве не только полный противоречий путь своего лирического героя, но и мистически соотносил его с полным страданий земным путём Христа.

Февральскую буржуазно-демократическую революцию Блок воспринял с удовлетворением и стал сотрудничать с Временным правительством. Его отношение к октябрьской социалистической революции было двойственным. Оно отразилось в поэме «Двенадцать». Первые читатели больше всего хотели понять, приветствует Блок революцию или проклинает. Но на «Двенадцать» нельзя смотреть как на политический плакат. Это символистское произведение, противоречивое, как сама революция, как само сознание поэта. Поэма начинается так:

Чёрный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всём Божьем свете!

Уже знакомая нам система символов легко воспринимается. Мистической встречи нет (вечер), но окончательно надежда на неё не утрачена (чёрный). Она предощущается (белый снег, ветер). Таким образом, поэма начинается как опыт мистического осмысле-

ния событий 1917 г. в непримиримых противоречиях. И не следует их замалчивать, смягчать. «Мировой пожар в крови /Господи, благослови!» Иисус Христос, идущий под красным флагом. Он ведёт за собой двенадцать апостолов — и они в него стреляют. Революция и её последствия на протяжении всего XX в. были полны таких противоречий.

Ближе всего к пониманию поэмы подошёл поэт-символист Максимилиан Волошин: «Поэма «Двенадцать» является одним из прекрасных художественных претворений революционной действительности. Не изменяя самому себе, ни своим приёмам, ни формам, Блок написал глубоко реальную и — что удивительно — лирически-объективную вещь. Этот Блок, уступивший свой голос большевикам-красногвардейцам, остаётся подлинным Блоком «Прекрасной Дамы» и «Снежной Маски» <...> Не думаю, чтобы он мог быть большевиком по программе, по существу, потому что какое дело такому поэту, как Блок, до остервенелой борьбы двух таких далёких человеческих классов, как так называемая буржуазия и пролетариат, которые свои чисто личные и притом исключительно материальные счёты хотят раздуть в мировое событие, при этом будучи в сущности друг на друга вполне похожи как жадностью к материальным благам и комфорту, так и своим невежеством, косностью и полным отсутствием идеи духовной свободы».

В годы гражданской войны Блок вместе с несколькими единомышленниками выдвинул идею «скифства». Позже она нашла последователей, в первую очередь в эмиграции, и получила название «евразийства». Вслед за В. Соловьёвым «скифы» полагали, что у русского народа свой особый путь в мировой истории, отличный от путей и европейских, и азиатских народов, поскольку Россия лежит и в Европе, и в Азии. Судьба русского народа — объединить весь мир в едином братстве. Как видим, теургические мечты в новом облике Блок пронёс через всю жизнь. В стихотворении «Скифы» Блок взывал:

В последний раз — опомнись, старый мир!
На братский пир труда и мира,
В последний раз на светлый братский пир
Сзывает варварская лира!

Когда Россия раскололась, трещина прошла через сердце поэта. «Слопала-таки поганая, гнившая родимая матушка Россия, как чушка своего поросёнка», — написал Блок за два месяца до смерти.

Незнакомка.

По вечерамъ надъ ресторанами
Горитъ воздухъ дымъ и гудъ.
И правды окриками пьются
Весеннѣй и творчѣйшій духъ.

Вдали, надъ нѣвою пересохлою
Надъ сухой загородной дачъ,
Тутъ зоофисъ крепленья бурной
И раздается дѣтскій плачъ.

И каждаго вечера за шлагбаумомъ
Заманиваетъ котелки,
Среди каменъ гулѣтъ сѣданами
И свѣтѣетъ острѣе.

Надъ озеромъ скрипитъ утюгъ,
И раздается женскій визъ.

А в кѣстѣ — ко всему прирученъ —
безсмысленно кривится душой

И каждый берег друг единствененъ
Во моемъ фантазѣ отраженъ,
И влаговъ бернкой и башниственкой,
Какъ я, смиренъ и олуменъ

А редомъ — у созданныхъ формъ —
Махнулъ соколы торговъ,
И въявь и глазами крошечныхъ,
"И vino veritas!" кричатъ.

И каждый берегъ, в гавань казненъ,
(Кѣмъ жъ тогда снятъ мѣсто?)
Дѣлаетъ шагъ, илжамъ схваченъ,
Во туманномъ движется отъ.

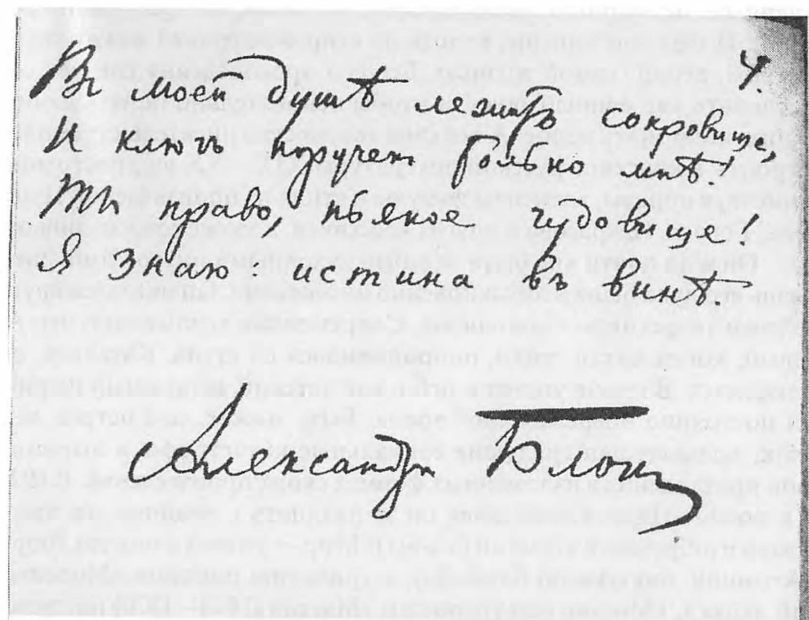
И медленю, пройдя мѣсто въявь,
Все же безъ спуртовъ, одна,
Дыша духами и туманами.
Она садится у окна.

И вторъ древиши повѣбляши
Ея упроче шельна,
И шельна с траурнымъ пѣвемъ
И в кобчаш узнез ружа.

И страшною близостью заковать
Смотрю за темную вѣдѣ.
И вижу берегъ огарованнъ
И огарованную даѣ.

Ихъ тайнъ мнѣ познать,
Мнѣ же-то солнцу вѣдѣно,
И вѣдѣ души моей излучить
Проклято терпкое вино.

И перъ страуса склоненны
Въ моемъ катарсѣ мозгу.
И очи сапиръ, бездонны
Цвѣтутъ на даѣвнемъ берегу



§ 8. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ. МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН

Андрей Белый (псевдоним; настоящее имя Борис Николаевич Бугаев, 1880—1934) первым из младших символистов выступил в печати с отдельной книгой. В начале 1902 г. вышла в свет небольшая ни на что не похожая книжка никому не известного А. Белого «Симфония (2-я, Драматическая)». Мать поэта, ничего не знавшая о псевдониме и не подозревавшая авторства сына, сказала ему, познакомившись с книгой:

— А, должно быть, умница этот Андрей Белый.

С первого шага в литературе писатель стремился к синтезу. Он написал словесное произведение по законам музыкальной композиции; его текст — не вполне проза и не совсем стихи, необычная лирическая ритмизованная проза. В дальнейшем А. Белый шёл по этому пути всё дальше и дальше: он стирал грань между стихом (строкой) и строфой, между строфой и целым стихотворением, меж-

ду стихом как формой речи и прозой, между творчеством художественным, мемуарным, философским, научным, литературной критикой. И шёл ещё дальше, вплоть до стирания граней между творчеством, верой, самой жизнью. Все его произведения следует осмысливать как единый текст, и чтобы основательно понять любое из них, надо знать целое. А всё своё творчество писатель стремился встроить в контекст русской литературы XIX—XX вв., постоянно заимствуя образы, элементы фабулы и стиля из произведений Пушкина, Гоголя, Некрасова и других классиков, а также современников.

Он жил почти вне быта, одними духовными интересами. Зато жизнь его духа была необыкновенно интенсивна. Он оказался крупнейшим теоретиком символизма. Современник вспоминает, что А. Белый, когда читал стихи, приподнимался со стула. Казалось, он испаряется. Вот-вот улетит в небо, как детский воздушный шарик. Он постоянно опережал своё время. Быть может, ещё острее, чем Блок, предощущал грядущие социальные катастрофы и выражал свои предвидения в изломанных формах своих произведений. В 1921 г. в поэме «Первое свидание» он за двадцать с лишним лет предсказал изобретение атомной бомбы («Мир — рвался в опытах Кюри / Атомной лопнувшей бомбой»), а трилогию романов «Московский чудак», «Москва под ударом» и «Маски» (1924—1930) построил на таком сюжете: московский профессор изобрёл атомную бомбу, а немецкий шпион безуспешно пытается это изобретение похитить.

В начале 1900-х гг. вокруг А. Белого сложился кружок друзей, которые называли себя аргонавтами. Подобно персонажам древнегреческого мифа, отправившимся на корабле «Арго» на поиски золотого руна, друзья А. Белого сообща искали пути к Богу, к высшей и вечной религиозной истине. Они мечтали приобщить к своему теургическому деланию всех людей. Как и петербуржец Блок, московские аргонавты пребывали под сильным влиянием В. Соловьёва.

Как и Блоку, аргонавтам было суждено скоро расстаться со своими теургическими иллюзиями. Первое разочарование А. Белый пережил, когда почти помимо его желания отношения с Н.И. Петровской (см. § 5), тоже принадлежавшей к аргонавтам, приняли характер обыкновенного «романа». Следующий удар нанесла революция 1905 г. А. Белый был настроен решительно: «Взрывать!» На фоне истинной революции «зори», о которых мечтали аргонавты, сразу потускнели. Вслед за этим А. Белый пережил ещё одно потрясение: мучительную любовь к Л.Д. Блок и последовавший разлад с Блоком, которым он страстно восхищался (см. § 7). Любовь Дмитриевна сперва как будто увлеклась А. Белым, потом скоро остыла, он же целый год бился в истерике, глубоко страдал, пе-

режил сильное нервное расстройство, послал Блоку вызов на дуэль, через год сам получил вызов от Блока (обе дуэли удалось предотвратить), пронёс своё чувство через всю жизнь.

Революция 1905 г. и её разгром вызвали у А. Белого стихи, неожиданные для символиста. Он написал и издал книгу «Пепел», посвящённую памяти Некрасова, полную гражданского гнева и подлинной боли о своей многострадальной родине.

Века нищеты и безволя.
Позволь же, о родина мать,
В сырое, пустое раздолье
В раздолье твоё прорыдать <...>

(«Отчаянье»)

Высшим достижением А. Белого и всей прозы модернизма стал роман «Петербург», написанный уже в начале 1910-х гг. В основе сюжета — идейный конфликт между революционером-террористом Николаем Аполлоновичем Аблеуховым и его отцом — важным петербургским чиновником Аполлоном Аполлоновичем. Но значительно важнее сам фон революционных событий 1905—1907 гг., постановка проблемы исторических судеб России между Западом и Востоком (позже А. Белый разделял идеологию «скифов» — см. § 7), и новый стиль, получивший предельное воплощение. Писатель воссоздаёт разорванное сознание человека начала столетия, потрясённого социальными и личными кризисами. А. Белый первым в мировой литературе осуществил его с такой полнотой и законченностью. Впоследствии этот стиль стали называть прозой потока сознания. Вместе с тем, А. Белый стремился захватить, потрясти читателя и использовал для этого все мыслимые средства — перенапряжённую образность, нетрадиционные, даже выдуманные им самим слова, необычное размещение текста на странице, звукопись; такую прозу принято называть орнаментальной:

“— «Уууу-ууу-ууу...» — так звучало в пространстве.

— «Вы слышите?»

— «Что такое?»

.....

— «Ууу-ууу».

.....

— «Ничего не слышу».

А тот звук раздавался негромко в городах, лесах и полях, в пригородных пространствах Москвы, Петербурга, Саратова. Слышал ли ты октябrevскую эту песню тысяча девятьсот пятого года?”

Ещё один пример:

«Николай Аполлонович, сам не зная зачем, побежал от провала обратно; и попал, сам не зная куда...—

— на постели (так-таки на подушке!) сидел Аполлон Аполлонович, поджимая желтевшие голые ножки к груди; был в исподней сорочке; он, охвативши руками колени, ревел; в общем грохоте позабыли его; некому было его успокоить; один-одинёшенек... до надсады, до хрипу... —

— Николай Аполлонович бросился к бессильному тельцу: бросается мамка к трёхлетней упавшей каплюшке, которую ей поручили, которую позабыла она <...>»

В 1921 г. А. Белый уезжает за границу, через два года возвращается и до конца жизни остаётся в СССР, по-прежнему много работает, пишет три тома воспоминаний. Символизм ушёл в прошлое, был заслонён новыми литературными школами; как поэт А. Белый почти не вызывал интереса; зато его проза оказала сильнейшее влияние на русскую литературу 20-х гг. Но сегодня мы должны помнить, что А. Белый был замечательный поэт, который умел сквозь все условности стиля своего времени пробиться к глубинам подлинных чувств и установить нерасторжимую связь с читателем — современником и потомком.

Золотому блеску
Верил,
А умер от солнечных
Стрел;
Думой века
Измерил,
А жизнь прожить
Не сумел.

Не смейтесь над мёртвым
Поэтом;
Снесите ему
Цветок;
На кресте и зимой,
И летом, —
Мой фарфоровый бьётся
Венок.

Цветы на нём
Побиты;
Образок давно
Полинял,
Жду, — пеленами

Свитый,
Чтобы кто-нибудь камень
Снял.

О, — отчего мне
Больно?
И, — разве я
Виноват,
Что любил только звон
Колокольный,
И, как пламень, — золотой
Закат.

Может быть, — я —
Не умер;
Может быть, — я —
Проснусь:
Милому брату
В сумерки
Белым венком
Метнусь.

(«Друзьям»)

Вячеслав Иванович Ив́анов (1866—1949) по возрасту принадлежал к первому поколению русских модернистов, но вступил в литературу одновременно с символистами на рубеже XIX и XX вв. До этого он жил преимущественно за границей (в Берлине, Париже, Риме), где серьёзно занимался научной работой. Первая книга его стихов «Кормчие звёзды» (1901—1903) создала ему репутацию искателя религиозной истины в поэзии, поэта-мыслителя. Сразу же определился намеренно затруднённый стиль, который делал ощутимой могучую работу мысли. Стихи Вяч. Иванова почти невозможно читать без серьёзного комментария. В его личности христианская вера, мечта о теургическом делании (см. § 7) соединялась с глубоким профессиональным погружением в философию и, шире, культуру языческой античности. С таких позиций он стремился мистически постичь исторические судьбы России и человечества. Широтой взглядов, неподдельным интересом к людям, гостеприимством он сумел привлечь к себе лучшие умы своего времени. «Башня» Вяч. Иванова (см. § 4) стала одним из центров духовной жизни серебряного века. Приведём стихотворение Вяч. Иванова «На башне», посвящённое Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, жене поэта. Она вполне разделяла его духовные устремления, её он называет в стихотворении Сивиллой (пророчицей).

Пришелец, на башне притон я обрёл
С моею царицей — Сивиллой,
Над городом-мороком — смутный орёл
С орлицей ширококрылой.

Стучится, вскрутя золотой листопад,
К товарищам ветер в оконца:
«Зачем променяли свой дикий сад
Вы, дети-отступники Солнца, <...>

На тесную башню над городом мглы?
Со мной, на родные уступы!..»
И клекчет Сивилла: «Зачем орлы
Садятся, где будут трупы?»

Вяч. Иванов открыто не проявил своего отношения к революции 1917 г. После ряда попыток уехать за границу, после тяжёлых испытаний, смерти близких людей, в 1924 г. ему удалось эмигрировать. Он перешёл в католичество, поселился в Риме и, человек необыкновенно одарённый, преподавал иностранные языки и занимался литературной работой.

Максимилиан Александрович Волошин (псевдоним; настоящая фамилия Кириенко-Волошин, 1877—1932) был меньше связан с центральной религиозной, мистической проблематикой символизма, восходящей к В. Соловьёву, чем Блок, А. Белый и Вяч. Иванов. Он и жил в стороне от культурных центров, в далёком татарском посёлке Коктебеле на восточном берегу Крыма. Своими руками, из камня и дерева, он построил на самом берегу Чёрного моря дом, который понемногу расширял, пристраивая к нему с разных сторон всё новые комнаты. Прекрасный художник-акварелист, он ежедневно рисовал свои излюбленные пейзажи: на каждом из них непременно есть горы со скудной растительностью, небо с бегущими по нему облаками, гладь горного озера или моря. Из своего Коктебеля он ежегодно отправлялся странствовать — в Москву, в Петербург, в Париж, в Испанию, в Италию. В ранней молодости, посланный за участие в студенческом революционном движении, побывал в Средней Азии.

Волошин по-своему поклонялся Вечной Женственности.

В напрасных поисках за ней
Я исходил земные тропы
От Гималайских ступеней
До древних пристаней Европы.

Она забытый сон веков,
В ней несвершённые надежды.

Я шорох знал её шагов
И шелест чувствовал одежды.

(«Она»)

Летом в доме поэта всегда было много гостей; вот для чего пристраивались всё новые комнаты. В Коктебеле перебивали Брюсов, А. Белый, Гумилёв, Мандельштам, Цветаева, Чехов, Бунин, Горький, Шаляпин и многие другие — весь цвет культуры серебряного века. Когда началась гражданская война, Волошин прятал в своём доме тех, кому грозила смертельная опасность: при белых — руководителя революционного движения, при красных — белого офицера, мужа М. Цветаевой. Революционный террор болью пронизывал его сердце, но эмигрировать он не захотел. Стихотворение, написанное 12 января 1922 г., вполне выразило отношение Волошина к революции, к судьбам в ней интеллигенции, поэтов, к своей собственной судьбе, подвело итог литературной истории серебряного века.

НА ДНЕ ПРЕИСПОДНЕЙ
(Памяти А. Блока и Н. Гумилёва)

С каждым днём всё диче и всё глуше
Мертвенная цепенеет ночь.
Смрадный ветер, как свечи, жизни тушит:
Ни позвать, ни крикнуть, ни помочь.

Тёмен жребий русского поэта:
Неисповедимо рок ведёт
Пушкина под дуло пистолета,
Достоевского на эшафот.

Может быть, такой же жребий выну,
Горькая детоубийца — Русь!
И на дне твоих подвалов сгину,
Иль в кровавой луже поскользнусь,
Но твоей Голгофы не покину,
От твоих могил не отрекусь.

Доконает голод или злоба,
Но судьбы не избери иной:
Умирать, так умирать с тобой
И с тобой, как Лазарь, встать из гроба!

§ 9. РЕАЛИСТЫ. ЛЕВ ТОЛСТОЙ. ЧЕХОВ. БУНИН

Традиция классического реализма XIX в. развивалась в XX в. на фоне творчества модернистов. Ещё в конце XIX в. жанр романа стал постепенно угасать, уступая ведущее место меньшим по объёму жанрам — повести, рассказу, очерку. В первом десятилетии нового века этот процесс зашёл очень далеко. Последний роман Л. Толстого «Воскресение» был завершён в самом конце XIX в.; Чехов мечтал написать роман, брался за него, но работа не пошла; Короленко так и не дописал «Историю моего современника», впрочем, это не роман, а сложный синтез мемуаров, исповеди и романной формы; Бунин свой единственный роман написал значительно позже, в эмиграции.

После романов Тургенева, Гончарова, Писемского, Лескова, Мамина-Сибиряка, после великих романов Л. Толстого и Достоевского жанр реалистического романа был исчерпан и оскудел. Теперь легче было писать романы модернистам, которые отказались от последовательного историзма и психологизма, от социальной мотивировки образов и событий, от ясных сюжетных линий, от чётко выстроенной фабулы. По таким путям пошли Мережковский («Христос и антихрист»), Ф. Сологуб («Мелкий бес»), А. Белый («Петербург»). Реалисты же сосредоточились преимущественно на прозе малых форм: не судьбы нескольких семей на протяжении нескольких поколений на фоне судеб народных, как в «Отцах и детях», «Войне и мире», «Анне Карениной», «Бесах», «Братьях Карамазовых», а жизнь одного человека или даже один эпизод из жизни человека становятся теперь предметом художественного изучения в повести, рассказе, очерке. Так легче оказалось уловить всю быстро меняющуюся жизнь, поспеть за бурным развитием общества, отразить всё возрастающее разнообразие личностей, социальных группировок, форм быта. На смену огромным многофигурным картинам в тяжёлых рамах пришли мозаика, калейдоскоп.

Наиболее значительными произведениями Л. Толстого, написанными в 1900-е гг., или начатыми ранее, а в 1900-е гг. завершёнными, или в 1900-е гг. начатыми, но оставшимися незавершёнными, стали повести «Хаджи-Мурат», «Фальшивый купон», «Нет в мире виноватых», «Посмертные записки старца Фёдора Кузмича», рассказы «После бала», «Исповедь», комедия, высмеивающая пьянство, «От ней все качества». Толстой составляет книги нравоучительных афоризмов на каждый день «Мысли мудрых людей» и «Круг чтения».

Он с ужасом оглядывался на свою жизнь до того нравственного кризиса, который пережил около 1881 г. Когда его друг попросил, чтобы он для полного собрания сочинений во французских переводах написал свои воспоминания, Толстому — всемирно знаменитому и почитаемому писателю, учителю жизни — прежде всего пришло на ум стихотворение Пушкина «Воспоминание», которое кончается словами:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу, и проклиная,
И горько жалуюсь, и горько слёзы лью,
Но строк печальных не смываю.

И ещё Толстой добавил: вместо «строк печальных» он, говоря о себе, поставил бы: «строк постыдных». При таком бескомпромиссно строгом отношении к себе самому Толстой имел право строго оценивать и то, что происходило вокруг него в России. Всё углублялся разрыв писателя с официальными установлениями общества. Он полагал, что религиозный вопрос — главный вопрос для каждого человека. Он отрицал авторитет церкви как единственной хранительницы и толковательницы Божественного откровения, осуждал церковь за отход от учения Иисуса Христа, в толковании Евангелия полагался на совесть и здравый смысл каждого человека, требовал буквального соблюдения Христовых заповедей. В самом начале десятилетия, в 1901 г., Святейший Синод — учреждение, через которое самодержавная власть осуществляла управление православной церковью, — признал Л. Толстого отпавшим от церкви. Во всех церквях России его предавали анафеме.

Толстой непримиримо осуждал деятельность революционеров, особенно террористов, полагая, что революционное насилие порождает новое зло и что насилию государства следует противиться не насилием, а словом, проповедью, честным образом жизни. Одновременно он резко выступал с публичными протестами против смертных казней, которыми правительство карало революционеров-террористов. Особенный резонанс получила его статья «Не могу молчать». Всесокрушающая сила толстовского слова наносила авторитету правительства невосполнимый урон.

Тяжелейшие страдания принёс Толстому разрыв с собственной семьёй. Как он ни отрекался от жизни своего дворянского круга, как ни отказывался от всех привилегий, полученных по рождению, принесённых ему его творческим гением, как ни освобождался от собственности, от пользования чужим трудом, он не считал,

что живёт правильно, по совести. Его жена, верная спутница его жизни на протяжении полувека, самозабвенно преданная ему и многочисленным детям — их общей большой семье — вела борьбу за то, чтобы Толстой не обездолил семью, не надорвал своё здоровье. Каждый из них нёс свою правду; «нет в мире виноватых», — можно было бы повторить название неоконченной повести Толстого. Трагедия разрешилась тайным уходом писателя из дому 28 октября (10 ноября н.с.) 1910 г. и смертью от простуды через несколько дней, 7 (20) ноября, на маленькой железнодорожной станции Астапово, которая прежде была совершенно неизвестна и вдруг сосредоточила на себе внимание не только всей России, но и всего мира. Пусть в самые последние дни жизни, пусть ценою смерти, но Толстой достиг своего идеала — полного осуществления Божеского учения, как он его понимал.

Тема ухода, странничества выдвинулась на очень видное место в творчестве писателя ещё в XIX в. (например, в трагедии «Живой труп», в романе «Воскресение»), а в новом столетии получила новое развитие. В своё время император Александр I умер совершенно неожиданно, во время путешествия по России, в далёком Таганроге. Его смерть породила смутные слухи о том, что в действительности вместо царя был похоронен солдат, до смерти запоротый шпицрутенами, а царь под видом крестьянина пошёл странствовать по Руси, замаливая свои грехи и самый страшный среди них — отцеубийство (он знал о заговоре против Павла I и сочувствовал ему; его отца Павла I придворные задушили подушкой в его собственной спальне). Перед смертью, «стоя по пояс в гробу», Александр I — Фёдор Кузмич рассказывает о своей многогрешной жизни и духовном воскресении. И взгляд Фёдора Кузмича на нравственную личность Александра I сродни взгляду Толстого на себя, каким он был до нравственного кризиса рубежа 1870—80-х гг.

Такой сюжет предоставлял Толстому возможность говорить о самых дорогих для него понятиях: о нравственном долге, о раскаянии и искуплении вины, об отказе от мирских благ во имя высшей правды. В повести, оставшейся незавершённой, написанной с обычным толстовским мастерством простоты, сказано, что когда старец Фёдор Кузмич умирал в Сибири и архиерей уговаривал его исполнить долг христианина и исповедаться, умиравший отказался, ответив: «если бы я на исповеди не сказал про себя правды, небо удивилось бы; если же бы я сказал, кто я, удивилась бы земля».

Антон Павлович Чехов за три с половиной года, прожитых в XX в., создал два больших рассказа «Архиерей» и «Невеста» и ли-

рическую драму «Вишнёвый сад» (сам автор определил жанр её как комедию). Чуждавшийся открытых выступлений по общественным вопросам, он почувствовал себя вынужденным к шагу, который привлёк внимание всей России. В 1900 г. как непревзойдённый мастер слова он был избран почётным академиком. В 1902 г. этой чести был удостоен М. Горький. Николай II не утвердил его избрание, потому что Горький был тесно связан с революционным движением. Тогда Чехов и Короленко (тоже состоявший почётным академиком) в знак протеста отказались от своих высоких званий.

Рассказ «Архиерей» Чехов строит на несовпадении привычного облика епископа — облечённого властью церковного деятеля — и своего героя, доброго старого немощного человека самого простого происхождения. Вот он хворый служит всенощную. Вот ложится спать, долго ворочается, не может уснуть, вспоминает детство, родное село, пьяницу-учителя из семинаристов, у которого была собака по кличке Синтаксис. А на другой день обедает с матерью и племянницей, которые приехали к нему повидаться, и мать, к его огорчению, почтительно и робко обращается к нему на вы. И ещё через день болезнь усиливается, а к концу недели владыка умирает. Через месяц был назначен новый епископ, о преосвященном Петре забыли, и когда у себя дома, в уездном глухом городке, старуха-мать, встречая с пастбища свою корову, заговаривала с другими женщинами о том, что её покойный сын был епископом, архиереем, ей не верили.

«Сюжет должен быть нов, а фабула отсутствовать», — считал Чехов. Сюжет рассказа вполне нов. Так, как Чехов, священника, да ещё в высоком сане, никогда не показывали. Смертельно больной туберкулёзом, писатель в одном из последних своих произведений изображает будничную смерть простого хорошего человека. И тонким штрихом придаёт своему рассказу углублённый смысл: всё действие рассказа происходит на протяжении Страстной недели, и возникает осторожная параллель между последними днями архиерея и последними днями земной жизни Христа. Чехов утверждает — не прямо, а средствами художника — что жизнь и кончина преосвященного Петра были истинно христианскими. Фабулы же — завязки, интриги, перипетий как поворотов повествования от хорошего к плохому и от плохого к хорошему, завязки — нет и в помине. Этот чеховский стиль называли письмом серым по серому. Но как он брал за сердце чуткого читателя!

Последняя пьеса Чехова «Вишнёвый сад», как до неё «Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня» и «Три сестры», пролагала пути ново-

му театру — театру XX в. Мастерство драматурга здесь вызывает изумление: в большой пьесе ничего не происходит, а между тем она держит зрителей в постоянном напряжении. Фабулы нет. В сущности, «Вишнёвый сад» — это пьеса о том, как не сложились судьбы Гаева и Раневской, Вари и Лопахина, Ани и Пети Трофимова, Шарлотты Ивановны и Фирса, как не удалось сохранить старое дворянское гнездо. Вместо обычной интриги (даже у Чехова в предыдущих пьесах всё-таки были и самоубийство, и дуэль со смертельным исходом, и выстрелы, и адюльтеры) «Вишнёвый сад» держится проникновенным лиризмом, сменой настроений, болью изломанных жизней. Очень важно нагромождение нелепостей, которое отражает общую нелепость жизни: фокусы Шарлотты Ивановны, анекдотическая рассеянность Епиходова, алогичное поведение Симеонова-Пищика, нелепые словечки Гаева и Фирса. В середине века подобные приёмы возобладали в театре абсурда Э. Ионеско, С. Беккета и других, преимущественно французских, драматургов. Можно говорить о том, что чеховский театр настроений занимает промежуточное место между реализмом и модернизмом.

Чехов писал «Вишнёвый сад» прежде всего для Московского художественного театра, в расчёте на определённых актёров. Чехов писал весёлую комедию — театр воспринял её как тяжёлую драму русской жизни; при чтении пьесы в театре актёры рыдали над последним актом. Успех спектакля был полным: предыдущим сотрудничеством с Чеховым Художественный театр был подготовлен к восприятию его новаторской драматургии. Не чеховскими пьесами открылся Художественный театр; не в Художественном театре начал свой путь драматурга Чехов. Но именно Художественный театр стал театром Чехова, и Чехов стал самым близким драматургом Художественного театра.

Значение Чехова для России до сих пор до конца не осознано. Он был не только великий писатель. Ни на что не претендуя, человек великой скромности, Чехов на сто лет вперёд предрекал своей родине путь к подлинной свободе человеческой личности. В одном из значительных романов XX в. «Жизни и судьбе» Василия Гроссмана (см. § 53) о нём сказано: «Ведь Чехов поднял на свои плечи несостоявшуюся русскую демократию. Путь Чехова — это путь русской свободы <...> Чехов знаменосец самого великого знамени, что было поднято в России за тысячу лет её истории, — истинной, русской, доброй демократии, понимаете, русского человеческого достоинства, русской свободы».

Иван Алексеевич Бунин (1870—1953) параллельно писал и публиковал стихи и прозу. Он придавал этому обстоятельству серьёзное значение: ему важно было использовать и возможности лирического проникновения в природу и человеческую душу, субъективного взгляда на мир, и средства объективного эпического повествования о современной жизни. При этом лирическое начало несколько охлаждалось постоянной бунинской строгостью обращения со словом, а повествовательная проза окрашивалась лиризмом. Писатель избегал злободневных политических тем, мало вращался в литературной среде. «Меня занимали вопросы психологические, религиозные, исторические», — написал он позже в автобиографии.

Таково было своеобразие творческого облика Бунина, и в конце первого десятилетия нового века, в 1909 г., писатель был удостоен избрания почётным академиком Российской академии наук.

Как поэт Бунин вышел из школы поздних романтиков XIX в. — Фета, Ап. Майкова, Полонского. От них его проникновенное искусство изображения природы в её бесконечных изменениях и сокровенных переходных состояниях, умение воссоздавать аромат быта провинциального городка и деревенской усадьбы.

Люблю цветные стёкла окон
И сумрак от столетних лип,

Звнящей люстры серый кокон
И половиц прогнивших скрип.

Эта поэзия противостояла модернизму, к которому Бунин относился настороженно, порою откровенно враждебно, и не ставила перед собою никаких задач вселенского единения людей, поисков золотого руна, синтеза всей мировой культуры. За пределами первого десятилетия Бунин пришёл в своей лирике, однако, к созданию таких картин, которые самыми экономными средствами порождали обобщения большой широты и силы, как например, следующее стихотворение 1912 г. В немногих словах поэт сумел сказать о дикой воле, о жестокости и силе, о вековой тоске и бесконечных пространствах...

СТЕПЬ

Синий ворон от падали
Алый клюв поднимал и глядел.
А другие косились и прядали,
А кустарник шумел, шелестел.

Синий ворон пьёт глазки до донушка,
Собирает по косточкам дань.
Сторона ли моя ты, сторонущка,
Вековая моя глухомань!

В рассказах Бунин постепенно выработал собственную позицию, отличную от мировоззрения большинства писателей-современников. Это касается взгляда на народ. Большая часть реалистов, начиная с Л. Толстого и Короленко, видела в крестьянине главную нравственную опору русского народа и государства. Бунин (как и Чехов, и Горький) относился к крестьянству значительно более настороженно. На исходе первого десятилетия XX в. он написал повесть «Деревня», в которой сказал жестокую правду о России. Отсутствие сдерживающего нравственного начала, нелепая бесхозяйственность, невежество вызывают у читателя беспросветную печаль.

Как замечательный мастер, Бунин умеет найти ту деталь, в которой образно сконцентрирована художественная проблематика повести. Например, он рассказывает: “С Серым, говорил Тихон Ильич, был недавно страшный случай: готовясь резать какую-то кобылу, Серый забыл её спутать, связал и затянул на сторону только морду, — и кобыла, как только он, перекрестившись, ударил её тонким ножичком в жилу возле ключицы, взвизгнула и, с визгом, с жёлтыми, оскаленными от боли и ярости зубами, с бьющей на снег струей чёрной крови, кинулась на своего убийцу и долго, как человек, гонялась за ним — и настигла бы, да «спасибо, снег был глубокий»”. Бунинская суровая правда может во многом объяснить те тяжёлые испытания, которые выпали на долю России в XX в. О судьбе Бунина после 1917 г. читайте в § 33.

§ 10. МАКСИМ ГОРЬКИЙ

Максим Горький (псевдоним; настоящие имя и фамилия — Алексей Максимович Пешков, 1868—1936) родился в Нижнем Новгороде на Волге; он вышел из среды необразованного мещанства. Рано осиротев, он всё детство и всю юность скитался по незнакомым людям, зарабатывая кусок хлеба. Постепенно маршруты его странствий всё расширялись, и к 24 годам, когда началась его литературная деятельность, будущий писатель накопил огромный

запас наблюдений в тех областях жизни, которые обыкновенно были закрыты от литературы, — в среде бродяг, босяков, сезонных рабочих, воров и вообще личностей, которые не в ладах с законом, обитателей трущоб и ночлежек. В 19 лет из-за неразделённой любви пытался покончить жизнь самоубийством, прострелил себе лёгкое. На семь лет был отлучён от церкви. Знакомства в среде революционной молодёжи привели к аресту (недолгому); позже его арестовывали ещё дважды.

Правильное образование в таких условиях получить было невозможно, и Горький, с его исключительными способностями, поднялся к вершинам знаний самоучкой. «Я очень рано понял, — написал он позже, — что человека создаёт его сопротивление окружающей среде».

В 1892 г. впервые появилось в печати произведение Горького — рассказ «Макар Чудра». Под ним стоял псевдоним, который скоро стал известен всему миру. С этого времени при значительной поддержке В.Г. Короленко Горький становится профессиональным писателем. Он пишет и публикует рассказы «Челкаш», «Старуха Изергиль», «Дед Архип и Лёнька», ряд стихотворений, притчу «Песня о Соколе».

В 1898 г. в Петербурге вышли «Очерки и рассказы» Горького в двух томах. Они принесли славу. Дело не только в том, что Горький изображал «бывших людей», отринутых обществом и предшествовавшей литературой, но и в том, что писатель видел в них не только БЫВШИХ, но и ЛЮДЕЙ, превосходно их знал и сочувственно изображал. От прозы Горького веяло силой, она противостояла пессимизму, отчаянию, цинизму значительной части беллетристики конца XIX в. Горький показал, что в народе таится огромный запас сил, который вот-вот вырвется на свободу и разнесёт всю привычную устоявшуюся жизнь. В духе времени произведения Горького часто проникнуты индивидуализмом, в некоторых из них («Челкаш», «Старуха Изергиль») видно неприкрытое любовование сильной неординарной личностью.

В романах «Фома Гордеев» и «Трое» Горький нашёл ещё одну свою тему, с которой не расстался всю жизнь: тему яркой личности из купечества или мещанства, которая выламывается из своей среды, часто ценой жизни.

На рубеже XIX—XX вв. в литературах всего мира, в том числе в русской, распространились неоромантические веяния (см. § 4). Одним из писателей, поднявшихся на волне неоромантизма, был Горький. Отсюда индивидуализм его героев, их требование нео-

граниченной свободы — и духовной, и личной, и социальной, и экзотика, и напряжённая метафоричность, порою романтическая напыщенность стиля.

Цыгане Горького — прямые потомки пушкинских романтических «Цыган», горьковские босяки — потомки романтических разбойников, созданных романтической литературой («Разбойники» Шиллера, «Братья-разбойники» и «Дубровский» Пушкина, Казбич в «Герое нашего времени» Лермонтова).

На фоне модернизма и традиционного реализма, на фоне чеховского письма серым по серому неоромантические произведения Горького были восприняты как неожиданное, громкое, увлекательное новое слово. Неоромантические веяния сочетались в произведениях Горького с общей их реалистической ориентацией. Горького как равного приняли в свою среду классики-реалисты Л. Толстой, Чехов, Бунин, Короленко.

Горький не вошёл, а ворвался в литературу. В течение всего восьми лет (от первого выступления в печати до конца века) Горький приобрёл громкую всероссийскую и мировую известность, стал одной из центральных фигур литературного процесса в России.

В. Ходасевич, строгий к людям мемуарист, близко знавший Горького (см. § 27), свидетельствует: «Он не страдал чванством и не разыгрывал, как многие знаменитости, избалованного ребёнка. Я не видел человека, который носил бы свою славу с большим умением и благородством, чем Горький».

На пороге XX в., в 1901 г., Горький опубликовал революционное стихотворение «Песня о Буревестнике». В следующем году Российская академия наук почтила его заслуги и избрала его, молодого писателя, даже не получившего систематического образования, почётным академиком. Царь Николай II не утвердил это решение, в знак протеста Чехов и Короленко сложили с себя звание почётных академиков (см. § 9), и весь разыгравшийся скандал лишь способствовал ещё большему росту популярности писателя.

В самом конце XIX в. в Москве сложился литературный кружок «Среда», объединивший либерально настроенных писателей реалистической ориентации, а в Петербурге возникло товарищество «Знание», издававшее книги и целые собрания сочинений участников «Среды». Горький вошёл в «Среду» и «Знание», стал душой издательского дела и на протяжении всего первого десятилетия XX в. фактически руководил деятельностью «Знания». Он стал издавать «Сборники товарищества «Знание»», и до 1913 г. их вышло 40! Здесь впервые увидели свет, например, «Вишнёвый сад» Чехова, «Чернозём» Бунина, «Мать» самого Горького.

Началось сотрудничество писателя с Московским художественным театром, с той поры никогда не прекращавшееся. Здесь были поставлены первая пьеса Горького «Мещане», вторая «На дне» и ряд последовавших за ними.

Совершенно исключительный успех имела пьеса «На дне» (1902 г.). Один из руководителей театра В.И. Немирович-Данченко писал Чехову: ««На дне» делает колоссальные дела. Сейчас 19-е, завтра 20-е представление (за один месяц!), и билетов нет за два дня». А самому Горькому сообщал: ««Дно» шумит. Билеты рвут на части».

Режиссёры и актёры, которым предстояло играть в пьесе, посетили московскую ночлежку, где встретились с отбросами общества — людьми, выпавшими из жизни. Увиденное в трущобах Хитрова рынка потрясло их на всю жизнь.

Именно таких людей изобразил Горький в своей пьесе. При открытии занавеса зрители видели подвал, похожий на пещеру, убогую утварь, нары, в сумраке людей в лохмотьях. В ночлежке живёт отпетый люд, интересы которого вращаются около удовлетворения самых примитивных желаний. В этой жалкой нищей среде ни у кого нет никаких перспектив — ни у бывшего актёра, ни у бывшего аристократа, носящего прозвище Барон, ни у вора Васьки Пепла, ни у проститутки Насти, ни у карточного мошенника Сатина.

В ночлежке бушуют страсти. Хозяйка Василиса — любовница Васьки Пепла. Её муж Костылёв ревнует, хочет избавиться от Пепла, а Василиса подговаривает своего любовника убить постылого мужа и сулит ему за это триста рублей. Но ему приглянулась её младшая сестра Наталья, и вот уже Василиса с мужем обварили её кипятком, а Васька в ярости убивает Костылёва.

Ещё до этого в ночлежке почти незаметно возникает нищий странник Лука. Ночлежка преображается. Каждому он умеет сказать ласковое слово. Утешает перед смертью Анну, её мужа слесаря Клеща уверяет, что он выберется из ночлежки и вернётся к естественной трудовой жизни, бывшему актёру внушает, что есть такая лечебница, где ему вернут память и человеческий облик. Отдохнув в ночлежке телом и душой, обласканный благодарными обитателями, Лука столь же внезапно исчезает, как и возник.

С его исчезновением с глаз у всех словно бы спала пелена. Клещ, который думал, что попал в ночлежку временно и случайно, вдруг понимает, что пути назад ему нет. А бывший актёр, осмысливший свою жизнь, понявший, что Лука просто обманул его, от полной безысходности вешается.

Но есть ещё шулер Сатин, который остаётся нечувствителен к «святой лжи» Луки. В какой-то мере ему поручена роль резонёра: в его уста автор вложил гимн гуманизму: «Человек — вот правда! Всё — в человеке, всё для человека! <...> Чело-век! Это — великолепно! Это звучит... гордо! Че-ло-век! Надо уважать человека». На зрителей и читателей особенно действовало, что такие высокие слова исходят с самого дна жизни: как бы низко человек ни пал, в нём можно пробудить человека.

В то же время мы ни на минуту не забываем, что Сатин — шулер, т.е. мошенник, которому безоглядно верить никак нельзя.

Афористичен и впечатляющ язык пьесы. У всех персонажей есть афоризмы, которые становились крылатыми словами. «Когда труд — удовольствие, жизнь — хороша! Когда труд — обязанность, жизнь — рабство!»; «В карете прошлого — никуда не уедешь» (Сатин). «Жди от волка толка» (Пепел). «Хороший человек должен иметь пачпорт» (Костылёв). «Верблюд — он вроде... осла! Только без ушей» (полицейский Медведев). «Ни за сто печёных раков — под венец не пойду» (торговка Квашня).

В 1905 г. близость Горького к революционному движению стала наибольшей и он вступил в РСДРП. Избегая ареста, с партийным поручением собирать деньги для нужд революции, Горький уезжает в Америку. Там в 1906 г. он пишет основную часть романа «Мать» (автор определил его жанр как повесть). Это первое в русской литературе произведение, в котором широко и подробно, с полным знанием предмета, показана деятельность социалистов, дана широкая картина борьбы рабочего класса в период подъёма революционной волны, открыто провозглашены лозунги революционного изменения общества.

Хотя в центре романа стоят два персонажа — Павел Власов и его мать Пелагея Ниловна, автор с большим художественным тактом назвал своё произведение «Мать». Он показывал становление революционного сознания в народной среде. Павел, который сразу выдвинулся на роль руководителя в своём окружении, — со своим аскетизмом фигура несколько схематичная, литературный потомок Рахметова из знаменитого романа Чернышевского «Что делать?» Однако Горький углубляет облик своего персонажа, предлагая читателю тонкую параллель: в комнате Павла на стене висит изображение Христа.

Ниловна сперва бесконечно далека от политического движения. Она соглашается участвовать в подпольной деятельности только ради того, чтобы облегчить участь Павла. Он арестован по обвинению в распространении листовок, и его товарищи объясняют

его матери: если листовки всё равно будут появляться на заводе, значит виноват в этом не Павел. Сын для неё — носитель добра, христианской жертвенности в том смысле, который она привыкла вкладывать в это слово согласно привычному ей кругу религиозных представлений. Постепенно она втягивается в политическую борьбу и начинает участвовать в ней более сознательно. При этом смутные социалистические идеи совмещаются в её душе с христианскими. Горький сумел проследить трудный путь матери в революцию шаг за шагом.

В России после публикации в сборниках «Знания» с большими цензурными купюрами «Мать» была вообще запрещена к печатанию и находилась под цензурным запретом до 1917 г. Первое издание романа состоялось в переводе на английский язык, затем он издавался на всех основных языках мира.

Не имея возможности вернуться в Россию из-за угрозы ареста, Горький остаётся в эмиграции до 1913 г., поселяется в Италии на острове Капри, участвует в 5-м съезде РСДРП в Лондоне, где встречается с Лениным и другими революционерами.

После этого начались расхождения между Горьким и руководством РСДРП, в первую очередь Лениным. Горького увлекло богоискательство, которое переживала русская интеллигенция. Вместе с некоторыми другими марксистами, в том числе с А.В. Луначарским (в будущем — наркомом просвещения в правительстве большевиков после революции) он стал развивать идеи «богостроительства», как они говорили, стремясь построить религиозный марксизм. Ленин же был последовательным атеистом.

Кроме того, Горький увлёкся новыми философскими теориями, которые отвергал Ленин.

Далее, Горький настороженно относился к революционным возможностям крестьянства, не абсолютизировал революционность пролетариата и основные надежды возлагал на интеллигенцию, в которой видел совесть и мозг народа. «Русская интеллигенция, — писал он, — научная и рабочая — была, остаётся и ещё долго будет единственной ломовой лошадкой, запряжённой в тяжкий воз истории России. Несмотря на все толчки и возбуждения, испытанные им, разум народных масс всё ещё остаётся силой, требующей руководства извне». Всё это шло вразрез с политическими взглядами Ленина.

Октябрьскую революцию 1917 г. Горький считал преждевременной, опасаясь, что стихия бунта и анархии поглотит кучку бескорыстных сознательных интеллигентов и рабочих. В 1917 г. он вышел из РСДРП. С большой силой он выразил свои опасения,

протест против террора и введённой большевиками цензуры в цикле статей «Несвоевременные мысли», которые печатал в организованной им газете «Новая жизнь» (новая власть терпела её только до середины 1918 г.).

В 1921 г. Горький эмигрировал. В течение четырёх лет между революцией и эмиграцией он отказывался от художественного творчества и все силы, всю свою необыкновенную энергию посвящал сохранению культуры и её носителей — писателей и учёных. Он создал издательство «Всемирная литература», которое в годы голода и разрухи выпускало лучшие произведения великих писателей прошлого. Он создал Комиссию по улучшению быта учёных и писателей (КУБУ) и добывал для них хлеб, дрова, одежду, ограждал от революционных конфискаций их квартиры и библиотеки, добивался для них и их семей разрешения на выезд за границу, спасал их от голодной смерти, от арестов и расстрелов ЧК. Десятки, а, может быть, сотни людей обязаны Горькому тем, что они пережили годы революции, гражданской войны и разрухи.

На скромном празднике в честь пятидесятилетия Горького Блок сказал: «Судьба возложила на Максима Горького, как на величайшего художника наших дней, великое бремя. Она поставила его посредником между народом и интеллигенцией, между двумя станами, которые оба ещё не знают ни себя, ни друг друга».

Во время второй эмиграции, поселившись в Италии в Сорренто, Горький вернулся к литературной деятельности, завершил начатую ранее замечательную автобиографическую трилогию «Детство», «В людях», «Мои университеты», написал роман «Дело Артамоновых», основную часть огромного романа «Жизнь Клима Самгина».

В 1931 г. Горький возвратился в СССР, чтобы стать во главе строительства новой советской литературы и культуры. Первые четыре года принесли ему много удовлетворения. Он стал ключевой фигурой советской литературы и, шире, всей культуры. Ему удалось создать Литературный институт, существующий до сих пор и носящий его имя. Горький сыграл важную роль при подготовке Первого всесоюзного съезда советских писателей, который состоялся в конце 1934 г. После этого роль Горького становилась всё более декоративной, от участия в литературной жизни он был почти полностью отстранён. До самой смерти он работал над замечательной мемуарной книгой литературных портретов, в которую входят очерки о Л. Толстом, Чехове, Короленко, Блоке, Ленине и других выдающихся современниках, с которыми сводила его жизнь. Умер он в 1936 г., обстоятельства его смерти до конца не прояснены.

ГЛАВА III.

10-Е ГОДЫ. СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК. ПРЕОДОЛЕВШИЕ СИМВОЛИЗМ

§ 11. ОБЩИЙ ВЗГЛЯД НА 10-Е ГОДЫ

1910 г. разделил серебряный век на две части резкой гранью. Лучше всего сказать словами Блока. «1910 год — это смерть Комиссаржевской, смерть Врубеля и смерть Толстого. С Комиссаржевской умерла лирическая нота на сцене; с Врубелем — громадный личный мир художника, безумное упорство, ненасытность исканий — вплоть до помешательства. С Толстым умерла человеческая нежность — мудрая человечность.

Далее, 1910 год — это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили, как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму и друг к другу: акмеизм, эго-футуризм и первые начатки футуризма. <...>».

Тревога распространилась и на следующий год. Блок сопоставляет события, казалось бы, бесконечно далёкие по масштабу: газетную статью «Близость большой войны»; антисемитскую кампанию в Киеве в связи с «делом Бейлиса»; расцвет французской борьбы в петербургских цирках; первую моду на авиацию; убийство премьер-министра Столыпина, «что знаменовало окончательный переход управления страной из рук полудворянских, получивничьих в руки департамента полиции».

Летом 1914 г. Россия вступила в мировую войну и стала терпеть сокрушительные поражения. Показателем крайнего разложения императорской власти, всего государственного строя стала распутинщина. Неограниченную власть в стране получил малограмотный сибирский крестьянин Григорий Распутин, которому без рассуждений подчинялись царь и царица, который по своему произволу смещал и назначал министров, вмешивался в руководство военными действиями. В декабре 1916 г. двое высокопоставленных придворных вместе с одним из великих князей — родственников царя — составили против него заговор и убили его, но дни царской власти были уже сочтены. Монархия себя изжила. Народ стре-

мился к новой, спокойной и зажиточной жизни. Февральская революция 1917 г. свергла самодержавие, октябрьская отдала власть в руки партии большевиков. Вскоре Россия вышла из мировой войны, но была вовлечена в длительную, неслыханно жестокую гражданскую войну, которая продолжалась до конца десятилетия.

Конец этот оказался страшным. Николай Оцуп, поэт, придумавший выражение «серебряный век», позже вспоминал: «Это был единственный в своём роде момент русской истории. Люди голодали, книгами топили печки, ночью крались с топором к лошадиной падали, которую грызли собаки, настолько злые от голода, что у них приходилось отбивать куски. Литераторы, чтобы не умереть с голоду, читали лекции в самых странных учреждениях».

И всё же на протяжении всего этого кровавого десятилетия шла интенсивная литературная жизнь. Продолжалась деятельность непосредственного предшественника декадентства Мережковского, декадентов Брюсова, Сологуба, Бальмонта, Зинаиды Гиппиус. Однако ничего принципиально нового они в литературу уже не внесли. Своё слово они сказали ранее, на рубеже веков.

Глубокий кризис переживал символизм. Дискуссия шла между Вяч. Ивановым, Блоком, Брюсовым, А. Белым. Десятилетие напряжённых художественных и религиозных исканий показало несбыточность мечты о скором слиянии всего человечества в Боге посредством религиозного искусства. Спорили в конечном счёте о том, невозможно ли вообще достигнуть такую цель, или же следует перенести мистические чаяния в неопределённое отдалённое будущее. Остро чувствовалось, что свою роль ведущей литературной силы символизм отыграл.

Продолжалась деятельность реалистов и близких к реализму Короленко, Бунина, Л. Андреева, А.Н. Толстого, Куприна, Горького. Реализм, имевший за собой в России столетнюю историю, давал всё новые крупные произведения, выдвигал всё новые имена. Однако после художественных откровений Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Тургенева, Л. Толстого, Достоевского, Чехова реализм новых писателей выглядел ограниченным.

Зато возникли совершенно новые литературные явления, которые выдвинулись в старшую линию литературного процесса. В конце XIX в. поэзия обновилась за счёт декадентства, в начале XX — за счёт символизма; теперь происходил новый пересмотр её путей. На передний план выдвигались преодолевшие символизм.

Акмеизм (от древнегреческого слова *ακμή* 'острие, расцвет') ещё был связан с декадентством и (в меньшей мере) с символизмом,

хотя и противостоял им (особенно символизму). Сперва в конце 1911 г. возник «Цех поэтов» — литературное объединение, одним из главных организаторов которого был Николай Гумилёв. В нём участвовали Ахматова, Мандельштам, Георгий Иванов, Георгий Адамович. В таком виде «Цех поэтов» просуществовал до 1914 г., до мировой войны. В 1920 г., в совсем новой России, он был воссоздан в обновлённом составе и просуществовал ещё год, до ареста и расстрела Гумилёва. «Цех поэтов» был чем-то средним между объединением поэтов-единомышленников и школой поэтического мастерства. Участники читали и обсуждали свои стихи, занимались под руководством Гумилёва приёмами стихосложения, издавали книжки и даже журнальчик «Гиперборей». Вскоре акмеизм оформился как литературная школа со своей творческой программой и со своим вождём.

При всех расхождениях и спорах, порою весьма острых, между декадентами, символистами и акмеистами все они принадлежали русскому модернизму — широкому движению в литературе и других искусствах, обновлявшему искусство, боровшемуся с классической традицией и в то же время опиравшемуся на неё.

Но одновременно с акмеизмом разворачивалось новое, притом радикальное движение, отменявшее всякую связь с предшествующей культурой, в том числе с символизмом, противопоставлявшее себя ей. Оно получило название авангарда. Как и модернизм, авангард был направлением в искусстве, охватившим многие страны мира. В России прежде всего среди авангардистских школ возник эго-футуризм (от латинских слов *ego* 'я' и *futurum* 'будущее'). Создал эту школу и был её несомненным главой Игорь Северянин.

Тотчас же вслед за эго-футуризмом возник кубо-футуризм, объединявший Хлебникова, братьев Бурлюков, Маяковского, одно время к нему был близок Пастернак. Если эго-футуризм продержался на поверхности литературной жизни всего несколько лет, то кубо-футуризм оказал значительное влияние на советскую поэзию 20-х гг., когда на его почве Маяковский создал ЛЕФ — левый фронт искусств.

В 10-е гг. пережила своеобразный расцвет деятельность так называемых новокрестьянских поэтов, среди которых наиболее одарёнными были Николай Клюев и Сергей Есенин.

Таким образом наметились три поэтических линии, которые прошли потом через весь XX в.: акмеистическая (по преимуществу петербургская), футуристическая (преимущественно московская) и крестьянская (связанная с провинцией, деревней).

Наконец, сразу же после революции громко заявил о себе Пролеткульт — всероссийское объединение пролетарских культурно-просветительных организаций. Его участники полагали необходимым после пролетарской революции немедленно начинать строить пролетарское искусство. «Пролетариату для организации своих сил в социальной работе, борьбе и строительстве необходимо своё классовое искусство, — говорилось в одной из первых резолюций Пролеткульта. — Дух этого искусства — трудовой коллективизм». Было создано и Международное бюро Пролеткульта. Однако идея прямолинейного механического насаждения классового пролетарского искусства потерпела полный провал. Потому что искусство, литература — это всегда организм, который естественно развивается по своим собственным законам, и никогда не механизм, который можно сконструировать и выстроить по чьему бы то ни было произволу.

Гневно протестовал против введения всеобъемлющей цензуры и вообще ущемления свободы слова и других свобод личности большевиками В.Г. Короленко.

Одним из самых характерных порождений серебряного века оказался Александр Николаевич Вертинский (1889—1957).

В культуре серебряного века значительную роль играли маски, в особенности маски итальянской народной комедии Арлекин, Коломбина и Пьеро. Их изображали художники, вводили в спектакли режиссёры, описывали поэты. В стихах Блока драматические повороты любовных отношений представлялись как борьба за благосклонность Коломбины между удачливым соперником Арлекином и незадачливым Пьеро. И вот под грохот артиллерии мировой войны на эстрадах сперва Москвы, а затем Петербурга и провинциальных городов стал появляться артист в очень условном пёстром костюме Пьеро, густо загримированный, и под аккомпанемент рояля исполнять захватывающие, ни на что не похожие песенки.

Он не был профессиональным певцом, он не был большим поэтом. Но сочетание стихов, не сложной, но выразительной мелодии и замечательного актёрского дара давало необыкновенный эффект. Вертинский бессознательно уловил неоромантический аромат своего времени с его культом Орлёнка — несчастного сына Наполеона I, культом смерти, тяготением к экзотике (см. § 4).

Он сочинял стихотворения-новеллы, как он сам говорил, — баллады, как можно было бы сказать иначе; ему было важно, чтобы в песенке происходило какое-нибудь событие, было драматическое напряжение: чтобы королева ревновала мужа к маленькой

балерине, чтобы отвергнутый герой мучился от неразделённой любви, жених скорбел по умершей невесте, а романтическая девушка, жившая в провинциальном сонном городе и выписавшая себе платье из Парижа, надела его всего один раз — когда она умерла и её положили в нём в гроб.

Но ещё важнее, чем рассказать о каком-то событии, для Вертинского было вызвать у слушателя настроение, обычно неопределённое, смутное, от которого сжимается сердце. Вертинский не всегда сам писал тексты для своих песенок; иногда он заимствовал стихи Анненского, Сологуба, Блока, Гумилёва, Ахматовой, Георгия Иванова, Игоря Северянина, Есенина, Горького, так что его песенки становились подлинным сгустком настроений серебряного века.

БАЛ ГОСПОДЕНЬ

В пыльный маленький город, где вы жили ребёнком,
Из Парижа весной к вам пришёл туалет.
В этом платье печальном вы казались Орлёнком,
Бледным маленьким герцогом сказочных лет.

В этом городе сонном вы вечно мечтали
О балах, о пажах, вереницах карет
И о том, как ночами в горящем Версале
С мёртвым принцем танцуете вы менуэт...

В этом городе сонном балов не бывало,
Даже не было просто приличных карет.
Шли года. Вы поблёкли, и платье увяло,
Ваше дивное платье "Maison Lavalette".

Но однажды сбылись мечты сумасшедшие,
Платье было надето, фиалки цвели,
И какие-то люди, за вами пришедшие,
В катафалке по городу вас повезли.

На слепых лошадях колыхались плوماжики,
Старый попик любезно кадилом махал...
Так весной в бутафорском смешном экипажике
Вы поехали к Богу на бал.

Вертинский положил начало жанру, который совсем в другую эпоху получил замечательное продолжение и развитие в творчестве Александра Галича, Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого.

§ 12. АКМЕИСТЫ. НИКОЛАЙ ГУМИЛЁВ. ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ

Акмеизм осознал себя как новую влиятельную поэтическую школу на рубеже 1912—1913 гг. Она состояла из участников «Цеха поэтов» (см. § 11). Вскоре в качестве её единоличного лидера с непререкаемым авторитетом определился Гумилёв. Если в начале века символисты восстали против безыдейного, безрелигиозного, эгоцентричного искусства декадентов и в противостоянии им обратились через их головы к наследию Владимира Соловьёва, то теперь акмеисты стремились преодолеть мистицизм, теургические устремления символистов и в поисках точки опоры обращались к творчеству декадентов (опять через голову «отцов» к «дедам»; см. § 4).

Своими учителями они считали в первую очередь Анненского, затем Брюсова. Они хотели смотреть на мир ясным, мужественным взглядом первого человека на земле, любить жизнь, духовную и телесную природу человека, находить для своих чувств и мыслей совершенные поэтические формы. Акмеисты поднялись на волне неоромантических веяний (см. § 4). Гумилёв даже написал «Неоромантическую сказку», а одну из ранних поэтических книг назвал «Романтические цветы». Путешественник и воин, он отвергал многозначное слово с его колебанием значений, с мистическими порывами прочь от земной жизни. В большом стихотворении «Память», одном из программных (им открывается последняя книга стихов Гумилёва «Огненный столп»), он прямо противопоставил себя убеждённому символисту А. Белому и написал о себе как о герое и авторе своей лирики так:

Высока была его палатка,
Мулы были резвы и сильны,
Как вино, впивал он воздух сладкий
Белому неведомой страны.

А незадолго до своей мученической кончины в одном из последних своих стихотворений «Мои читатели» Гумилёв твёрдо противопоставил свою поэзию миропониманию символистов; написаны «Мои читатели» свободным стихом (верлибром) — формой, которую нечасто, но культивировали многие поэты серебряного века:

Я не оскорбляю их неврастений,
Не унижаю душевной теплотой,
Не надоедаю многозначительными намёками
На содержимое выведенного яйца.

Но когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта,
Я учу их, как не бояться,
Не бояться и делать что надо.

Противостояние символистов и акмеистов, «отцов» и «детей», приняло острый характер. Незадолго до смерти Блок неожиданно выступил с резкой статьёй против акмеистов, в первую очередь против Гумилёва, и назвал её очень обидно — строкой из пушкинского стихотворения: «Без божества, без вдохновенья». Гений Блока был стихийным по своей природе; поэта возмущало, что Гумилёв придавал основное значение технической стороне стихотворства. Он признал выдающееся дарование Ахматовой, написал о Гумилёве и других акмеистах, что они даровиты; и выразил сожаление, что «они не имеют и не желают иметь тени представлений о русской жизни и о жизни мира вообще; в своей поэзии (а следовательно, и в себе самих) они замалчивают самое главное, единственно ценное: *душу*».

Неправильно ставить вопрос: кто прав, символисты или акмеисты? В 900-е гг. правда была за символистами; в 10-е — за преодолевшими символизм. Судьба распорядилась жестоко: оба они погибли в расцвете лет с разницей в три недели, над их трагической кончиной смолкли все споры. О жизненности акмеизма свидетельствует то обстоятельство, что именно под его влиянием сформировалась поэзия русской эмиграции 20—30-х гг.

Николай Степанович Гумилёв (1886—1921) принадлежал к заметной группе поэтов-царскосёлов. Он учился в Царскосельской гимназии, директором которой был Анненский. Ещё гимназистом он издал первую книгу стихов и с уважительной надписью подарил экземпляр Анненскому. В ответ директор гимназии подарил гимназисту книгу своих статей. Когда вышла в свет вторая книга стихов Гумилёва, Анненский напечатал благожелательную рецензию.

Гумилёв полюбил воспитанницу Царскосельской женской гимназии Анну Горенко — на три года моложе его, высокую, стройную, необыкновенно привлекательную. Через несколько лет ему удалось добиться её любви, и она вышла за него замуж. Она стала всемирно известным поэтом Анной Ахматовой. После восьми лет совместной жизни они расстались, но дорогую для неё память о Гумилёве Ахматова пронесла через всю долгую жизнь.

В отличие от большинства поэтов-современников, Гумилёв не был кабинетным литератором. Он предпринял три путешествия в Африку, собрал большой материал о жизни местных народов, при-

вёз в Петербург много их домашней утвари, масок, образцов оружия. Через месяц после начала мировой войны он пошёл добровольцем в армию, стал кавалеристом-уланом, бесстрашным разведчиком. Дважды был награждён Георгиевским крестом — орденом, который давали за личную храбрость. В «Памяти» об этом сказано:

Знал он муки голода и жажды,
Сон тревожный, бесконечный путь,
Но Святой Георгий тронул дважды
Пулею не тронутую грудь.

С особой военной миссией Гумилёв был послан в Париж и Лондон; при первых известиях о русской революции он вернулся в Петроград, где вёл большую культурную работу, активно участвовал в деятельности издательства «Всемирная литература» (см. § 10), преподавал на разных курсах, восстановил «Цех поэтов». Летом 1921 г. ЧК объявила, что в Петрограде раскрыт контрреволюционный заговор, во главе которого стоит профессор Таганцев. Это была циничная ложь: как показывают сохранившиеся документы, в действительности такого заговора не существовало. По таганцевскому делу был арестован и Гумилёв. Прошло немного дней — и несколько десятков человек было расстреляно. В их числе погиб замечательный поэт, путешественник, солдат Николай Гумилёв.

Русский символизм был настолько мощным литературным направлением, объединял столь сильные творческие индивидуальности, что их влияния не избежали и акмеисты, в том числе Гумилёв. На символах, которые не раскрываются однозначно, а имеют мистический смысл, построены, например, «Память» и другое вершинное произведение Гумилёва «Заблудившийся трамвай». Однако, уважая традицию, он оставался вполне самостоятельным, независимым поэтом.

Поэзия Гумилёва мужественна, как и он сам. Смелым открывателям новых земель посвящён цикл «Капитаны». Колумбу — поэма «Открытие Америки». Воспоминания о Каире и одновременно о перипетиях любовных отношений с Ахматовой выразились в стихотворении с таинственным заглавием «Эзбекские». Во время мировой войны Гумилев пишет строгие стихи:

Как собака на цепи тяжёлой,
Тявкает за лесом пулемёт,
И жужжат шрапнели, словно пчёлы,
Собирая ярко-красный мёд.

.....

И воистину светло и свято
Дело величавое войны.
Серафимы, ясны и крылаты,
За плечами воинов видны.

(«Война»)

В 1916 г. написано стихотворение «Рабочий». В это время полк, в котором служил Гумилёв, был расположен на берегу Двины.

Он стоит пред раскалённым горном,
Невысокий старый человек.
Взгляд спокойный кажется покорным
От миганья красноватых век.

Все товарищи его заснули,
Только он один ещё не спит:
Всё он занят отливаньем пули,
Что меня с землёю разлучит.

Кончил, и глаза повеселели.
Возвращается. Блестит луна.
Дома ждёт его в большой постели
Сонная и тёплая жена.

Пуля, им отлитая, просвищет
Над седою, вспененной Двиной,
Пуля, им отлитая, отыщет
Грудь мою, она пришла за мной.

Упаду, смертельно затоскую,
Прошрое увижу наяву,
Кровь ключом захлещет на сухую,
Пыльную и мятую траву.

И Господь воздаст мне полной мерой
За недолгий мой и горький век.
Это сделал в блузе светло-серой
Невысокий старый человек.

К литературной школе акмеистов принадлежал Осип Эмильевич Мандельштам (1891—1938). Его ранние хрупкие стихи, объединённые позже в книгу «Камень», завораживали читателей. Он ближе других акмеистов стоял к наследию Анненского, создавая свою поэзию намёков, иносказаний, призрачной вещности, импрессионистичную и ассоциативную.

Он употребляет знакомые слова, но в необычных сочетаниях, отчего их значения начинают колебаться и мерцать. Мы знаем, что

такое небо, что такое золото, что значит танцевать. Но вот как понять стих «А в небе танцует золото», с уверенностью сказать нельзя. Светит солнце? Но такое толкование не совсем согласуется с предшествующими и последующими стихами. То же самое можно сказать о каждой строке стихотворения, начало которого мы сейчас прочтём. Но вот что удивительно: смысл его только брезжит, а волнует оно нас сильно. Конечно, свою роль, и немалую, играет стихотворный размер, излюбленный акмеистами дольник, с привычным распределением ударных и безударных слогов.

Я вздрагиваю от холода —
Мне хочется онеметь!
А в небе танцует золото —
Приказывает мне петь.

Как и Гумилёв, Мандельштам отдал дань неоромантизму. В следующем стихотворении собраны все основные приметы романтического стиля: легендарный шотландский скальд Оссиан, кровь, луна, ворон, арфа и т.д.

Я не слышал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина;
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?

И перекличка ворона и арфы
Мне слышится в зловещей тишине;
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!

Я получил блаженное наследство —
Чужих певцов блуждающие сны;
Своё родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.

И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдёт,
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою её произнесёт.

Как многие истинные поэты, Мандельштам жил почти вне быта, часто в нищете. После революции он был отвержен официальной идеологией, потому что не принял её. Он отвечал стихами-«дразнилками», в которых вызывающе утверждал свою связь со старым, дореволюционным укладом жизни (чего в действительности часто и не было), такими как «Я пью за военные астры...».

В ноябре 1933 г. он написал стихотворение, в котором с ненавистью обличается Сталин — единственное произведение такого рода в СССР. Поэт выразил протест против «коллективизации» сельского хозяйства и «раскулачивания», которые привели к страданиям, голоду, смертям, закрепощению миллионов крестьян. В одном из дошедших до нас списков стихотворение начинается так:

Мы живём, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
Только слышно кремлёвского горца,
Душегубца и мужикоборца.

Мандельштам прочитал стихотворение полутора десяткам знакомых, и скоро оно стало известно НКВД. Поэт был арестован. Три года он прожил в ссылке в Воронеже. Здесь, под ежедневной угрозой новых репрессий, без квартиры и денег, он создал могучую лирику, которая принадлежит к высшим достижениям русской поэзии XX в., — в первую очередь, «Стихи о Неизвестном солдате». В ссылке его посетила Ахматова, трепетная дружба между ними сохранялась всю жизнь.

В разгар Большого террора 1937—38 гг., когда были уничтожены миллионы ни в чём неповинных людей, Мандельштам был арестован снова. На этот раз он был отправлен в концлагерь под Владивостоком, где и умер в самом конце 1938 г. Тело его лежало на морозе в штабеле трупов погибших заключённых до весны, когда все они были захоронены в братской могиле.

Сейчас произведения Мандельштама и книги о нём издаются во всём мире, ему посвящаются большие международные конференции.

В Воронеже поэт написал:

Это какая улица?
Улица Мандельштама.
Что за фамилия чортова —
Как её ни вывёртывай,
Криво звучит, а не прямо.

Мало в нём было линейного,
Нрава он не был лплейного,
И потому эта улица
Или, верней, эта яма
Так и зовётся по имени
Этого Мандельштама...

Улицы Мандельштама нет, но на доме, в котором он в Воронеже жил, помещена замечательная мемориальная доска.

§ 13. АННА АХМАТОВА

Анна Андреевна Ахматова (псевдоним; настоящая фамилия Горенко, 1889—1966) рано стала вызывать восхищение своих современников. Очень скоро установился своеобразный культ Ахматовой: поэты посвящали ей стихотворения (их известно больше ста только в 10—20-е гг.), скульпторы изготавливали бронзовые и фарфоровые статуэтки, художники писали её портреты, крупнейшие учёные в специальных книгах характеризовали её творчество.

Она принесла в поэзию изощрённые до предела приёмы, открытые Анненским, и много неповторимо-своего. Её лирика ассоциативна, она избегает говорить о чувствах прямо, предпочитая обиняки, намёки. Её мир вещен: и природу, и переживания она передаёт через точную деталь.

Но в отличие от Анненского, её мир не призрачен, а чувственно реален; читатель его видит, слышит, осязает, обоняет, воспринимает на вкус. Её излюбленный приём — сопоставление несопоставимого, употребление антонимов как синонимов; о царскосельской статуе она может сказать, соединив веселье и грусть, наряд и его отсутствие:

Смотри, ей весело грустить,
Такой нарядно обнажённой.

Как и Анненский, Ахматова охотно обращается к народной речи, народному обиходу, фольклорной песне, народно-поэтическому мышлению, но её фольклоризм более органичен. Влияние Анненского сочетается здесь с влиянием Некрасова, которого Ахматова высоко ценила.

Выросшая в Царском Селе, она глубоко почитала своего великого предшественника поэта-царскосёла Пушкина, профессионально изучала его творчество и биографию.

В поэзии она пристально анализировала человеческие чувства и отношения; этому она училась у великих мастеров русской прозы, у Достоевского и Л. Толстого в первую очередь. Её стихотворения — чаще всего миниатюры, состоящие из четырёх, восьми, двенадцати стихов. Но в каждой такой миниатюре есть своя завязка, своё драматическое напряжение, своя психологическая коллизия. Это стихотворная новелла, иногда даже в свёрнутом виде роман. Вот пример ахматовского психологического лаконизма. В день начала Великой Отечественной войны она написала (Волково поле — кладбище в Петербурге, где похоронены многие литераторы):

Жить — так на воле,
Умирать — так дома.
Волково поле,
Жёлтая солома.

Ахматова возродила форму фрагмента, которую любили романтики: внешне произведение имеет вид отрывка, а по существу оно вполне законченно. Это проекция на литературу дневниковой записи, отрывка из письма, обрывка песенки, которую женщина напевает машинально, вполголоса. Многие стихотворения начинаются с союза, предлога, междометия, словно бы из речевого потока выхвачено несколько фраз. Например: «А все, кого я на земле застала...», «И всюду клевета сопутствовала мне...», «Но сущий вздор, что я живу грустя...», «В ту ночь мы сошли друг от друга с ума...», «От других мне хвала — что зола...», «Из-под каких развалин говорю...», «О, жизнь без завтрашнего дня!..»

Одно из ранних стихотворений «Песня последней встречи» поразило читателей. Всё оно построено на намёках, ассоциациях, деталях, нагруженных смыслом.

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

Вот она, знаменитая ахматовская деталь! Дама перчатку с левой руки надела на правую руку. Что может убедительнее показать крайнюю степень душевного потрясения? Цветаева написала: «Когда молодая Ахматова, в первых стихах своей первой книги даёт любовное смятение строками:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки, —

она одним ударом даёт всё женское и всё лирическое смятение, — всю эмпирику! — одним росчерком пера увековечивает исконный первый жест женщины и поэта, которые в великие мгновенья жизни забывают, где правая и где левая — не только перчатка, а и рука, и страна света, которые вдруг теряют всю уверенность. Посредством очевидной, даже поразительной точности деталей утверждается и символизируется нечто большее, нежели душевное состояние, — целый душевный строй».

Двустипшие стало знаменитым. Поэтессы ему подражали. Появилась даже пародия:

Я на правую ногу надела
Туфлю с левой ноги.

Однако деталь у Ахматовой настолько ёмкая, что в ней следует видеть ещё больше того, что увидела Цветаева. В системе символов народной поэзии противопоставление «правый — левый» высоко значимо: правый — значит хороший, левый — плохой. С этой точки зрения двуступие понимается ясно: то, что у меня было хорошего, я сама испортила.

Так же на уровне фольклорных символов читается весь дальнейший текст этого стихотворения. И вся поэзия Ахматовой. Ахматова не создала своей системы символов, как Блок и его современники. Но она широко опиралась на мифологическую и фольклорную символику.

Творчество Ахматовой стало высшим достижением женской поэзии в России. Поэзия Ахматовой мужественна и женственна в одно и то же время. Сложный мир интимных переживаний женщины было дано воплотить в слове с наибольшей психологической убедительностью именно ей.

В 1912—15 гг. в Петербурге процветало артистическое кабаре «Бродячая собака». Стены подвала были расписаны известным художником, здесь нередко читали стихи лучшие поэты, играли выдающиеся музыканты. Так проводила ночи художественная богема. Однажды Ахматова прочла своё стихотворение, которое замечательно точно передаёт колорит «Бродячей собаки», всего Серебряного века и вроде бы незаметными деталями говорит о чувствах героини, о её любви и ревности.

Все мы бражники здесь, блудницы,
Как невесело вместе нам!
На стенах цветы и птицы
Томятся по облакам.

Ты куришь чёрную трубку,
Так странен дымок над ней.
Я надела узкую юбку,
Чтоб казаться ещё стройней.

Навсегда забиты окошки:
Что там, изморозь или гроза?
На глаза осторожной кошки
Похожи твои глаза.

О, как сердце моё тоскует!
Не смертного ль часа жду?

А та, что сейчас танцует,
Непременно будет в аду.

Во второй половине жизни Ахматова создала «Поэму без героя», в которой показала серебряный век объёмно, с двух точек зрения — самого серебряного века и 40—60-х гг.

«Я научила женщин говорить», — написала однажды Ахматова. Этим определяется её вклад в русскую литературу.

Но не только этим.

Ахматова стала Ярославной XX в. Подобно жене князя Игоря из «Слова о полку Игореве», она оплакала смерть своих современников в словах, вырывавшихся из глубины женской страдавшей и сострадавшей души. Плач этой новой Ярославны растянулся на полстолетия. В отличие от Ярославны, сознание Ахматовой было непоколебимо христианским; не у языческих божеств, а у Христа и Его Матери искала она утешения и заступничества.

Может быть, ближе всего к плачу Ярославны стоит «Колыбельная», обращённая к сыну и посвящённая мужу, Гумилёву, бывшему в ту пору на войне. Примерно тогда же Ахматова написала ещё два поразительных стихотворения: «Думали: нищие мы, нету у нас ничего...» и «Молитву», в которой говорит, что готова отдать и любимого, и сына, и свой творческий дар — подумать только: мать готова отдать сына, поэт — творческий дар! — во имя счастья своей родины, России.

Во время гражданской войны она посвятила стихотворение гибели младшего брата — белого офицера (впоследствии оказалось, что дошедший до семьи слух был ошибочен). Аресту и расстрелу Гумилёва посвящено несколько стихотворений, в том числе следующая миниатюра:

Не бывать тебе в живых,
Со снегу не встать.
Двадцать восемь штыковых,
Огнестрельных пять.

Горькую обновушку
Другу шила я.
Любит, любит кровушку
Русская земля.

Трагическим итогом погребальной темы ранней ахматовской лирики стали «Новогодняя баллада» 1923 г. и ещё одно стихотворение, начинающееся словами:

Я гибель накликала милым,
И гибли один за другим.

Многие друзья, люди, которых Ахматова любила, после революции эмигрировали. Они настойчиво уговаривали и Ахматову.

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

Ахматова сделала свой нелёгкий выбор и ни разу не пожалела о нём:

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

Началась вторая мировая война, и Ахматова написала «Когда погребают эпоху...» — плач по Парижу, взятому фашистами в 1940 г., «Лондонцам» — полное состардания стихотворение, посвящённое трагедии столицы Англии, подвергавшейся гибельным бомбардировкам фашистской авиации; «Уж я ль не знала бессонницы...» говорит об оккупированной фашистами Дании. Многократно воспела Ахматова жертвенный подвиг советских солдат.

Важно с девочками простились,
На ходу целовали мать,
Во всё новое нарядились,
Как в солдатики шли играть.

Ни плохих, ни хороших, ни средних...
Все они по своим местам,
Где ни первых нет, ни последних...
Все они опочили там.

В годы сталинского террора дважды был арестован и погиб в концлагере муж Ахматовой, крупный искусствовед Н.Н. Пунин. Трижды арестовывали её сына, талантливого историка Льва Николаевича Гумилёва. Был замучен её друг Мандельштам. Трагической судьбе своего поколения Ярославна XX в. посвятила цикл стихотворений «Венок мёртвым» и много других произведений.

Зачем вы отравили воду
И с грязью мой смешали хлеб?
Зачем последнюю свободу

Вы превращаете в вертеп?
За то, что я не издевалась
Над горькой гибелью друзей?
За то, что я верна осталась
Печальной родине моей?
Пусть так. Без палача и плахи
Поэту на земле не быть.
Нам покаянные рубахи,
Нам со свечой идти и выть.

Наконец, эта тема была обобщена в лирической поэме «Реквием» (реквием — это католическая служба по умершим; от латинского слова *requies* 'покой, успокоение'). Вспоминая недавнее прошлое, бесконечные тюремные очереди, Ахматова могла сказать:

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, —
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.

На долю Ярославны XX в. выпали и другие испытания. В 1946 г. было принято постановление ЦК ВКП(б) — всемогущего и безответственного органа власти, "О журналах «Звезда» и «Ленинград»". В нём осуждалось в первую очередь творчество Ахматовой и Михаила Зощенко. «Ахматова является типичной представительницей чуждой нашему народу пустой безыдейной поэзии, — говорилось там. — Её стихотворения, пропитанные духом пессимизма и упадничества, <...> наносят вред делу воспитания нашей молодёжи и не могут быть терпимы в советской литературе».

С докладом на эту тему несколько раз выступал могущественный сталинский палач культуры Жданов. Текст был опубликован во многих миллионах экземпляров. Стихи Ахматовой он назвал хламом. «До убожества ограничен диапазон её поэзии, — говорил он, — поэзии взбесившейся барыньки». О пожилой женщине, возраст которой приближался к 60-ти годам, в этом докладе было сказано: «Не то монахиня, не то блудница, а вернее блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой». Так главный идеолог компартии оценил изумительную любовную лирику великого русского поэта.

Ахматова была исключена из Союза писателей, у неё отняли продуктовые карточки (продукты распределялись по карточкам, в свободной продаже их не было). К счастью, и в это кровавое время у Ахматовой нашлись смелые и преданные друзья, которые делились с нею пайком и не дали ей умереть с голоду.

После смерти Сталина (1953 г.) наступила политическая «оттепель», но Ахматову шельмовали по-прежнему. В 1959 г. она написала:

Неуклонно, тупо и жестоко
И неодолимо, как гранит,
От Либавы до Владивостока
Грозная анафема гудит.

Эти строки опровергают лживую песню Лебедева-Кумача «Широка страна моя родная...». Созданная в разгар кровавого террора, уносившего миллионы жизней, она представляла жизнь в СССР свободной, богатой, справедливой. *От Москвы до самых до окраин, С южных гор до северных морей Человек проходит как хозяин Необъятной родины своей*, — звучал текст песни в то самое время, когда вся страна была покрыта сетью концлагерей. Ахматова избирает тот же стихотворный размер — пятистопный хорей — и наполняет его истинно трагическим содержанием.

Русская поэзия обязана Ахматовой не только её стихами, как ни величественен этот вклад сам по себе. Русская поэзия обязана ей замечательной поэтической школой, которая сложилась вокруг неё в 50—60-е гг. При всех их глубоких различиях к этой школе принадлежат Д. Самойлов, И. Бродский, А. Кушнер, Е. Рейн (см. §§ 38, 49, 50), и не только они.

Ахматова любила средневековый афоризм «Бог сохраняет всё». Прошли сталины, прошли ждановы, осталась Ахматова. Давным-давно, в молодости, в начале необозримо долгого пути, она написала:

Слишком сладко земное питьё,
Слишком плотны любовные сети.
Пусть когда-нибудь имя моё
Прочитают в учебнике дети <...>

§ 14. АВАНГАРД. ЭГО-ФУТУРИЗМ: ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН

После кризиса символизма, в 1911—13 гг., рядом с акмеизмом начал складываться поэтический авангард.

Декаденты уходили от Владимира Соловьёва; символисты спорили с декадентами; акмеисты противостояли символистам. Но

и декаденты, и символисты, и акмеисты — весь модернизм — устремлялись к новому, не порывая с традицией, опираясь на всю предшествовавшую и современную им культуру.

Авангард объявлял о полном разрыве с культурно-исторической преемственностью. Конечно, такой разрыв на практике неосуществим. Но важна была установка на всеобъемлющий отказ от прошлого. Модернист мог написать:

Я — изысканность русской медлительной речи.
Предо мною другие поэты — предтечи <...>

(Бальмонт)

Т.е. я неизмеримо лучше моих предшественников, но я иду по путям, проложенным ими. Авангард рычал:

А почему
не атакован Пушкин?
А прочие
генералы классики?

(Маяковский)

Т.е. всё, что было до меня, необходимо отвергнуть.

В поэзии авангард был представлен несколькими школами футуристов. Близкие процессы происходили в живописи, скульптуре, музыке, театре, в кинематографе. Конечно, авангард, как и модернизм, был явлением международным.

Первым обратил на себя внимание эго-футуризм (см. § 11). Участники этой школы публиковали альманахи под забавными заглавиями «Оранжевая урна», «Всегда» и т.п. Его создателем был Игорь Северянин (псевдоним; иногда он его писал через дефис: Игорь-Северянин; настоящее имя и фамилия Игорь Васильевич Лотарёв; 1887—1941).

Этот талантливый поэт (он приходился дальним родственником Н.М. Карамзину) во всём отталкивался от символизма. Символизм был сосредоточен на последних вопросах религиозной и общественной роли поэзии — И. Северянин писал подчеркнuto легкомысленные стихи, поэмы, как он их называл. Символисты болели судьбами России — И. Северянин насыщал и перенасыщал свои поэмы иноязычными заимствованиями и вычурными словами собственного изобретения, влюблёнными глазами смотрел на Запад. Героем символистов был рыцарь-монах, героиней была Прекрасная Дама — героем И. Северянина стал самовлюблённый фат, а героиней — будучая кукла.

И. Северянин имел необыкновенный успех на эстраде. Объявлялся очередной «поззоконцерт». Билеты расхватывались заранее. К публике выходил высокий неулыбчивый человек, с малоподвижным лицом, в длинном узком чёрном сюртуке с большой белой орхидеей в петлице. Заложив руки за спину или скрестив их на груди, расставив ноги ножницами, не обращая внимания на переполненный зал, он не читал, а распевал свои поэмы на два-три несложных мотива, завораживая слушателей; истеричные поклонницы и поклонники готовы были его боготворить.

Первую свою книгу, сразу сделавшую его знаменитым, И. Северянин назвал тютчевским словосочетанием «Громокипящий кубок» и снабдил эпиграфом из Тютчева. А вот заглавия некоторых поэз: «Версеусе осенний» (verseuse — по-французски ‘колыбельная песня’), «Лесофея» (т.е. лесная фея), «Мороженное из сирени», «Шампанский полонез», «Поззоконцерт», «Мисс Лиль», «Поэза вне абонемент». Он писал: у женщины есть «трижды овесененный ребёнок»; это значит: ребёнку три года. Он писал: «Шуршат истомно муары влаги». Или «Я, белонежный, печальноюный бубенчик-ландыш». Он объявил:

Я, гений Игорь-Северянин,
Своей победой упоён:
Я повсеградно озкранен!
Я повсесердно утверждён!

Он писал:

Ты пришла в шоколадной шаплетке,
Подняла золотую вуаль.
И, смотря на паркетные клетки,
Положила боа на роаль.

(«Эксцессёрка»)

Это были талантливые стихи дурного вкуса. Как человек высокоодарённый, И. Северянин нашёл свой путь к сердцам и умам читателей, решительно отталкиваясь от той поэзии возвышенного строя чувств и глубоких мыслей, от которой — он понимал — устали современники. Конечно, его успех был сомнительного свойства; в самом начале творческого пути его легкомыслие и безвкусицу резко осудил Л. Толстой. Его выступления в печати, восторги почитателей сопровождало улюлюканье критики, которая не стеснялась называть эго-футуристов сумасшедшими и идиотами.

И. Северянин отвечал не смущаясь:

Я — волк, а Критика — облава!
Но я крылат! И за Атлант —
Настанет день! — польётся лава —
Моя двусмысленная слава
И недвусмысленный талант!

Ни одна поэтическая книга серебряного века не имела такого шумного успеха, как «Громокипящий кубок»; за два года вышло девять её изданий, при том, что одновременно выходили новые книги стихов И. Северянина. В 1918 г. в Москве устроили большой вечер, посвящённый избранию короля поэзии. В результате голосования облачён в фиолетовую мантию и коронован был Игорь-Северянин. Вот одно из лучших его стихотворений (написано в 1911 г. Вертинский сделал из него популярнейшую песенку). Здесь поэт затронул романтические струны, которые находят отклик в сердце каждого человека: дальние странствия, неведомые земли, ночь, луна, любовь...

КОГДА ПРИДЕТ КОРАБЛЬ

Вы оделись вечером кисейно
И в саду стоите у бассейна,
Наблюдая, как лунет мрамор
И проток дрожит на нём муаром.
Корабли оякорили бухты:
Привезли тропические фрукты,
Привезли узорчатые ткани,
Привезли мечты об океане.
А когда придёт бразильский крейсер,
Лейтенант расскажет Вам про гейзер,
И сравнит... Но это так интимно!..
Напевая нечто вроде гимна.
Он расскажет о лазори Ганга,
О проказах злых орангутанга,
О циничном африканском танце
И о вечном летуне — «Голландце».
Он покажет Вам альбом Камчатки,
Где ещё культура не в зачатке,
Намекнёт о нежной дружбе с гейшей,
Умолчав о близости дальнейшей...
За моря мечтой своей зареяв,
Распустив павлиньево свой веер,
Вы к нему прижмётесь в тёплой дрожи,
Полюбив его ещё дороже...

После революции он эмигрировал, работал много, писал большие поэмы и циклы стихотворений, жил тяжело. Он оказал влияние на поэзию XX в., например, на творчество Пастернака. В молодости Маяковский на своих вечерах любил читать поэзы И. Северянина, однако и предъявлял ему тяжёлые обвинения. В поэме «Облако в штанах» (1914—15 гг.) Маяковский обращался к нему так:

Как вы смеее называться поэтом
И, серенький, чирикать, как перепел!
Сегодня
надо
кастетом
кроиться миру в черепе!

§ 15. КУБО-ФУТУРИЗМ: ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ

Чуть-чуть позже, чем эго-футуризм, привлекли к себе внимание кубо-футуристы. «Надо сделать бу-мм», — говорили они и ходили в экстравагантных одеждах, с разрисованными лицами, а литературные выступления намеренно превращали в скандалы. Свои альманахи они называли «Дохлая луна», «Рыкающий Парнас» и ещё более вызывающе. Именно кубо-футуристы довели до предела отрицание всей предшествовавшей культуры.

Первоначальные стимулы они получили от новейшей французской живописи, главным образом от величайшего художника XX в. Пикассо. Он стремился не просто изображать людей и вещи, но постичь и показать конструкцию своей модели. В тот период, ломая традицию, он разлагал предмет изображения на элементы, до предела — до кубов, конусов, шаров, плоскостей — упрощал их и изображал натуру не так, как она воспринимается непосредственно зрением, а порознь её составные части.

Почти все русские кубо-футуристы были не только поэтами, но и художниками, дерзкими новаторами, Пикассо был им близок. Стихи для них были не только словесным текстом; не меньшее значение они придавали расположению текста на листе (обычно весьма вычурному), рисункам, игре шрифтами. Они переносили на поэзию принципы кубистической живописи с развёртыванием объёмов, пересечением плоскостей, разложением предметов на элементарные геометрические тела и фигуры. Так они поступали со словами, играя созвучиями корней, приставок, суффиксов, сопостав-

ляя и противопоставляя их, так заботились о внешнем виде текста. Вот простейший пример.

У-
лица.
Лица
у
догов
годов
рез-
че.
Че-
рез
железных коней <...>

(Маяковский)

Пастернак только недолгое время и не слишком глубоко был связан с кубо-футуризмом, который может быть назван авангардом авангарда. Но в его значительно более поздних стихах, когда литературные школы начала века стали далёким, едва различимым прошлым, зримо запечатлено устремление соединить поэзию с кубизмом; кубо-футуристы могли бы избрать эти слова своим девизом:

Перегородок тонкорёбкость
Пройду насквозь, пройду, как свет,
Пройду, как образ входит в образ
И как предмет сечёт предмет.

(«Волны»)

На полотнах художников-кубистов часто невозможно было узнать натуру, её приходилось в лучшем случае угадывать. Параллельно этому кубо-футуристы культивировали заумную поэзию, в которой читатель или слушатель вообще не должен был понимать смысл слов.

Слова обращаются к рассудку, звуки — к чувствам, считали они. Поэт должен обращаться к чувствам. Надо исключить или ослабить значения слов и усилить влияние звуков речи.

Поэтому слова поэтами-заумниками либо изобретались, либо подбирались так, чтобы их значение было неясным и чтобы на первый план выдвигалось их звучание. Заумь должна была воздействовать смыслом не слов, а звуков: поэты-заумники приписывали каждому звуку определённый смысл и стремились навязать его читателю-слушателю.

Идеи французской живописи пересадил на почву русской поэзии Давид Бурлюк. Он познакомил с ними соученика по московской школе живописи, ваяния и зодчества Владимира Маяковского, первый увидел в Маяковском гениального поэта, поддерживал его деньгами, помогая преодолеть жестокую нужду. «Бурлюк сделал меня поэтом», — написал Маяковский в автобиографии.

Творческим центром этой литературной школы был Велимир Хлебников (псевдоним; настоящее имя — Виктор Владимирович, 1885 — 1922). Он родился в Астраханской губернии, учился в Казанском университете, в стихах и прозе художественно исследовал взаимоотношения славянских и тюркских народов. Восток привлекал его значительно более, чем Запад. Латинское по происхождению слово «футуристы» он заменял словом «будетляне».

Хлебников так объяснял заумную поэзию. «Если различать в душе правительство рассудка и бурный народ чувств, то заговоры и заумный язык есть обращение через голову правительства прямо к народу чувств».

Кубо-футуристы опубликовали литературный манифест «Пощёчина общественному вкусу», подписанный Бурлюком, Маяковским, Хлебниковым. Они требовали: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. с парохода современности».

Хлебников писал свободным стихом, без строгой смены ударных и безударных слогов, без рифм.

С языком он обращался бессознательно-полновластно. Он принял на себя функцию народа, с той разницей, что народ формирует и преобразует язык на протяжении веков и тысячелетий, а Хлебников изобретал слова и перестраивал язык здесь и сейчас, своей волей.

Он считал: если собрать слова, которые начинаются одним и тем же звуком, и выявить то общее, что есть в их значении, то мы узнаем значение этого общего звука. Берём слова «чаша», «череп», «чан», «чулок». Общее для этих слов то, что они обозначают оболочку чего-то — воды, мозга, большого объёма жидкости, ноги. Выясняется, что значение звука Ч — ‘оболочка’. Хлебников мечтал пойти дальше, найти значения звуков, общие разным языкам, и создать единый мировой язык.

Он изучал внутреннее склонение слова. Слова, которые различаются одним звуком, он считал формами одного слова. И «лесина», и «лысына» обозначают растительность; только «лесина» — её наличие, а «лысына» — её отсутствие.

В обращениях к истории, к математике, к другим наукам Хлебников оставался поэтом и только поэтом. Мы не можем говорить,

прав поэт в своих метафорах или не прав. Как поэт, он изначально прав, а как учёного мы его судить не должны. Особенно важным он считал выражение $\sqrt{-1}$. Он видел в мнимом числе корень не только поэзии, но и вселенной. Себя он однажды назвал «весёлым корнем из нет-единицы».

В одном стихотворении Хлебников изобразил портрет человека.

Бобзоби пелись губы,
Вззоми пелись взоры,
Пиззо пелись брови,
Лизээй — пелся облик.
Гзи-гзи-гззо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Какие губы могут быть обозначены словом «бобзоби»? Скорее всего, толстые, чувственные.

Труднее сказать, какие глаза соответствуют слову «вззоми». Согласно одной из таблиц Хлебникова, звук [в] обозначает круг с точкой в центре. Значит, ему глаза на портрете представлялись круглыми. Обилие гласных здесь и в других случаях должно передавать гармонию, красоту.

Словом «пиззо» поэт хотел передать, скорее всего, прямые густые брови, потому что в его таблице [п] обозначает прямую линию с бурным ростом объёма, ею занимаемого.

Слово «лизээй» состоит из гласных, полугласного [й] и сонорного (звучного) согласного [л], который близок к гласным; всё оно благозвучно, облик действительно поётся. Но есть ещё одна подробность: звук [л], по Хлебникову, обозначает перевод трёхмерного тела в двухмерное изображение.

«Гзи-гзи-гззо» состоит из гласных и звонких согласных звуков; можно себе представить цепь яркую, блестящую. Хлебников считал, что звук [г] обозначает наибольшие колебания, направленные перпендикулярно продольной оси. Так что цепь состоит из крупных звеньев. Звук [з] видится ему как отражение света от твёрдой поверхности, так что цепь действительно сверкает.

Итак, портрет обладает крупными чертами: крупные губы, глаза, густые брови, из крупных сверкающих звеньев собрана цепь. Обилие гласных говорит о красоте, гармонии. На портрете изображено скорее женское лицо, чем мужское.

Заумная поэзия остаётся только опытом, эпизодом в истории литературы. Но этот важный опыт напомнил поэтам о важной роли звуков, открыл большие новые возможности. После Хлебникова

поэзия никогда уже не вернулась в прежние границы; все значительные поэты стали широко использовать непосредственное воздействие на читателей и слушателей звуков поэтической речи.

Хлебников далеко не всегда занимал такую крайнюю позицию и писал заумными словами. Обычно он использовал изобретённые им слова осторожно, наряду со словами русского языка, нарушал привычную сочетаемость, менял точку зрения (говорил от лица то одного, то другого, то третьего персонажа), насыщал стихи метафорами и гиперболами, писал свободным стихом и создавал впечатляющие картины. Он был замечательный поэт. С болью написана поэма против мировой бойни «Война в мышеловке».

Был шар земной
Прекрасно схвачен лапой сумасшедшего.
— За мной!
Бояться нечего!

И когда земной шар, выгорев,
Станет строже и спросит: кто же я?
Мы создадим «Слово о полку Игореве»
Или же что-нибудь на него похожее.

.....
Где волк воскликнул кровью:
«Эй! Я юноши тело ем».
Там скажет мать: «дала сынов я». —
Мы, старцы, рассудим, что делаем.
Правда, что юноши стали дешевле?
Дешевле земли, бочки воды и телеги угля?

Хлебников жил абсолютно вне быта, постоянно скитался, рукописи хранить не умел, был простодушен, как ребёнок. Он гордился тем, что на основании своих вычислений с точностью до года предсказал революцию. Он умер от голода и болезней в самом конце гражданской войны.

Наряду с Анненским и Блоком «тихая гениальность Хлебникова» (Маяковский) оказала наибольшее влияние на пути движения русской поэзии XX в. После его смерти Маяковский написал: «Во имя сохранения правильной литературной перспективы считаю долгом чёрным по белому напечатать от своего имени и, не сомневаюсь, от имени моих друзей, поэтов Асеева, Бурлюка, Кручёных, Каменского, Пастернака, что считали его и считаем одним из наших поэтических учителей и великолепнейшим и честнейшим рыцарем в нашей поэтической борьбе».

§ 16. ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ

Владимир Владимирович Маяковский (1893—1930) начал свой творческий путь в литературной школе кубо-футуристов, скоро стал самым известным среди них, их организатором и главой. Вскоре после литературного дебюта, состоявшегося в 1912 г., исключительная одарённость сделала его одной из центральных фигур всей русской литературы 10—20-х гг. Поэтические откровения Хлебникова он воспринял, откорректировал и умножил.

Дворянин по происхождению, Маяковский рано лишился отца, подростком занялся революционной деятельностью, трижды был арестован. После этого отказался от революционной работы, стал систематически учиться живописи, потом писать стихи.

Маяковский — поэт могучей метафоры, поражающей гиперболой, неотразимо-точного сравнения, неожиданной литературной аллюзии (от французского слова *allusion* ‘намёк’, когда писатель в своём произведении намекает на другое произведение, обыкновенно другого автора), канонизатор акцентного стиха с отчётливой ораторской интонацией.

В 1914—15 гг. написана лирическая поэма «Облако в штанах». Её мощный стиль захватил первых же читателей и сделал поэму одним из важных явлений этого жанра в творчестве Маяковского и во всей русской литературе.

Вашу мысль,
мечтающую на размягчённом мозгу,
как выжиревший лакей на засаленной кушетке,
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут;
досыта изъиздеваюсь, нахальный и едкий.

Мысль, мечтающая на размягчённом мозгу; окровавленный лоскут сердца — метафоры, покоряющие своей неожиданностью и физиологичностью. Мы начинаем видеть эту самодовольную мысль читателя, возлежащую на его размягчённом мозгу, и трепещущий окровавленный лоскут сердца поэта. Эти две метафоры делают ощутимой нравственную боль, испытываемую героем поэмы, который предельно близок автору. Особенно сильное впечатление производит новая метафора, возникающая от соединения этих двух метафор: мысль размягчённого мозга *дразнить* об окровавленный лоскут сердца. Метафоры громоздятся одна на другую.

Когда мысль, возлежащая на размягчённом мозгу, сравнивается с лакеем, который валяется на засаленной кушетке, метафора становится (благодаря этому сравнению) ещё более зримой.

Лакей не придуман Маяковским; это аллюзия на «Ревизор» Гоголя, где в начале второго действия слуга Хлестакова Осип разлёгся на диване и раздумывает о том, как бы ловчее надуть городничего и других чиновников.

Маяковский сразу принимает вполне определённую позу: поэт будет говорить о своих страданиях самодовольной толпе, заведомо не способной его понять. Противопоставление поэта и толпы — старая романтическая поза, хорошо известная русской литературе. Маяковский выражает её гиперболически, преувеличенно: обещает досыта изъиздеваться над своим читателем.

В тексте нет регулярного чередования ударных и безударных слогов. В этих длинных строках между ударными слогами помещается от одного до шести безударных. Вместе с тем, здесь есть рифма; рифменное мышление Маяковского вообще было строгим и оригинальным. Вместе со словами, выражающими предельное напряжение эмоций и чувств (размягчённый мозг, выжиревший лакей, окровавленный лоскут сердца, досыта изъиздеваться), такой стих — он называется акцентным — создаёт ораторскую интонацию, как будто бы автор не беседует со своим читателем в интимной обстановке, а ревёт с трибуны на митинге, чтобы его услышал весь мир.

Рассмотренные нами строки открывают вступление в «Облако в штанах». Завершается это вступление так:

Не верю, что есть цветочная Ницца!
Мною опять славословятся
мужчины, залёжанные, как больница,
и женщины, истрёпанные, как пословица.

В противоположность красотам И. Северянина, Маяковский и другие кубо-футуристы культивировали деэстетизацию, грубость. На деэстетизации основаны и приведённые строки, в которых отрицается красота и на её место ставится неприглядная повседневность, и многие ключевые места поэмы, и её заглавие. Облако в штанах — это её герой, такой нежный: «не мужчина — облако в штанах».

В поэме четыре части. Предельно простая коллизия изложена в первой из них: герой ждёт любимую женщину, но она не приходит. Герой готов покончить с собой. В остальных частях это событие осмысливается как мировая катастрофа. Вторая утверждает: у

старого искусства нет средств передать любовную муку современного человека. Только революция принесёт новое искусство, и я — предтеча этой революции в обществе и искусстве. Третья и четвёртая изображают страдания героя, которые приводят его к богохульству.

Фабулы у этой поэмы в сущности нет. Это огромное лирическое стихотворение, передающее до предела обострённые переживания.

Крупными явлениями стали трагедия в стихах «Владимир Маяковский», лирическая поэма «Флейта-позвоночник», развивающая поэтику и проблематику «Облака в штанах», антивоенная поэма «Война и мир» и наиболее лирическая из поэм Маяковского «Человек».

Летом 1915 г. произошло событие, оказавшее сильное влияние на всю жизнь Маяковского. Он встретил Лилю Юрьевну Брик. К этому времени она уже три года была замужем, но сразу же после знакомства любовь и близкие отношения связали их до самой смерти поэта. «Облако в штанах» и почти все последующие крупные произведения, все три собрания сочинений Маяковского, вышедшие при его жизни, посвящены ей. Её муж Осип Максимович Брик, талантливый филолог, стал близким другом Маяковского. В автобиографии Маяковского есть запись: «Радостнейшая дата. Знакомлюсь с Л.Ю. и О.М. Бриками».

Революцию Маяковский встретил восторженно. «Принимать или не принимать? Такого вопроса для меня (и для других москвичей-футуристов) не было. Моя революция».

Чтобы понять судьбу Маяковского после революции, необходимо осознать систему взглядов, в которой он жил последние 13 лет. Его любимой книгой был роман Чернышевского «Что делать?» У Маяковского и его окружения, как и у Чернышевского, искусство было под большим подозрением. Оно допускалось только в роли прислуги государства, политики. Его с трудом терпели:

Нами
 лирика
 в штыки
 неоднократно атакована,
ищем речи
 точной
 и нагой.
Но поэзия —
 пресволочнейшая штуковина:

существует —
и ни в зуб ногой.

(«Юбилейное»)

Под большим подозрением находилась и любовь: об освобождении мирового пролетариата надо думать и писать, о мировой революции, а не о любви Мани к Пете, казалось Маяковскому.

Семья отрицалась как буржуазный предрассудок.

Яростно отвергался быт, домашний уют, без которых нет естественной семейной жизни. Быт, уют — самое для Маяковского ненавистное, непримиримо враждебное и революции, и искусству.

Поэзия, поэты по самой своей природе противятся любым ограничениям. Маяковский же добровольно опутал себя ими и трагически в них бился все 13 лет. Поскольку искусство стоит на службе политики, им нужно руководить, считал он. И вопреки природе поэтического творчества всё время стремился ввести его в организационные рамки и занять руководящее положение.

Во время революции и гражданской войны он переименовал кубо-футуристов в ком-футов (коммунистов-футуристов) и настаивал на их исключительном праве представлять революционное искусство. Потом он создал ЛЕФ — левый фронт искусства, который должен был объединить, по его мысли, близких революции деятелей культуры — не только писателей, но и музыкантов, художников, театральных и кинорежиссёров. Потом ЛЕФа ему показалось мало, захотелось стать «левее ЛЕФа», и он создал «Новый ЛЕФ». Потом ещё раз переформировал свою группу и переименовал её в РЕФ — революционный фронт искусства.

Все эти организации Маяковского отнюдь не были массовыми; речь шла о десятке, самое большее о нескольких десятках человек. Игра в слова, да ещё с военным уклоном (почему литературное творчество надо было называть фронтом?) и получиновничья деятельность ничего хорошего не принесли. ЛЕФ развивал теории, обрекавшие искусство на смерть. Он учил, что художественное творчество, сопровождавшее человечество на протяжении тысячелетий, должно быть заменено «литературой факта», выполняющей «социальный заказ».

Было объявлено, что задача поэта — облекать в стихотворную форму политический лозунг, агитационный плакат, торговую рекламу, текущую информацию, сатирический фельетон, писать оды в честь руководителей партии большевиков и революционных праздников. Впервые после классицизма середины XVIII в. откры-

то провозглашалось подчинение поэзии государству. Подобно тому, как Ломоносов, Сумароков, Державин служение государству отождествляли со служением императрице (в абсолютистском государстве иначе и не может быть), Маяковский смешивал служение государству с хвалами партийному руководству и прославлял Ленина, главу ЧК Дзержинского, председателя совнаркома (по-нынешнему, премьер-министра) Рыкова, Сталина. В такой системе взглядов писались «Мистерия-буфф», поэмы «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!», пьесы «Клоп» и «Баня», сотни стихотворений.

Малодаровитым, а то и просто бездарным людям из окружения Маяковского нравилось обуздывать его огромный стихийный поэтический дар; Маяковский же видел в отказе от самой сущности своего Я великую жертву, которую он добровольно приносил революции, рабочему классу, народу, агитпропу (отделу агитации и пропаганды ЦК) коммунистической партии большевиков. Поэт душил в себе поэта. Слишком поздно он осознал свою трагедию и перед самой смертью с горечью признался:

И мне
агитпроп
в зубах навяз,
и мне бы
строчить
романсы на вас —
доходней оно
и прелестней.
Но я
себя
смирал,
становясь
на горло
собственной песне.
(«Во весь голос»)

Мощный поэт, наступивший себе на горло, из которого безуспешно рвётся лирика,— что может быть страшнее? Так он выражал свою преданность. Но вот Есенин, тоже по-своему преданный революционному обновлению общества, свою поэзию от роли служанки революционной идеи твёрдо ограждал:

Приемлю всё.
Как есть всё принимаю.
Готов идти по выбитым следам.

Отдам всю душу октябрю и маю,
Но только лиры милой не отдам.

(«Русь советская»)

Конечно, поэт такого масштаба, как Маяковский, не мог вполне осуществить враждебные поэзии установки — собственные и других теоретиков ЛЕФа. После революции его поэтический дар прорывался во многих произведениях. Самой значительной и сложной поэмой оказалась «Про это», написанная на рубеже 1922—23 гг. Для послереволюционного творчества Маяковского она играет приблизительно такую же роль, как «Облако в штанах» — для до-революционного.

Это вещь (Маяковский любил говорить о своих произведениях «вещь») многоплановая и кризисная. Посвящена она Лиле Брик, отношения с которой в то время были трудными. Впервые после революции поэт попытался до конца разобраться в противоречиях своего мировоззрения и найти из них выход. Судьбы любви, семьи, искусства и его собственная судьба стали предметом трагических размышлений. Вещь написана необыкновенно сложно; наш небольшой разбор-пересказ может подготовить к самостоятельному чтению.

Начинается поэма замечательным вступлением «Про что — про это?» Оказывается, про это — значит про любовь. Поэту приходится признать, что от этой темы не уйти.

Дальше вещь состоит из двух больших частей. Название первой «Баллада Редингской тюрьмы» повторяет заглавие произведения английского неоромантика Оскара Уайлда, написанного в тюрьме. Маяковский взял на себя обязательство не покидать своего дома в течение двух месяцев, пока не будет написана поэма, и чувствует себя под этим добровольным домашним арестом как в тюрьме.

В части первой происходит единственное событие поэмы: герой, предельно близкий автору, звонит по телефону любимой женщине. Этот казалось бы ничтожный поступок дан как событие мирового масштаба, потому что для героя в этом звонке сейчас сосредоточилось всё самое главное.

Остальное содержание поэмы составляют переживания героя. Они разворачиваются посредством ассоциаций, которые цепляются одна за другую и порождают всё новые метафоры и гиперболы.

В комнате, в доме, в городе потоп, наводнение: это плачет герой поэмы. Он сам изумлён: когда-то он был революционером; неужели теперь он так врос в быт, что готов потонуть в собственных слезах из-за неразделённой любви?

После этого следует часть вторая «Ночь под Рождество». Наводнение сменяется снегом и морозом. Ещё недавно герой цеплялся за жизнь; теперь пишет: «Прощайте... Кончаю... Прошу не винить...». Жизнь предлагает утешение в виде мещанского уюта, столь отвратительного Маяковскому. Неужели его герой, поэт революций и площадей, кончит мещанским счастьем? Поэт оказывается между двух смертей: смертью от неразделённой любви и удушьем мещанского семейного счастья. И поэт гибнет.

Но это не конец поэмы. У вещи есть ещё и эпилог: «Прошение на имя.....». Прошла тысяча лет. XXX век. Учёный, умеющий оживать умерших, перелистывает списки: кого бы это оживить?

— Маяковский вот...

Поищем ярче лица —
недостаточно поэт красив. —
Крикну я

вот с этой,

с нынешней страницы:

— Не листай страницы!
Воскреси!

И любимую пусть воскресят, мечтает поэт. И настанет счастье. Какое счастье? А вот какое: любовь будет без замужества, похоти, быта. Вся земля будет отзываться на слово «Товарищ!». У всех людей будет общий отец — мир и общая мать — земля. Всё венчает туманная коммунистическая утопия.

Узел противоречий поэма обнажила, но не развязала. Напротив, он затягивался всё туже. Претензии на руководство литературой встречали отпор: претендентов было много. Любовь вне семьи, вне быта оборачивалась метанием между разными женщинами; за два года до смерти вспыхнул и угас роман с эмигранткой Татьяной Яковлевой, а перед самым самоубийством поэт пытался увести у мужа, замечательного актёра Московского художественного театра, жену, прекрасную актрису этого же театра Веронику Витольдовну Полонскую. Отсутствие семьи, быта, домашнего уюта оборачивалось страшным, последним одиночеством.

В конце 1929 — начале 1930 г. Маяковский работал над поэмой «Во весь голос», которая могла бы стать его третьим программным произведением после «Облака в штанах» и «Про это». Написанные фрагменты показывают, какой огромный поэтический дар жил в Маяковском до последней минуты. Вот два отрывка, сохранившихся в записной книжке поэта. Приводим их так, как Маяковский начерно писал, почти без знаков препинания.

Любит? не любит? Я руки ломаю
и пальцы
разбрасываю разломавши
так рвут загадав и пускают
по маю
венчики встречных ромашек
пускай седины обнаруживает стрижка и бритьё
пусть серебро годов вызванивает
уймою
надеюсь верую вовеки не придёт
ко мне позорное благоразумие

* * *

море уходит вспять
море уходит спать
Как говорят инцидент исперчен
любовная лодка разбилась о быт
С тобой мы в расчёте
И не к чему перечень
взаимных болей бед и обид

У этого сильного, огромного (носил обувь 46-го размера) человека была хрупкая, ранимая душа истинного поэта. Новая попытка художественно разрешить противоречия, в которых он бился, не удалась. Кризис преодолён не был. Поэма осталась недописанной. Жизнь недожитой. 14 апреля 1930 г. Маяковский застрелился.

ГЛАВА IV

1920-Е ГОДЫ. ПРОМЕЖУТОК. ЧУЖИЕ ГОРОДА

§ 17. ОБЩИЙ ВЗГЛЯД НА 20-Е ГОДЫ

Чуткие литераторы и читатели чувствовали, что на грани 10-х и 20-х гг. произошёл резкий слом. Серебряный век кончился. Нечто новое ясно не определилось. Громко заговорили о 20-х гг. как о промежутке.

В 20-е гг. единый ранее массив русской литературы оказался раздроблен на несколько больших осколков. Катастрофические последствия этого не были осмыслены в должной мере. Между тем, они сказывались на протяжении всего столетия (см. § 3).

Прежде всего бросалось в глаза, что единая до сих пор русская литература разделилась на советскую и эмигрантскую. В СССР остались некоторые из писателей прошлых десятилетий (например, Брюсов, А. Белый) и появилось много новых (например, Булгаков, Бабель, Фадеев, Шолохов). В эмиграции оказались писатели, начинавшие задолго до революции, как Бунин, и незадолго до неё, как Цветаева, и проявившие себя именно в эмиграции, как Набоков.

При том, что всех русских писателей объединяли язык, фольклор, который издавна оплодотворял профессиональную литературу, многовековая культурная традиция (см. § 3), советская и эмигрантская литература развивались по разным законам, шли разными, всё более расходящимися путями.

Сперва это было не очень заметно; у обеих сторон была надежда, что долго такое положение не сохранится. Эмигранты надеялись на реставрацию в России самодержавия или возникновение демократической республики, в Советском Союзе не верили в живучесть русской литературы за рубежом.

В 20-е гг. литературным центром русской эмиграции сперва стал Берлин. С середины десятилетия русская зарубежная литературная жизнь стала постепенно перемещаться в Париж.

Существовали совместные издательства, имевшие филиалы в Петрограде и Берлине, в Москве, Берлине и Лейпциге. Трудно себе представить, что с 1918 по 1928 г. в Берлине возникло 188 русских эмигрантских издательств.

Граница не была непроницаемой для писателей. А. Белый, Б. Пастернак, Б. Пильняк, А.Н. Толстой относительно просто перемещались из одного пространства в другое. Книги писателей-эмигрантов, даже антисоветские, иногда издавались в СССР, произведения советских писателей — за границей, и в начале 20-х гг. это не вызывало протестов.

Постепенно трещина становилась всё шире и превращалась в пропасть. Иллюзии скорого воссоединения двух осколков единой некогда литературы всё более тускнели. В 1929 г. разразился скандал, когда за границей были опубликованы сатирическая антиутопия Замятина «Мы», больно бившая по марксистскому мировоззрению, и небольшая повесть Пильняка «Красное дерево», в которой было добросовестно показано отчуждение от народа новорожденной советской бюрократии.

В СССР в соответствии с установками Ленина ЦК РКП(б) пытался взять на себя руководство литературным процессом. Ленину и его окружению казалось, что как они руководят внешней и внутренней политикой, национализированной промышленностью, сельским хозяйством и торговлей, армией и ГПУ, так же (с некоторыми поправками на специфику искусства) они могут руководить литературой. «Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, «колёсиком и винтиком» одного единого, великого социал-демократического механизма», — учил Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература» ещё в 1905 г.

В 20-е гг. методы партийного руководства литературой были, по сравнению с последующими 30—70-ми гг., относительно мягкими: писателей не убивали (после Гумилёва) и не сажали в тюрьмы и концлагеря.

Но уже в 20-е гг. стало ясно, что руководить литературой из кабинета в Кремле невозможно. Литература — не механизм и не часть механизма, как казалось Ленину. Писатели — не колёсики и винтики, не инженеры, хотя бы и человеческих душ, как казалось Сталину. Литература — явление самодостаточное и органическое, она растёт, как живое существо, она идёт «путём зерна», как выразился Ходасевич. Литературу создают индивиды, одухотворённые творческие личности. Её легко губить, потому что власть может писателей казнить, ссылать, изгонять, подкупать, запрещать им печататься и издаваться. Но направлять литературу по своему произволу, как всегда хотелось партийным чиновникам, не удавалось. Калечить литературу можно — командовать ею нельзя.

После гражданской войны, военного коммунизма, массового голода, в начале 20-х гг. была введена новая экономическая поли-

тика, допускавшая некоторую свободу частного предпринимательства и сосуществование разных форм собственности. В соответствии с этим в литературе тоже был провозглашён своеобразный НЭП. В 1925 г. была принята резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы».

И здесь в полной мере проявилось примитивное казённое мышление. Творчество писателей было названо «идеологически осознанной литературно-художественной продукцией». Об искусстве слова говорилось не как о великом таинстве духа, о чуде, а как о «литературном фронте» и «продукции».

Резолюция делила всех писателей на четыре группы: не на талантливых, бездарных и т.п., не на основании творческих устремлений (акмеисты, футуристы и т.п.), а на касты по классовому признаку: на пролетарских, крестьянских, «попутчиков» и враждебных советской власти.

Пролетарских писателей предлагалось всячески поддерживать и видеть «в них будущих идейных руководителей советской литературы».

Безусловной поддержкой должны были пользоваться и крестьянские писатели, причём предписывалось не вытравливать у них «крестьянских литературно-художественных образов, которые и являются необходимой предпосылкой для влияния на крестьянство». Таким образом, литературе навязывалась чисто утилитарная функция: влиять на крестьянство; представление о творчестве оказалось необыкновенно примитивным: по желанию ЦК РКП(б) сейчас нужно не вытравливать крестьянские образы, а другой раз можно и вытравить, если понадобится; что это за «крестьянские литературно-художественные образы», можно только догадываться.

Попутчики — это выходцы из интеллигенции и дворянства, которым, по мнению марксистских теоретиков, временно по пути с пролетариатом и крестьянством. На них было предписано смотреть “как на квалифицированных «специалистов» литературной техники”, тактично и бережно к ним относиться, добиваясь «перехода их на сторону коммунистической идеологии», «отсеивая антипролетарские и антиреволюционные элементы» и терпимо относиться «к промежуточным идеологическим формам».

«Антипролетарские и антиреволюционные элементы» составляли, по мнению авторов резолюции, четвёртую классовую, политическую касту. Их в литературу пускать не следовало ни в каком случае.

Решать, к какой из каст принадлежит тот или иной писатель, должна была так называемая литературная критика. Впрочем, в

свете предписанных ей обязанностей её трудно назвать литературной. На неё возлагались задачи политического преследования и доноительства: от неё требовалось вскрывать «объективный классовый смысл различных литературных произведений», «беспощадно бороться против контрреволюционных произведений», «раскрывать<...> либерализм и т.д.»

Следует отметить, что и в статье Ленина «Партийная организация и партийная литература», и в резолюции ЦК РКП(б) делались многочисленные оговорки о необходимости бережного, осторожного руководства, о проявлении терпимости ко всем писателям, кроме откровенных классовых врагов. К сожалению, на протяжении всех 70 лет существования советского государства и господства коммунистической партии все эти оговорки оставались на бумаге. Либо непосредственно высокопоставленные партийные и государственные чиновники, либо наделённые особыми полномочиями начальники-литераторы грубо навязывали писателям своё, предельно примитивное представление о литературе (см. § 13); это видно и в резолюции 1925 г., где канцелярским слогом было высказано требование «вырабатывать соответствующую форму, понятную миллионам».

На самом деле никакую «соответствующую» литературную форму по приказу выработать нельзя. Искусство далеко не всегда может и должно быть «понятно миллионам». Языкам искусств следует учиться специально, как мы учимся естественным языкам. Далеко не все ими владеют.

Есть счастливые случаи, когда высокое явление искусства становится достоянием миллионов, как например, поэзия Есенина. Но такое совпадение скорее исключение, чем правило. Не были «понятны миллионам» «Поэма горы» Цветаевой, гениальная книга стихов Пастернака «Сестра моя жизнь», роман Платонова «Котлован». Малограмотные чиновники, взявшиеся командовать литературой, хотели, чтобы написанное и напечатанное было доступно и нравилось им. Тогда они говорили, что это «понятно миллионам». Всем известного, всеми любимого Есенина теснили и замалчивали, потому что он не укладывался в идеологические схемы и не нравился самозванным литературным начальникам. А примитивный, бездарный, бесконечно длинный роман Панфёрова «Бруски», который не то что миллионы, но и единицы вряд ли могли дочитать до конца, был объявлен классикой советской литературы.

На первый взгляд, партийное руководство проявило известную терпимость, допустив существование различных литератур-

ных группировок. Пролетарские писатели объединились в РАПП («Российскую ассоциацию пролетарских писателей»), крестьянские — в ВОКП («Всероссийское объединение крестьянских писателей»), попутчики — в «Перевал»; возникли и другие объединения с некоторыми особыми оттенками (ЛЕФ, «Литературный центр конструктивистов», «Молодая гвардия» и др.).

В действительности РАПП очень скоро начал претендовать на абсолютное господство, травить всё лучшее, что было в литературе. Слово «попутчик» стало политически опасным клеймом. Его поставили, например, на Маяковском, как он ни отрешивался от этого прозвища; известно, чем это кончилось. РАПП выдвигал лозунги один нелепее другого, его приспешники требовали безоговорочного следования им. Руководители РАППа стремились стать неограниченными диктаторами.

Например, РАПП потребовал, чтобы литература делалась бригадным методом: писатели должны были объединяться в бригады и писать коллективно. Таким образом стремились нивелировать творческие личности, лишить их индивидуальности, без чего нет искусства вообще. И писатели послушно объединялись в бригады.

В другой раз был выдвинут лозунг «одемянивания литературы». Всем предписывалось писать так, как пишет Демьян Бедный — близкий к власти литератор, который сочинял примитивные агитационные стихи, рассчитанные на полуграмотных людей. Опять рапповцы хотели лишить писателей своего голоса, мировосприятия, по сути — истребить художественную литературу. Здесь РАПП зашёл настолько далеко, что потерпел поражение. Демьяну Бедному никто подражать не стал, а Илья Сельвинский, «попутчик» из «Литературного центра конструктивистов», написал эпиграмму:

ЦИТАТА ИЗ ГРИБОЕДОВА

Литература не парад
С его равнением дотошным.
Я одемяниться бы рад,
Да обеднячиваться тошно.

Вдобавок ко всему, руководители РАППа постоянно грызлись между собой.

С точки зрения отношения к ним власти писатели делились несколько иначе, чем это было провозглашено в резолюции «О политике партии в области художественной литературы».

Имелась ортодоксальная литература, официально одобрявшаяся и поощрявшаяся. К ней относились и роман одного из руко-

водителей РАППа Фадеева «Разгром», и первая книга стихов крестьянского поэта Исаковского «Провода в соломе», и поэма «путчика» Маяковского «Владимир Ильич Ленин».

Рядом с нею существовала литература, которую цензура, власть до поры до времени терпела. Например, была разрешена цензурой и опубликована политически острая «Повесть непогашенной луны» Пильняка. Герой гражданской войны, командарм, по приказу из Кремля ложится под нож хирурга, когда в операции нет необходимости, и умирает, зарезанный врачом. Сквозь этот страшный сюжет просвечивала судьба Михаила Фрунзе, ходили слухи об интриге Ворошилова и приказе, исходившем от Сталина.

Вскоре после опубликования повесть была осуждена и запрещена, пошла в ход формулировка «Пильняк вне подлинной литературы», а многочисленным молодым литераторам, которые подпали под обаяние замечательного писателя, стали придумывать клички *пильнячествующие, пильняковствующие*, говорить об *опильнячении пролетарских писателей, о комсомольской пильняковщине*. В 1937 г., в год массового террора, Пильняк был расстрелян.

Наконец, в 20-е гг. существовала большая отверженная литература, к опубликованию запрещённая изначально. Например, только в 80-е гг., полвека спустя после написания, был издан в СССР всемирно известный сатирический роман-антиутопия Платонова «Котлован».

Всё-таки и в этих ненормальных условиях в 20-е гг. в СССР существовала яркая литература. Октябрьская социалистическая революция была органическим явлением русской истории. Самодержавное государство сгнило изнутри; ярким свидетельством этого стали катастрофические поражения в русско-японской и первой мировой войнах и распутинщина (см. § 11). Народы империи рвались к новой жизни, готовые на любые жертвы. Вот эта почва народных чаяний, самоотверженных устремлений, героической борьбы породила поистине большую литературу.

Как-то давали себя знать отголоски литературных школ 10-х гг.

Писали Ахматова и Мандельштам. Николай Тихонов и Эдуард Багрицкий восприняли некоторые элементы неоромантической, акмеистической поэтики Гумилёва.

ЛЕФ был преемником в новых обстоятельствах миропонимания и поэтики кубо-футуристов. Одно время Маяковскому удалось вовлечь в него Пастернака: поэты с восхищением относились друг к другу. Но довольно скоро Пастернак с Маяковским порвал и из ЛЕФа ушёл, возмущённый враждебными искусству теориями, которые там исповедовались (см. § 16).

Независимую литературную позицию занимали М. Цветаева и В. Ходасевич.

Опыт кубо-футуризма отозвался в «ОБЭРИУ» («Объединении реального искусства»), просуществовавшем в Ленинграде в 1927—30 гг. (Даниил Хармс, Николай Олейников, Николай Заболоцкий и др.).

Среди новокрестьянских поэтов ярко просверкала и трагически закатилась звезда Есенина.

Если 900-е и 10-е гг., серебряный век, были временем расцвета преимущественно поэзии, то в 20-е гг. замечательного богатства и разнообразия достигла проза, которая в 10-е гг. была оттеснена поэзией на второй план, а в 20-е гг. заняла место с поэзией вровень.

Почти исключительным её содержанием стали революция и гражданская война. Под влиянием прежде всего экспрессивной, орнаментальной, ритмизованной прозы А. Белого (см. § 8) и Алексея Ремизова, писателя с неистощимым воображением и оригинальным мировосприятием, неистового выдумщика, фантазёра, формировались новый рассказ, новая повесть, новый роман.

В Петрограде возникла группа «Серапионовы братья» (Всеволод Иванов, Михаил Зощенко, Вениамин Каверин и др.). За пределами этой группы по-разному выделились романы Бориса Пильняка «Голый год», Александра Серафимовича «Железный поток», Константина Федина «Города и годы», В.В. Вересаева «В тупике», Михаила Булгакова «Белая гвардия», Артёма Весёлого «Россия, кровью умытая», Александра Фадеева «Разгром», А.Н. Толстого «Сёстры» и «Восемнадцатый год», Андрея Платонова «Чевенгур» и «Котлован», книга рассказов Исаака Бабеля «Конармия», «Донские рассказы» и два первых тома «Тихого Дона» Михаила Шолохова. В одном ряду с лучшими книгами прозы стоят явления новой драматургии, в первую очередь пьесы Михаила Булгакова «Дни Турбиных» и «Бег».

В 20-е гг. появилась часть русской литературы, неподвластная агитпропу ЦК РКП(б) и цензуре. Революция и гражданская война разбросали русских людей, в том числе писателей, по всему миру.

В эмиграции оказался и А.Н. Вертинский (см. § 11). Некогда один из ярких знаков серебряного века, он стал столь же ярким знаком России в изгнании, певцом ностальгии. На его долю выпало особенно много скитаний: Румыния, Польша, Германия, Франция, Палестина, Америка, Китай. Его песенки «В степи Молдавской», «Чужие города», «Сумасшедший шарманщик» напевала вся эмиграция. Его книги выходили в Париже, Вашингтоне, Нью-Йорке, Сан-Франциско, Стокгольме.

ЧУЖИЕ ГОРОДА

Принесла случайная молва
Милые ненужные слова...
Летний сад, Фонтанка и Нева.
Вы, слова залётные, куда?
Тут шумят чужие города...
И чужая плещется вода.
И чужая светится звезда.
Вас ни взять, ни спрятать, ни прогнать...
Надо жить, не надо вспоминать...
Чтобы больно не было опять,
Чтобы сердцу больше не кричать.
Это было... Было и прошло.
Всё прошло... и व्यюгой замело.
Оттого так пусто и светло.
Вы, слова залётные, куда?
Тут живут чужие господа,
И чужая радость и беда.
И мы для них чужие навсегда...

В 1943 г. Вертинский получил разрешение вернуться в СССР. Он много концертировал, снимался в кино (его лучшая роль — губернатор в фильме, снятом по рассказу Чехова «Анна на шее»).

Такова общая картина литературного НЭПа 20-х гг.

§ 18. СЕРАПИОНОВЫ БРАТЯ. ВСЕВОЛОД ИВАНОВ. МИХАИЛ ЗОЩЕНКО.

Эта литературная группа возникла в Петрограде в 1921 г. Её образовали десять молодых писателей, очень разных, объединённых: отношением к литературе как к единственно важному делу жизни,

отношением к писателю как к абсолютно свободному в своём творчестве художнику,

отношением к человеку как к носителю индивидуальной духовной свободы, которую следует уважать и ограждать и нельзя ни в коем случае ущемлять.

«Серapiионовы братья» провозгласили свою независимость от идеологии. Легко увидеть, что вся их программа противостояла доктрине служения задачам РКП(б), которая насаждалась в стра-

не, стремлению коммунистической партии поработить писателя, её отношению к человеку как к орудию производства. «Серapiионовы братья» не только не хотели угождать политическим и литературным диктаторам, но и имели смелость открыто говорить об этом.

Группа сложилась при издательстве «Всемирная литература» (см. § 10), где её участники слушали лекции и занимались в семинарах Е. Замятина и В. Шкловского. Евгений Иванович Замятин (1884—1937) был замечательным прозаиком и драматургом. После травли в связи с публикацией романа «Мы» в Париже во французском переводе (см. § 17; до этого десять лет Замятину не позволяли издать его роман в СССР по-русски) писатель уехал за границу, жил и умер в Париже. Виктор Борисович Шкловский (1893—1984) — крупнейший специалист в области теории и истории литературы, особенно в области теории прозы. Так что молодым писателям было чему учиться у Шкловского и Замятина.

«Серapiионовы братья» — это Лев Лунц, Михаил Зощенко, Константин Федин, Всеволод Иванов, Николай Тихонов, Вениамин Каверин и др.

Своё название группа заимствовала у прекрасного немецкого романтика Э.Т.А. Гофмана. В последние годы жизни он создал четырёхтомный сборник повестей под заглавием «Серapiионовы братья». Св. Серapiион был деятелем христианской церкви и писателем III—IV вв., Гофман больше воспользовался его именем, чем стремился воссоздать его образ и эпоху. Петроградские писатели, в свою очередь, в большей мере использовали название сочинения немецкого романтика, чем творчески ему следовали. Для них был важнее всего сам факт называния своей группы словосочетанием, заимствованным у западноевропейского писателя.

Рано умершему талантливому Льву Лунцу принадлежат программные статьи «Почему мы Серapiионовы братья» и «На Запад».

В первой он писал: «Пора сказать, что некоммунистический рассказ может быть бездарным, но может быть гениальным <...> Мы пишем не для пропаганды. Искусство реально, как сама жизнь. И, как сама жизнь, оно без цели и без смысла: существует, потому что не может не существовать».

Во второй из них он объясняет, что «Серapiионовы братья» учатся у писателей Западной Европы и Америки мастерству построения фабулы, увлекательности повествования.

«Серapiионовых братьев» поддерживал Горький. Он возлагал на них большие надежды в деле обновления русской литературы. Из их среды половина действительно оказалась в числе крупных

мастеров советской прозы. К сожалению, безраздельное засилие коммунистической идеологии начиная с 30-х гг. не позволило осуществиться горьковским надеждам в более или менее полном виде.

Всеволод Вячеславович Иванов (1895—1963) детство и юность провёл в скитаниях по Уралу, Сибири, Казахстану. В 1921 г. он добрался до Петрограда, примкнул к «Серапионовым братьям», его приветил Горький. Его «Партизанские повести», в том числе самые известные, «Дитё» и «Бронепоезд 14-69», сразу поставили его в ряд замечательных мастеров нарождавшейся новой литературы.

Честно, без прикрас, внешне беспристрастно, в протокольном стиле, пишет Всеволод Иванов...

Вот как пересказал его рассказ «Дитё», долгое время запрещавшийся советской цензурой и переведённый на десятки иностранных языков, в одной из своих книг Виктор Шкловский.

“Партизаны из-под Иртыша загнаны белыми в Монголию. <...> Случайно попадает к партизанам «дитё» убитого офицера. Дитё надо воспитывать, а щей оно не ест. Скачут партизаны к киргизам — отбить корову, но на удачу им, кроме коровы, попадается киргизка с молоком. Киргизка как-то захватила с собой и собственного ребёнка и кормит двоих: жёлтенького и беленького под внимательным наблюдением партизан. <...> Жалостливо умиляется читатель на изображение суровых мужчин, смягчающихся при виде ребёнка. <...> Партизаны любят своего ребёнка, им кажется, что киргизка кормит детей не равно, и их Васька получает меньше. Взвешивают ребят: действительно, Васька легче...

«Взял киргизёнка Афанасий Петрович, завернул в рваный мешок.

Завыла мать. Ударил её слегка в зубы Афанасий Петрович и пошёл из лога в степь».

Кормит потом киргизка чужого белого Ваську, а мужики смотрят нежно и радостно”.

Рассказ Всеволода Иванова подстать «анекдотам» из «Братьев Карамазовых» Достоевского, такие он поднимает психологические глубины. Само заглавие заимствовано у Достоевского и ведёт к самым заветным страницам его творчества — к главе VIII книги девятой части третьей «Братьев Карамазовых».

В дальнейшем Иванов много писал, занял положение одного из ведущих советских писателей, но никогда уже не поднимался до высот, достигнутых в молодости в «Партизанских повестях». Жизнь Всеволода Иванова — благополучный вариант судьбы одного из «Серапионовых братьев».

Теперь нам предстоит познакомиться с другой судьбой.

Никто из писателей 20-х гг. не мог сравниться по популярности с Михаилом Михайловичем Зощенко (1895—1958). Юношей он участвовал в первой мировой войне, был ранен, отравлен газами и награждён орденом. В 1921 г. вышла его первая книга.

Он писал большие повести и трактаты, но читатели высоко ценили прежде всего его маленькие рассказы, на первый взгляд пустячки, в действительности талантливо выполненные, полные юмора, внимания к нелёгким судьбам своих современников, часто на сатирической подкладке. Зощенко любил людей, и они радостно отвечали ему тем же. Что-то в нём было от Гоголя: часто при виде трудной жизни России смех его становится горьким, а его маленький человек кажется прямым потомком Акакия Акакиевича Башмачкина из «Шинели»; что-то от Чехова, из пёстрых рассказов которого складывалась огромная, весёлая и печальная картина современной ему России.

Зощенко избрал форму сказа: он писал свои рассказы не непосредственно от своего лица, а как бы передавал слово своему герою. Рассказ становился подлинным рассказом, словно бы о событии повествовал самый обыкновенный, простой, необразованный, даже полуграмотный человек. И вот этот обыкновеннейший обыватель рассказывает о своём тесном повседневном быте — а вся страна зачитывается этими рассказами и с любовью произносит имя автора.

Читатель безошибочно чувствовал, что писатель неказистого героя своего любит. И жалеет, потому что его герой попал в трудные обстоятельства: устоявшийся быт Российской империи сломан, новый ещё не устроился, и рядовой человек бьётся в нём, как муха в паутине. Зощенко не был язвительным сатириком. Не громогласные обличения, а тихая доброта, сочувствие, сострадание были основными красками той широкой картины русской жизни, которую он создавал.

Рассказ «Баня» начинается словами о том, какой представляется русскому обывателю американская баня. При этом сразу становится видна смешная и жалкая ограниченность его представлений о высших достижениях цивилизации. Пока американец моется в бане, ему приведут в порядок его бельё. «Портянки небось белее снега. Подштанники зашиты, залатаны. Житьишко!» Герой Зощенко и представить себе не может, что люди моются не в бане, а принимают ванну и душ у себя дома, что не обматывают ноги тряпками, а носят тонкие носки, что носят бельё не порванное и починенное, а целое. Конечно, недалёкий читатель может и посмеяться над

таким невежеством; но читатель более зрелый страдает своему современнику, который знать не знает нормальной цивилизованной жизни.

«А у нас бани тоже ничего, — продолжает рассказчик. — Но хуже. Хотя тоже мыться можно».

И дальше мы узнаём, как можно мыться у нас.

При входе выдали два номерка: один за пальто с шапкой, другой — за бельё. «А голому человеку куда номерки деть?» Приходится привязать к каждой ноге по номерку («чтоб не враз потерять», — поясняет изобретательный рассказчик).

Пропустим описание самого мытья. Оно таково, что герой рассказа решает: «Ну их, думаю, в болото. Дома домоюсь».

В предбаннике по номеру выдают бельё и одежду. «Гляжу — всё моё, штаны не мои.

— Граждане, — говорю. — На моих тут дырка была. А на этих эвон где. А банщик говорит:

— Мы, говорит, за дырками не приставлены. Не в театре, говорит».

Этот маленький алогизм в каком-то смысле отражает весь огромный алогизм пореволюционной советской жизни. Человек говорит, что ему брюки заменили, а служащий ему отвечает, что не приставлен смотреть за дырками. И уточняет: здесь не театр. Как будто в театральном гардеробе смотрят за дырками в одежде. Подобные алогизмы — один из постоянных приёмов гоголевского юмора.

Человек со всем смирился, надел не свои брюки, пошёл в гардероб за пальто. Там у него требуют номерок. Номерок, как мы помним, был привязан к голой ноге. Приходится в гардеробе снимать штаны. Снял. Верёвочка есть — номерка нет. Смело его.

По верёвке пальто не выдали. Еле упросил, чтобы выдали по приметам: «Один, говорю, карман рванный, другого нету. Что касемо пуговиц, то, говорю, верхняя есть, нижних же не предвидится».

Смешно? Очень смешно. И до слёз жалко этого бедолагу, который и в бане спокойно вымыться не имеет возможности. Поистине гоголевский юмор. Поистине гоголевский смех сквозь слёзы.

В 1946 г., после окончания Великой Отечественной войны, неожиданно почти для всех, было принято постановление ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» — самое свирепое за все 70 лет идеологического господства коммунистической партии в СССР. Довольно короткое постановление сопровождалось пространством докладом первого партийного идеолога Жданова. Главными обвиняемыми оказались Ахматова (см. § 13) и Зощенко.

В 20-е гг. независимая позиция «Серапионовых братьев» вызвала только отдельные нападки партийной критики. Теперь партийные руководители свели счёты с ними задним числом. Жданов сказал в своём докладе, что они проповедовали «аполитицизм» (абсолютно чуждое русскому языку, не существующее в словаре слово), мещанство и пошлость. Он с негодованием привёл слова Л. Лунца четвертьвековой давности: «Кто не с нами, тот против нас! — говорили нам справа и слева. — С кем же вы, Серапионовы братья? С коммунистами или против коммунистов? За революцию или против революции?»

С кем же мы, Серапионовы братья? Мы с пустынником Серапионом».

О Зощенко, пожилом человеке, потерявшем здоровье на фронте в первую мировую войну, было сказано, словно о дезертире, что во время Великой Отечественной войны он окопался в глубоком тылу. По словам Жданова, он «с циничной откровенностью продолжает оставаться проповедником безыдейности и пошлости, беспринципным и бессовестным литературным хулиганом».

В 1946 г. Жданов с негодованием цитировал статью Зощенко, написанную в 1922 г. «Требуется нынче от писателя идеология... Этакая, право, мне неприятность <...> Сам же я про себя скажу: я не коммунист, не эс-эр, не монархист, я просто русский».

Жданов причислил Зощенко, одного из лучших и любимейших писателей XX в., к подонкам литературы. «Пусть он перестраивается, — негодовал он — а не хочет перестраиваться — пусть убирается из советской литературы.»

Зощенко, как и Ахматова, был исключён из Союза писателей и лишён продуктовых карточек. Как и Ахматовой, ему не дали умереть с голоду близкие люди.

Такова вкратце история одной из самых смелых попыток маленькой группки молодых писателей противостоять идеологическому зажиму гигантской партийной и государственной машины в 20-е гг.

§ 19. БОРИС ПИЛЬНЯК. ИСААК БАБЕЛЬ

Борис Андреевич Пильняк (псевдоним; настоящая фамилия Вогау; 1894—1941?) — автор первого по времени романа о революции. Отец писателя был потомком немцев-колонистов, поселившихся в Поволжье по приглашению русского правительства в XVIII в.,

отсюда и немецкая фамилия. Постоянная литературная деятельность Пильняка началась во время первой мировой войны. Уже в 1921 г. вышло первое издание его романа «Голый год». Он имел такой успех, что в течение некоторого времени переиздавался ежегодно.

Революцию писатель воспринял своеобразно. Услышал глухой грозный гул, ощутил дрожание земли. Под столкновением классов и политических партий почуял глубинную стихию русского бунта, кровавого и беспощадного, сродни разинщине и пугачёвщине, природные процессы наподобие тектонических сдвигов мощных слоёв, происходящих при землетрясениях.

Могучие силы, освобождающиеся при подобной геологической катастрофе, неподвластны воле отдельных людей. Как невозможно управлять землетрясением, так нельзя руководить и революцией. Подобно величественному и опасному явлению природы, революция внушает и восторг, и ужас.

Художник с большим темпераментом, Пильняк жадным, хищным, метким взглядом хватается свой материал.

«Голый год» получился фантазмагорическим, как сама революция. Автора больше всего привлекает первобытно-звериное, вихревое начало в ней. Разгул. Метель. Не «Интернационал», а зоологическая допетровская Русь.

«Россия. Революция. Сова кричат: по-человечьи жутко, по-зверину радостно».

Вот писателю надо показать чересполосицу и пестроту старого быта, который будет взломан революцией. Действие происходит в небольшом уездном городе недалеко от Москвы (прообраз города Ордынина — Коломна). Перед нами появляется гимназический учитель географии с вычурной фамилией Бланманжов (от французского слова *blanc-manger* 'сладкое блюдо' или 'заливное из белого мяса'). Писатель сообщает:

«Бланманжов был знаменит географией и женой, которая в церковь ходила в кокошнике, дома — голая, а летом и осенью фрукты из сада своего продавала в окошко, в одной рубашке».

В то же время Пильняк увидел в жизни и первым ввёл в литературу людей в кожаных куртках — большевиков. Таков Архип Архипов. Правда, некоторые из критиков остались недовольны и упрекали Пильняка в том, что он слеп на левый глаз: революционеров в революции по-настоящему как раз и не видит.

Такие критики и правы, и не правы. Конечно, быт князей Ордыниных или обывателей посада Пильняк изображает сочно, с красочными подробностями, прорисовывая их дикие по большей

части характеры; людей же в кожаных куртках он рисует схематично, скопом, почти не индивидуализируя. Но ведь следует помнить: князей и обывателей русская литература училась изображать два столетия, а большевиков Пильняк рисовал впервые. Он любит ими.

«Эти вот в кожаных куртках, каждый в статью, кожаный красавец, каждый крепок, и кудри кольцом под фуражкой под затылок, у каждого крепко обтянуты скулы, складки у губ, движения у каждого уютны. Из русской рыхлой, корявой народности — отбор. В кожаных куртках — не подмочишь».

После «Голого года» выражение «кожаные куртки» в значении 'большевики' укоренилось в жизни и литературе.

Любовь «кожаной куртки» показана упрощённо. Видно, что автору не это важно; на этом он только отбывает необходимую повинность, словно и не было всего опыта русского психологического романа XIX в., с «Евгением Онегиным», «Дворянским гнездом», «Анной Карениной». Архип Иванович Архипов приходит к Наталии Евграфовне. Диалог их удивительно примитивен. Не верится, что написан он тем же большим, несомненным мастером, что и весь остальной роман.

«Я всё время заводом занят, в исполкоме, в революции. <...> А то вот ещё что. Я к вам пришёл предложение сделать — руки. <...> Я так думаю, детишки у нас будут. Работаем вместе, заодно». А она в ответ: «Ах, и будет уют, и будут дети, и — труд, труд!.. Милый, единственный, мой! Не будет лжи и боли».

Свою идеологическую позицию Пильняк выразил следующим образом. «Мне судьбы РКП <Российской коммунистической партии> гораздо меньше интересны, чем судьбы России, РКП для меня только звено в истории России; знаю, что я должен быть абсолютно объективен, не лить воду ни на чью мельницу, никого не морочить».

Передавать ощущение разбушевавшейся народной стихии надо было средствами какого-то нового стиля, не похожего на классические формы романа XIX в. Как и другие прозаики-современники, Пильняк в наибольшей степени опирался на опыт А. Белого.

Стиль Пильняка экспрессивен, писатель стремится в первую очередь любыми средствами воздействовать на чувства читателя, ошарашить его, заразить восторгом и ужасом. Роман его лиричен: авторская личность проявляется в нём непосредственно на каждом шагу; речь то и дело ритмизуется.

А вот традиционной фабулы с завязкой, перипетиями (поворотами событий от хорошего к плохому и от плохого к хорошему), развязкой — нет (такие двойные тире для большей экспрессии, давления на эмоции читателя, любил Пильняк).

Зато почти на каждой странице писатель вводит в роман неожиданные тексты: надписи, документы, вывески, письма; он словно бы не строит свою книгу по плану, а монтирует её из лоскутов самой жизни. При этом заботится о контрастах: рядом у него стоят древнерусский текст и современная частушка, русская и французская фразы. Сопоставляет несовместимые слова, рвёт на части предложения. Холодно равнодушен к правильной литературной речи, влюблён в слово, искажённое страхом, страстью, неграмотностью (для писателя это важный сигнал: простой народ говорит!).

Глава IV, например, называется «Кому — таторы, а кому — ляторы». Стоит малограмотный перед магазином и читает вывеску: «Коммутаторы и аккумуляторы». Читает по складам: «Ком-му... таторы, а кко-му... ляторы...». И говорит: «Вишь, и тут омманывають простой народ!».

Пильняка привлекают своеобразные характеры, странные совпадения, непонятные поступки. Он изобретает необычное оформление: весь роман выглядит как школьное сочинение, и три основных раздела называются «Вступление», «Изложение», «Заключение». Персонажи носят странные имена и фамилии; в этом особенно видно влияние А. Белого.

Романист старается так разместить материал на странице, чтобы самым его видом привлечь внимание читателя, заинтересовать, произвести впечатление. Вот, например, на одной из страниц книги «Голый год» напечатан только такой текст:

Глава VII
(ПОСЛЕДНЯЯ, БЕЗ НАЗВАНИЯ).

Россия.
Революция.
Метель.

В дальнейшем Пильняк много работал, занял положение одного из ведущих советских писателей — и был арестован и расстрелян в годы Большого террора. Ему не простили ни «Повести непогашенной луны», ни «Красного дерева» (см. § 17).

Исаак Эммануилович Бабель (1894—1941) был непревзойдённым мастером маленького рассказа. На широкую дорогу литературы его, как и многих его современников, вывел Горький. Во время Советско-польской войны 1920 г., — одного из последних эпизодов гражданской войны, Бабель был бойцом Первой конной армии Будённого. На этом материале и написана книга его рассказов «Конармия».

Перед Бабелем стояла задача, во многом близкая к той, которую в «Голом годе» решал Пильняк. Первая конная состояла из казаков, привыкших к войне, но не слишком-то уважавших воинскую дисциплину. Там было много неуправляемой вольницы, которую стремились ввести в какие-то рамки командиры-большевики. Хаос, инстинктивный порыв, буря, стихия — всё это было в природе гражданской войны. Надо было всё это изобразить.

Талант Бабеля имел совсем другие свойства, чем талант Пильняка. Если Пильняк был многословен, то Бабель необыкновенно лаконичен. Пильняк писал большие аморфные романы — Бабель маленькие рассказы объёмом около тысячи слов — новеллы с крепкой фабулой.

Они основаны на неожиданностях, остраннении (от слова «странный»). Заглавие должно вести читателя от содержания новеллы, вызвать ложное ожидание; его усиливают вступительные фразы. Читателя готовят к тому, что сейчас пойдёт обстоятельный рассказ о военных событиях, и только в дальнейшем становится ясно, что главное здесь — характеры людей и пласты культур.

В новелле разворачивается от двух до десяти эпизодов. Последовательность их непредсказуема, так как Бабель редко придерживается связи причин и следствий. Ему нужны резкие контрасты, он предпочитает обманывать ожидание читателя.

Концовка новеллы — это лирический вздох, как можно дальше отбрасывающий читателя от непосредственной тематики эпизодов.

Вместе с тем, у Бабеля, как и у Пильняка, мы находим экспрессивный, орнаментальный стиль, восходящий к Ремизову и А. Белому. Бабелю дано остро чувствовать и зримо, неожиданными сравнениями и метафорами, изображать природу и людей. В прозе он часто оказывается поэтом.

Первая конная воевала в местах, где Украина соприкасается с Польшей (шла советско-польская война), и Бабель красочно изображает столкновение разных культур — польской, украинской, еврейской и русской. И разных религий: католичества, православия,

иудаизма. И атеизма. Иногда их столкновение трагично, но Бабель всегда показывает, что ни одна из них не лучше и не хуже других.

Вот он описывает командира шестой дивизии. «Савицкий, начдив шесть, встал, завидев меня, и я удивился красоте гигантского его тела. Он встал и пурпуром своих рейтуз, малиновой шапочкой, сбитой набок, орденами, вколоченными в грудь, разрезал избу пополам, как штандарт разрезает небо. От него пахло духами и приторной прохладой мыла. Длинные ноги его были похожи на девушек, закованных до плеч в блестящие ботфорты».

В «Истории одной лошади» рассказано, как Савицкий забрал у Хлебникова, командира первого эскадрона, любимого жеребца. Хлебников написал в штаб армии. Начальник штаба армии наложил резолюцию: «Возвратить изложенного жеребца в первобытное состояние». Хлебников возликовал, но рано. Коня ему вернуть не удалось, он пережил тяжёлый нервный срыв, «освидетельствовался во врачебной комиссии и был демобилизован как инвалид, имеющий шесть поранений».

И вдруг этот эпический рассказ в деловом стиле завершается лирическим вздохом. В каждом рассказе Бабеля есть по крайней мере один лирический вздох. В «Истории одной лошади» он слышен в конце. Неожиданные бытовые детали, незначительные мелочи (самовар, горячий чай) вспоминаются рассказчиком для того, чтобы унять боль о хорошем человеке. И чтобы не сказать прямо о главном, чему посвящён рассказ: о несправедливости. Как истинный художник, Бабель знает, что в искусстве сильнее действует иносказание, намёк. Обманывая ожидание читателя, писатель говорит вроде бы о совсем посторонних вещах и чувствах.

«Так лишились мы Хлебникова. Я был этим опечален, — сообщает Лютов, от лица которого написана вся книга, — потому что Хлебников был тихий человек, похожий на меня характером. У него одного в эскадроне был самовар. В дни затишья мы пили с ним горячий чай. Нас потрясали одинаковые страсти. Мы оба смотрели на мир, как на луг в мае, как на луг, по которому ходят женщины и кони».

Писатель сказал о войне жестокую правду. Книга «Конармия» открывается рассказом «Переход через Збруч». Посмотрим, как проявляются в нём некоторые основные приёмы прозы Бабеля.

Начинается он в деловитом стиле военного доклада. «Начдив шесть донёс о том, что Новоград-Волынский взят сегодня на рассвете». И тут же возникает контраст: военное донесение сменяется

романтическим пейзажем, с обилием щедрых эпитетов, расцвечивающих картину.

«Поля пурпурного мака цветут вокруг нас, полуденный ветер играет в желтеющей ржи, девственная гречиха встаёт на горизонте, как стена дальнего монастыря. Тихая Волынь изгибается, Волынь уходит от нас в жемчужный туман берёзовых рощ, она вползает в цветистые пригорки и ослабевшими руками путается в зарослях хмеля. Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова, нежный свет загорается в ущельях туч, штандарты заката веют над нашими головами».

Дальше — бытовой эпизод. В Новограде Лютову отвели квартиру в еврейском доме: там он видит беременную женщину, двух рыжих мужчин и ещё одного, который «спит, укрывшись с головой и приткнувшись к стене». Шкафы разворочены, всюду битая посуда, человеческий кал.

«— Уберите, — говорю я женщине. — Как вы грязно живёте, хозяйева...»

Лютову стелют на полу, он засыпает, мечется, кричит во сне, переживая подробности недавнего боя, его будит женщина:

«— Я постелю вам в другом углу, потому что вы толкаете моего папашу...»

Новый, на этот раз страшный контраст. Женщина «снимает одеяло с заснувшего человека. Мёртвый старик лежит там, закинувшись навзничь. Глотка его вырвана, лицо разрублено пополам, синяя кровь лежит в его бороде, как кусок свинца».

И внезапный жестокий конец с неожиданным лирическим вздохом.

«— Пανε, — говорит еврейка и встряхивает перину, — поляки резали его, и он молился им: убейте меня на чёрном дворе, чтобы моя дочь не видела, как я умру. Но они сделали так, как им было нужно, — он кончался в этой комнате и думал обо мне... И теперь я хочу знать, — сказала вдруг женщина с ужасной силой, — я хочу знать, где ещё на всей земле вы найдёте такого отца, как мой отец...»

Всю «Конармию» пронизывает мысль: революция прекрасна, когда она гуманна; революция чудовищна, когда античеловечна.

Другой прозаический цикл Бабеля — полные юмора «Одесские рассказы» с объединяющим их образом романтического бандита Бени Крика.

Наконец, есть у Бабеля рассказы на разнообразные другие темы. Работал он для театра, кино. Но писал медленно и сжато: всё его литературное наследие без труда умещается в одном томе.

В 20-е гг. знатоки литературы предполагали, что творческий опыт Бабеля окажет решающее влияние на становление советской прозы. В 1928 г. вышел специальный сборник работ крупнейших критиков, посвящённый молодому писателю. Новелла Бабеля с её кризисами и катастрофами, повышенно экспрессивной деталью, остранным и лиризмом возникла не только из жизненного опыта писателя, но и из прекрасных традиций Гоголя, Достоевского, Мопассана, А. Белого и Ремизова. Как и Пильняк, Бабель завоевал всемирную славу.

В то же время ему приходилось сталкиваться с несправедливыми нападками в печати; например, Будённый был недоволен тем, как показана его Первая конная. Произошло недоразумение: Бабель воспел конную армию Будённого; прошли десятилетия, и «Конармия» воспринимается как вечный и честный памятник ей. В связи с «Конармией» критики нередко вспоминают героизацию казачества в «Тарасе Бульбе» Гоголя. За Бабеля, непревзойдённого мастера слова, вступился Горький.

Бабель был арестован в 1939 г., когда волна Большого террора уже пошла на убыль, и через год погиб.

§ 20. МИХАИЛ БУЛГАКОВ

В отличие от Вс. Иванова и Федина, Пильняка и Бабеля, от Серафимовича и Фадеева, Михаил Афанасьевич Булгаков (1891—1940) смотрел на революцию и гражданскую войну со стороны не красных, а белых. Внук священника, сын доцента Киевской духовной академии, врач по образованию, писатель оказался свидетелем, а отчасти и участником (в качестве врача, на стороне белых) гражданской войны на Украине и на Кавказе. Однако после поражения белого движения он не эмигрировал.

Киевские драматические события 1918 г. легли в основу первого большого романа Булгакова «Белая гвардия» (1922—24). Нужно было незаурядное мужество, чтобы сразу по окончании гражданской войны писать о ней в советской России с безусловным сочувствием к разгромленным, уничтоженным и изгнанным белогвар-

дейцам. При жизни писателю удалось опубликовать только первую половину его романа.

Лучший театр, Московский художественный (см. §§ 9, 10), предложил Булгакову по материалу «Белой гвардии» сделать пьесу. Трудный процесс создания «Дней Турбиных» сам Булгаков с юмором, а временами с горечью описал в сатирическом «Театральном романе».

«Дни Турбиных» стали лучшей пьесой о гражданской войне и одной из лучших русских пьес XX в. вообще. Прообразом семьи Турбиных была семья драматурга. Булгаков оказался писателем с безукоризненным чувством сцены. Он владел широчайшим диапазоном языковых средств — и высоким пафосом, и нежным лиризмом, и добродушным юмором, и ядовитой сатирой.

Он унаследовал все достижения чеховской драмы настроений (см. § 9), например, любовь к зрительным и звуковым эффектам на сцене, повышенную эмоциональность диалогов. Но, вопреки Чехову, он вернул драме напряжённую фабулу с острыми перипетиями, захватывающе увлекательную интригу.

Созданные им характеры русских людей, стоящих на переломе своих личных судеб и судьбы их родины, поражают многообразием и драматизмом, внушают сердечную симпатию и щемящую любовь. В каждом слове проявляется — без пышных фраз и громких деклараций — любовь к человеку, любовь к России.

5-е октября 1926 г., когда в Московском художественном театре состоялась премьера «Дней Турбиных», стало великим днём в истории театра, в биографии Булгакова, в истории русской литературы.

Действие происходит в Киеве, родном городе Булгакова, зимой 1918—19 гг. У власти марионеточное правительство украинского гетмана Скоропадского. Несмотря на глубокие политические противоречия, его поддерживают части Белой армии; правительство гетмана стремится к созданию самостоятельного украинского государства, а белые офицеры — русские дворяне остаются сторонниками России «единой и неделимой», Российской империи в границах 1914 г. Но временно они объединились, чтобы противостоять общим врагам.

И гетман, и разрозненные части Белой армии не в силах справиться с огромным войском Петлюры, состоящим из украинских националистических элементов анархистского толка, и тем более не могут устоять против Красной армии, идущей с севера, из советской России.

Гетман и белые держатся только благодаря немецкой армии, оккупировавшей Киев и значительную часть Украины.

Весь враждебный мир с его неразрешимыми, таящими смертельную опасность проблемами грозно обступил квартиру Турбиных. Здесь, за кремовыми шторами, с уютно потрескивающими в камине поленьями, с часами, которые отбивают время и при этом нежно играют менуэт Боккерини, живут командир артиллерийского дивизиона полковник Алексей Турбин, его младший брат Николка — юнкер, их сестра Елена Тальберг и её муж, помощник военного министра в правительстве гетмана полковник Тальберг.

Своеобразный центр этого мирка — красавица Елена. «Ведь какая женщина! — восхищается ею друг её детства штабс-капитан Мышлаевский. — По-английски говорит, на фортепьянах играет, а в то же время самоварчик может поставить». Николка рассказывает: «Как кто увидит, сейчас букеты начинает таскать. Так что у нас всё время в квартире букеты, как веники, стояли».

На самый первый взгляд здесь царит идиллия, но очень скоро выясняется, что кремовые шторы не ограждают обитателей квартиры от тревог остального мира. Настроение беспокойное: военное положение неустойчиво, полковник Тальберг давно должен быть дома, а его всё нет. Николка старается развеселить брата и сестру и, дурачась, поёт под гитару:

Хошь ты пой, хошь не пой,
В тебе голос не такой!
Есть такие голоса...
Дыбом встанут волоса...

В гостеприимный дом Турбиных сходятся обмороженный штабс-капитан Мышлаевский, только что сменившийся с позиций, на которых воевал против петлюровцев, и кузен из Житомира добрый и нелепый Лариосик. Наконец со страшной вестью является Тальберг: в Германии революция, немецкая армия уходит и оставляет гетмана на произвол судьбы. Тальберг в немецком эшелоне бежит в Берлин и просит Елену побережь квартиру, пока он не вернётся.

«Николка. Алёша, ты знаешь, я заметил, что он на крысу похож. Алексей (*машинально*). Совершенно верно, Никол. А дом наш — на корабль».

Это первый, ещё отдалённый сигнал катастрофы: крысы бегут с тонущего корабля.

Вслед за бегством Тальберга возникают друзья дома — заместитель Алексея Турбина капитан Студзинский и поручик Шер-

винский — адъютант гетмана, красавец, обладатель прекрасного голоса, франт. Он влюблён в Елену Тальберг и напористо ухаживает за нею. Он любит пускать пыль в глаза и так представляется провинциалу Лариосику:

«Её императорского величества лейб-гвардии уланского полка и личный адъютант гетмана поручик Шервинский». Мышлаевский спешит сбить с него спесь и поясняет Лариосику: «Бывший лейб, бывшей гвардии, бывшего полка. — И продолжает: — Вашу рюмку.» — «Я, собственно, водки не пью», — пробует уклониться робкий Лариосик. — «Помилуйте, я тоже не пью, — отвечает Мышлаевский. — Но одну рюмку. Как же вы будете селёдку без водки есть? Абсолютно не понимаю».

Так идёт жизнь. Трещит и разваливается власть гетмана, надвигаются полчища Петлюры, за ними грозно маячат части Красной армии, последние дни доживает идиллия квартиры Турбиных, а люди пьют водку, объясняются в любви, шутят, ревнуют. Шервинский обнимает Елену и уговаривает её бросить мужа и выйти замуж за него. Пьяный Лариосик, который уже успел влюбиться в Елену и о котором они забыли, внезапно просыпается и произносит: «Не целуйтесь, а то меня тошнит».

Далее перед зрителем мелькает калейдоскоп событий: бегство гетмана в Германию, наступление петлюровцев на Киев. И вот действие переносится в киевскую Александровскую гимназию, где расквартирован артиллерийский дивизион Алексея Турбина. Широкие белые лестницы, большой портрет Александра I. По воле Булгакова действие происходит в гимназии, которую окончил он сам, которая дорога ему по воспоминаниям детства и ранней молодости.

Офицеры и юнкера дивизиона построены и ждут от своего командира боевого приказа, а вместо этого он объявляет, что дивизион распускается, все должны снять погоньи, бежать и скрываться.

Офицеры поражены. Одни хотят арестовать полковника Турбина как изменника, другие кидаются его защищать, кто-то выхватывает револьвер и угрожает Алексею Турбина застрелить. Он спокойно спрашивает у самого рьяного офицера, кого тот собирается защищать. Тот отвечает: гетмана.

«Алексей. Гетмана? Отлично! Сегодня в три часа утра гетман, бросив на произвол судьбы армию, бежал, переодевшись германским офицером, в германском поезде, в Германию». Все до предела растеряны, а Алексей продолжает: «Одновременно с этой канальей бежала по тому же направлению другая каналья — его сиятельство командующий армией князь Белоруков. Так что, друзья мои,

не только некого защищать, но даже и командовать нами некому, ибо штаб князя дал ходу вместе с ним». Алексей объявляет, что продолжать командовать дивизионом и вести его на верную и бессмысленную смерть отказывается.

Все разбегаются.

Но только не Алексей Турбин. Он не может пережить позора — развала русской армии, с которой связана вся его жизнь, в составе которой он проделал мировую войну. Он ищет смерти.

Николка хорошо знает своего брата. Оказывается, и он не ушёл домой, не выполнил приказа полковника Турбина.

«Николка. Я без тебя, полковник, не пойду.

Алексей. Что?! (Вынул револьвер).

Николка. Стреляй, стреляй в родного брата!

Алексей. Болван».

Ясно, что Алексей в родного брата стрелять не будет. Но то, что создалось такое положение, когда пришлось угрожать брату оружием, показывает чудовищную ожесточённость, противостоительственность гражданской войны.

Однако последние минуты, отпущенные судьбой, истекли. Врываются гайдамаки-петлюровцы.

Булгаков — отчаянный новатор в своей драматургии. С древнейших времён в театре самые страшные события, особенно убийства, не представлялись на сцене. Они происходили где-то там, за сценой, а потом зрителям рассказывал о них кто-либо из персонажей. Существовало даже особое амплуа вестника. Но в «Днях Турбиных» на глазах зрителей погибает Алексей, серьёзно ранен и чудом спасается Николка.

И после этих сцен, полных динамизма и драматизма, перед нами снова квартира Турбиных. Изначальная идиллия рухнула. Дома Елена и Лариосик, они не находят себе места. Постепенно собираются Шервинский, Мышлаевский, Студзинский. Вносят Николку.

Благовоспитанная, выдержанная Елена гневно бросает собравшимся: «А вы?! Старшие офицеры! Старшие офицеры! Все до мной пришли, а командира убили?..»

Офицеры не виноваты: они выполнили последний приказ своего командира. И всё-таки Студзинский вынимает револьвер и хочет застрелиться. Елена берёт себя в руки.

«Елена. Я от горя сказала. У меня помутилось в голове. Отдайте револьвер.

Студзинский (истерически). Никто не смеет меня упрекать. Никто! Никто! Все приказания полковника Турбина я исполнил».

«Убили командира», — произносит Николка. Елена падет в обморок.

А кончается пьеса приходом большевиков, Красной армии. Людям, которых мы успели полюбить, предстоят нелёгкие дни.

И всё-таки украшена рождественская ёлка, горят свечи, и теплится в сердцах надежда. И дурачится с гитарой в руках Николка.

Надо выбирать новые пути. Елена соединяет свою судьбу с Шервинским, который поступает на оперную сцену.

Мышлаевский тоже увлечён Еленой, но успокаивает себя: «Я тебя и так люблю. А сам я по преимуществу человек холостой и военный. Люблю, чтобы дома было уютно, без женщин и детей, как в казарме». Он несколько неожиданно заявляет, что он вообще за большевиков, только против коммунистов. И готов служить в Красной армии.

Студзинский собирается пробираться на Дон к Деникину, чтобы продолжать воевать на стороне белых.

Да, конец «Дней Турбиных» явно схематичен. За сценой раздаётся артиллерийский салют, звучит «Интернационал». В Киев вступают красные. Николка высокопарно (что ему абсолютно не свойственно) заявляет: «Господа, сегодняшний вечер — великий пролог к новой исторической пьесе». На что Студзинский тоже ходульно и риторично отвечает: «Кому — пролог, а кому — эпилог». Без подобных уступок официальным и неофициальным цензорам поставить в 1926 г. в Москве пьесу о белогвардейцах было нелегко.

Однако за исключением немногих подобных мест пьеса поразительно жизненна, драматична, её персонажи непререкаемо достоверны, многие глубоко симпатичны зрителям, в ней события истории и частный быт, трагичное и смешное, романтика и сатира сплетены неразрывно.

Булгаков написал ещё одну блестящую пьесу о гражданской войне, белом движении, захватив на этот раз и эмиграцию — «Бег». Однако эта пьеса при жизни автора поставлена не была. И другие замечательные драматургические произведения Булгакова — «Последние дни» о гибели Пушкина, «Кабала святош» о Мольере, «Зойкина квартира» о тайном публичном доме в Москве 20-х гг., остроумная гротескная комедия «Иван Васильевич», сатирический «Багровый остров» — имели нелёгкую судьбу. В инсценировке Булгакова Московский художественный театр поставил «Мёртвые души» Гоголя.

Последние годы своей жизни Булгаков посвятил работе над романом «Мастер и Маргарита», который был опубликован в СССР только через 27 лет после смерти его автора, совсем в другую историческую эпоху. С присущей ему художественной дерзостью Булгаков совместил здесь три тематических пласта, предельно далёких один от другого.

Первый, бытовой, составляет изображение Москвы 20-х гг. и на этом фоне — трогательной истории любви Мастера — писателя с чертами самого автора, и чуткой, во всём близкой ему женщины, Маргариты Николаевны, прообразом которой стала жена писателя Елена Сергеевна.

Другой, патетический пласт материалов переносит читателя в первый век н.э. и изображает последние дни земного пути Иисуса Христа.

Наконец, третий пласт, сатирический, представляет вмешательство в жизнь москвичей 20-х гг. и в судьбу Мастера и Маргариты сатаны, Воланда, и его приспешников — кота Бегемота, нелепого Коровьева, рыжего, с жёлтым клыком и бельмом на левом глазу Азazelло, Геллы, которая среди бела дня разгуливает голая, в одних золотых туфельках, кружевном фартучке и белой наколке на голове.

Особенность таланта Булгакова заключается в том, что он искусно совмещает предельно далёкие тематические и стилистические пласты. Мастер написал роман об Иисусе Христе и Понтии Пилате — наместнике римского императора в Иудее, который приказал распять Христа. Такую книгу невозможно опубликовать в советской стране, Мастер с Маргаритой бедствуют. В это время в Москве появляется Воланд со своей странной свитой. В конфликте Мастера с его временем он по своему капризу принимает сторону Мастера: талантливый, бесхитростный, бескорыстный Мастер ему симпатичен, бездарные, лживые, жадные московские обыватели вызывают его презрение, возбуждают в Воланде и его спутниках желание над ними поиздеваться. Булгаковская ирония беспощадна.

Воланд делает Маргариту Николаевну царицей бала. Вся неуёмная фантазия Булгакова понадобилась для главы «Великий бал у сатаны». Перед Маргаритой Николаевной проходят гости: господин Жак, который некогда в Париже отравил королевскую любовницу; граф Роберт, отравивший свою жену; девушка с носовым платком — обыкновенный платок с синей каёмкой, — от которого она тридцать лет не может избавиться; некогда она родила вне-

брачного ребёнка, отнесла его в лес, засунула ему в рот платок и закопала его; двадцатилетний молодой человек, которого полюбила девушка, а он взял и продал её в публичный дом; величайшие развратники древности Калигула и Мессалина; бесконечной вереницей проходят самоубийцы, висельники, палачи, растлители.

Воланд помогает Маргарите Николаевне вновь соединиться с Мастером. Но в Москве им места нет. Ознакомившись с его романом, Тот, Кому роман посвящён, Христос, решил: Мастер не заслужил света, но он заслужил покой.

Потому что Мастер не был святым; но вечный покой он выстрадал.

Мастер и его Маргарита уносятся прочь в свите Воланда, где все обрели свой истинный облик. Конь Воланда — глыба мрака, повод — лунный свет, шпоры — белые пятна звёзд. Каррикатурный Коровьев обернулся фиолетовым рыцарем с задумчивым, неулыбающимся лицом. Клык Азazelло исчез, бельмо тоже; оба глаза стали пустые и чёрные, лицо белое и холодное. Он летел, блистая сталью доспехов, этот демон-убийца.

Некоторые внимательные читатели увидели в романе припрятанный автобиографический смысл. Не только в Мастере узнали Булгакова, но и в Воланде — вершителя его судьбы Сталина. Личность Сталина магнетически привлекала Булгакова. «Дни Турбиных» шли в Художественном театре по личному распоряжению Сталина вопреки мнению его окружения. На просьбу писателя отпустить его за границу последовал отказ. Но в разгар травли, в 1930 г., оставшись без средств к существованию, он обратился к Сталину и получил работу. Он написал пьесу о революционной молодости Сталина «Батум»; Сталин запретил ставить её в Художественном театре, который уже начал над нею работать. Однако в годы Большого террора Булгакова не тронули, несмотря на его белогвардейскую молодость, и он умер естественной смертью в своей постели на руках жены. Одним словом, Мастер не заслужил света, но заслужил покой.

Умер он рано, в 49 лет, от склероза почек. В его последнюю зиму 1939/1940 г. в Москве стояли небывалые морозы, до -42° С. В квартире было холодно. Перед продуктовыми магазинами топтались длинные очереди, в магазинах ничего не было.

Свой исторический роман о Мольере Булгаков начал воображаемым разговором своим с акушёркой, которая принимала Мольера, когда он родился в Париже 13 января 1622 г. Сегодня всё то, что в том воображаемом разговоре писатель говорил о великом

французском драматурге, мы можем сказать о самом Булгакове. Мольер — псевдоним Жана Батиста Поклена. «— Сударыня, — обращается к акушёрке автор романа, — осторожнее поворачивайте младенца <...> Смерть этого младенца означала бы тяжелейшую утрату для вашей страны!

— Мой Бог! Госпожа Поклен родит другого!

— Госпожа Поклен никогда более не родит такого, и никакая другая госпожа в течение нескольких столетий такого не родит.

— Вы меня изумляете, сударь!

— Я сам изумлён. <...> Слова ребёнка переведут на немецкий язык, переведут на английский, на испанский, на голландский. На датский, португальский, польский, турецкий <...>

— Возможно ли это, сударь!

— Не перебивайте меня, сударыня! На греческий! На новый греческий, я хочу сказать. Но и на греческий древний. На венгерский, румынский, чешский, шведский, армянский, арабский!

— Сударь, вы поражаете меня! <...>

И принц, побывав навстречу Людовику, воскликнет:

— Государь! Мольер умер!

И Людовик XIV, сняв шляпу, скажет:

— Мольер бессмертен!»

Так Булгаков предсказал свою судьбу в вечности.

§ 21. МИХАИЛ ШОЛОХОВ

Михаил Александрович Шолохов (1905—1984) родился и прожил почти всю жизнь на Дону (до революции эта территория называлась Область войска донского, теперь — Ростовская область). Главная его тема — судьбы донского казачества в первой трети XX в.

Казачество составляло особое, замечательно своеобразное сословие Российской империи. В XV—XVII вв. предприимчивые люди из холопов, крепостных и других групп населения бежали на окраины государства, власть прощала им их преступления и использовала для охраны границ. Для того, чтобы как-то обуздать эту вольницу, их сажали на землю, стремясь совместить в них воинов и крестьян. Им предоставлялось значительно больше свободы, чем крестьянам внутренних территорий, на протяжении веков у них сложились обычаи поведения и самоуправления, резко отличавшие их от всех других сословий.

Сам Шолохов казаком не был. Родители его по происхождению русские крестьяне, отец служил приказчиком, управляющим паровой мельницей. Родился писатель на хуторе Кружилине станицы Вёшенской.

Серьёзного образования из-за начавшейся революции, затем гражданской войны Шолохов получить не сумел: пришлось ограничиться церковно-приходской школой и четырьмя классами московской, потом провинциальной гимназии.

Шолохов начал печататься в московских газетах и журналах очень рано, в 18 лет. Через два года его рассказы стали выпускать отдельными книжечками, а ещё через год вышли два сборника: «Донские рассказы» и «Лазоревая степь».

Стиль Шолохова определился сразу. Писатель принёс в литературу суровую, порой жестокую правду о гражданской войне. Для каждого рассказа он избирает крайне драматичную ситуацию, которая позволяет в немногих словах открыть что-то самое важное в характерах и показать самую суть событий. Часто его рассказ — это трагедия, сжатая до десятка страниц прозы. Шолохов повествует о том, как гражданская война рассекает души, рассекает семьи. Своя правда у обеих сторон, показывает он.

Вот рассказ «Родинка». Он выстроен с точностью часового механизма, где все зубцы надёжно цепляются друг за друга. У казака Николая Кошеного на левой ноге довольно большая родинка. Отец его без вести сгинул на германской войне, а он — комсомолец, командует красным эскадроном. Ему приходится выступить против антисоветской казачьей банды. Когда удалось её настичь, пошла рубка. В бою атаман бандитов убивает Николая Кошеного и стаскивает с него хромовые сапоги. Увидел родинку — стал всматриваться в лицо. Всмотрелся — и заголосил: «Сынок!.. Николушка!.. Родной!.. Кроvinушка моя...» А потом сунул себе в рот ствол маузера и выстрелил.

Однако искусство не должно создавать механизмы. После страшной развязки автор ставит лирическую точку.

«А вечером, когда за перелеском замаячили конные, ветер донёс голоса, лошадиное фыркание и звон стремян, с лохматой головы атамана нехотя сорвался коршун-стервятник. Сорвался и растаял в сереньком, по-осеннему бесцветном небе».

Эта концовка вроде бы не имеет никакого отношения к фабуле, к действию рассказа. А между тем без неё рассказ получился бы схематичен. Художественный вкус подсказал Шолохову необходимость этого лирического вздоха.

Знакомые черты стиля Шолохова узнаём в «Продкомиссаре». В станицу назначен новый комиссар для изъятия зерна у кулаков. «Старик Бодягин живой?» — интересуется он. И не говорит никому, что этот кулак Бодягин — его отец. Не говорит и тогда, когда отца ведут на расстрел за агитацию против продразвёрстки. Только спорит с ним последний раз. Старик негодует: «Меня за моё 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».

Опять своя правда у отца, своя — у сына.

На сходном конфликте построен рассказ «Шибалковское семя». Любовница Якова Шибалка, казака из революционного отряда, который преследует банду мятежных казаков, оказывается предательницей. И Шибалок её убивает в тот час, как она родила их сына.

Подлинная трагедия не там, где враг убивает врага. Подлинная трагедия там, где свой убивает своего: сын отца, отец сына, где женщина предаёт любовника, а мужчина убивает свою любовницу. Только такие трагические положения и привлекают по-настоящему Шолохова. Гражданская война была гигантской трагедией — убийством своими своих.

Исследованию этого страшного явления посвятил писатель главный труд своей жизни.

Шолохов приступил к работе над «Тихим Доном» сразу по завершении цикла ранних рассказов и писал его 14 лет (1926—1940; в 1928 г. были опубликованы тома 1-й и 2-й).

В языке «Тихого Дона» Шолохов развил приёмы, намеченные в ранних рассказах. Он создал собирательный языковой образ донского казачества. Его персонажи говорят на «язычки» — местном диалекте, состоящем из смеси русских и украинских слов, изрядно отличающихся фонетически от литературной нормы. Писатель не приглаживает речь действующих лиц; Григорий, Аксинья, Пантелей Прокофьич, другие станичники говорят такой же корявой речью, как корявы их жизни, исковерканные суровым бытом, жестокими войнами и революцией. Иногда обилие местных слов и выражений затрудняет чтение. Писатель так поступает намеренно: в этой трудности как-то отсвечивают трудные судьбы, о которых повествует роман. «Тихий Дон» написан на языке, который гармонирует с его тематикой и стилем.

При переизданиях романа в 30-е гг. и последующие десятилетия Шолохову, как и многим другим прозаикам 20-х гг., пришлось под давлением редакторов, критиков, цензоров уменьшать коли-

чество диалектизмов, приближать язык романа к усреднённой литературной норме. Тем, кто требовал исправлений, казалось, что, избавившись от избыточного усложнения языка, роман останется таким же, как был, только читаться будет легче. В действительности же в поздних изданиях часть достоинств романа из-за некоторого упрощения языка утрачена.

Для Шолохова оказался важен опыт «Войны и мира» Л. Толстого. Его труд охватывает тоже десятилетие русской истории, но приблизительно на век позже, чем у Толстого, — действие происходит между 1912 и 1922 гг.; здесь тоже обстоятельно показаны мирный быт и сражения, судьбы простых людей, выдающихся деятелей и движение самой истории. В «Тихом Доне», как в «Войне и мире», сплетены воедино семейный роман и исторический роман. У Шолохова, как и у Толстого, мир показан чувственно достоверно, в многообразии красок, звуков, запахов, пейзажей, человеческих личностей — и простых, и необыкновенно сложных, причудливых.

Гражданская война разделила казаков кровавой чертой. Если Вс. Иванов и Бабель изображали гражданскую войну с точки зрения красных, а Булгаков — с точки зрения белых, то Шолохов совмещает обе точки зрения. Он видит правду и заблуждения каждой из сторон и объективно их показывает. Шолохов в своём романе не становится открыто на сторону ни красных, ни белых.

Стиль романа мужественен и сдержан. Шолохов описывает сцены необузданной жестокости, невыносимых страданий, побой и убийства. Одновременно в построении и расстановке характеров, в проникновенном анализе их чувств и мыслей, в отборе и художественной трактовке событий проявляются суровая любовь и сочувствие писателя своим персонажам независимо от их политической ориентации.

В «Тихом Доне», как и в ранних рассказах, Шолохов — писатель трагического плана. Вот во время боя с немцами казак по прозвищу Валет берёт в плен здорового немца, у которого «поднятые большие рабочие руки тряслись, и пальцы шевелились, словно перебирая невидимые клавиши». И Валет его отпускает. «Беги, немец! У меня к тебе злобы нету. Стрелять не буду». Немец отвечает: «Ты — русский рабочий? Социал-демократ, как и я? — И добавляет: — В будущих классовых битвах мы будем в одних окопах. Не правда ли, товарищ?»

А вот другой эпизод, он расположен неподалёку от только что пересказанного. В 1915 г. рота солдат пять раз ходила в атаку на немцев и понесла небывалый урон. После этого остатки роты,

шестьдесят человек, самовольно снялись с позиции и пошли в тыл. Сотня казаков была послана задержать их. Тогда солдаты в отчаянии стали стрелять в казаков; и казаки их изрубили.

В первом эпизоде русский солдат отпускает немца, видя в нём не врага, а человека; во втором русские с ожесточением убивают русских, видя в них не людей, да ещё своих, а только смертельных врагов.

Главный герой «Тихого Дона» — казак Григорий Мелехов. У него есть любящая жена Наталья, но Шолохову нечего делать с семейной идиллией: его герой всей душой прикипел к Аксинье Астаховой, чужой жене. И на войне он думает о ней. Мы говорим, что «Тихий Дон» — это исторический роман о судьбах казачества в первой мировой войне, революции и гражданской войне. Это так. Но мы также можем сказать: «Тихий Дон» — это роман о нежной, страстной, всепобеждающей любви двух верных, преданных сердец.

И вот случай сводит Григория с мужем Аксиньи Степаном в минуты тяжёлого боя, когда казаки пробиваются из немецкого окружения. Казаков немцы в плен не берут, убивают на месте. Под Степаном убит конь. Григорий это видит и велит Степану ухватиться за стремя своего коня, чтобы легче было бежать. Потом Степана ранят в ногу. И тогда Григорий соскакивает с коня, сажает на него Степана, а сам бежит рядом, держась за стремя.

Казалось бы, здесь и надо кончить эпизод. Любовь-страсть и ревность побеждены другой, высшей любовью, имя которой доброта. Если в бою казак спасает товарища по оружию, здесь нет и намёка на трагедию; не это область Шолохова. Писатель исследует характеры в крайних ситуациях, когда свой убивает своего, а чужой спасает чужого.

И вот оказывается, что Шолохов ещё не исчерпал весь потенциал трагизма, заложенный в столкновении двух таких характеров, Григория и Степана. Теперь, когда Григорий его спас, рискуя собственной жизнью, уступив ему своего коня, Степан в позднем раскаянии признаётся ему: во время боя он трижды стрелял в Григория — счастливого соперника в любви к Аксинье, хотел с ним покончить. Да вот: «Не привёл Бог убить». Снова смертельная схватка между своими, близкими, родными — подлинная область художественного исследования Шолохова.

Писатель создал личность замечательного, незаурядного человека — Григория Мелехова, в котором сконцентрировал все трагические противоречия его времени. Он превосходит окружающих характером, мужеством, он поражает читателя даром любви, кото-

рым наделён и который навсегда связал его с Аксиньей вопреки всем преградам. Шолохов высоко его поднимает. А потом на наших глазах происходит крушение. Эта незаурядная личность гибнет под ударами обстоятельств, которые сильнее даже такого сильного человека. Ему ещё удаётся какое-то время противостоять людям; но противостоять истории он не может.

А мы с ним сжились, мы его полюбили. Катастрофа Григория Мелехова повергает чуткого читателя в трепет, больно ранит.

Сперва он бесстрашно дерётся с земляками у себя в станице, потом смело воюет против немцев и австрийцев. Первым среди казаков своего хутора он награждён за храбрость Георгиевским крестом. Вот в атаке он валит прикладом винтовки немецкого лейтенанта и берёт в плен трёх солдат. Вот под Равой-Русской со взводом казаков отбивает у австрийцев казачью батарею, которую они захватили, и пулемётным огнём обращает их в бегство. Вот в стычке берёт в плен австрийского офицера.

Здесь всё было ясно. Но когда произошла революция и началась гражданская война, перед Григорием встали неразрешимые проблемы. Во втором томе, в части 5-й, Шолохов показывает начало противостояния революционных и контрреволюционных сил на Дону. Григорий не понимает, что происходит. «Мне трудно в этом разобраться... Блукаю я, как метель в степи...» — признаётся он.

А между тем Григорий по характеру своему — правдоискатель.

Сперва он под влиянием Подтёлкова качнулся к красным, поверив, что правда у них.

Потом его оттолкнула их необузданная жестокость, расправа с пленными офицерами. И вот уже Григорий участвует в расстреле революционного отряда Подтёлкова и Кривошлыкова, примыкает к контрреволюционному вёшенскому восстанию весной 1919 г.

После поражения восстания и разгрома белой Добровольческой армии Григорий осознаёт всю безнадёжность противостояния революции и приходит в Красную Армию, где служит с апреля по ноябрь 1920 г. Шолохов не показывает этот период жизни своего героя сколько-нибудь подробно, но мы узнаём, что в Первой конной он стал сперва командиром эскадрона, а затем помощником командира полка.

Когда война с Польшей кончилась, Григория демобилизовали. Вскоре после этого, ранней весной 1921 г., он встречается с бандой Фомина, какое-то время разбойничает с нею, а потом уходит и направляется на родной хутор Татарский.

Все сложности, противоречия, кровавые тупики гражданской войны воплотились в характере и судьбе искателя истины и скитальца Григория Мелехова.

Всё так же страстно любит его Аксинья, и так же любит её он. Таясь, пугаясь, он забирает её из дому, и на добрых конях они отправляются искать такое место, где они будут в безопасности. Скорее всего, это иллюзия: слишком много крови пролил Григорий, стреляя в красных и белых, рубя шашкой налево и направо.

Ночью в хуторе они напоролись на заставу продотряда, и, когда они уходили, Аксинья была смертельно ранена.

«Аксинья умерла на руках у Григория незадолго до рассвета. Сознание к ней так и не вернулось. Он молча поцеловал её в холодные и солёные от крови губы, бережно опустил на траву, встал». Шашкой вырыл могилу. Похоронил её уже при ярком утреннем свете.

В финале «Донских рассказов» мы иногда видели лирический вздох. Несколько фраз, пейзаж, не связанный непосредственно с событиями, но освещающий обратным светом всё повествование. Трагическая история любви Григория и Аксиньи тоже осенена лирическим финалом. Какой же силы должны быть те немногие слова, которые завершают пронзительный рассказ о любви, занимающий четыре тома!

«В дымной мгле суховея вставало над яром солнце. Лучи его серебрили густую седину на непокрытой голове Григория, скользили по бледному и страшному в своей неподвижности лицу. Слово пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой чёрное небо и ослепительно сияющий чёрный диск солнца».

Вот оно. Чёрное небо днём. Ослепительный чёрный диск солнца. Вот те художественные детали, которые достойно всё завершают. Они иррациональны. Мы не будем их подробно объяснять; их следует просто прочувствовать.

Сейчас «Тихий Дон» принадлежит к классике XX в. В 1965 г. Шолохов был удостоен за него высшего международного отличия — Нобелевской премии. Но не следует думать, что судьба его романа складывалась безоблачно. В 20-е гг. и его рассказы, и роман не избежали резкой критики со стороны прямолинейных партийных идеологов и руководящих деятелей РАППа (см. § 17). Писателю ставили в вину объективность его стиля, стремление понять мотивы поведения не только революционеров, красных, но и контрреволюционеров, белых. Упрекали Шолохова и в излишней жестокости в изображении гражданской войны, как будто бы не сам писатель, свидетель и участник событий, а именно критик точно

знает, какая жестокость излишня, а какая не излишня. Несколько раз за Шолохова энергично вступался Горький.

В 1930 г. Шолохов прервал работу над «Тихим Доном», чтобы написать совсем другой роман о своих земляках — «Поднятую целину». В 1932 г. первый том вышел в свет (второй был написан только в 50-е гг. и опубликован в 1960 г.). Он показывал новую трагедию — «раскулачивание» и «коллективизацию», т.е. разорение, а часто и уничтожение зажиточных, трудолюбивых, строптивых крестьян и насильственное закрепощение в колхозе остальных. Однако здесь взгляд писателя односторонен: он смотрит на события со строго официальной партийной точки зрения. Кулаки у него изверги, бедняки работающие, коммунисты идеальны, а приехавший из Ленинграда рабочий Давыдов учит казаков — потомственных хлеборобов, как надо выращивать хлеб.

Во время Великой Отечественной войны Шолохов печатал репортажи, статьи, рассказы в качестве фронтового корреспондента, написал и опубликовал несколько глав романа «Они сражались за родину». В 1956 г. на материале военных впечатлений написан рассказ «Судьба человека».

§ 22. СЕРГЕЙ ЕСЕНИН. ИМАЖИНИЗМ

В русской поэзии XX в. ясно выделяются три основные линии. Наследие акмеизма культивировалось прежде всего в Петрограде-Ленинграде (хотя, напр., Багрицкий сформировался как поэт в Одессе, а потом жил в Москве; под влиянием прежде всего традиции акмеизма складывалась и русская эмигрантская поэзия, особенно во Франции); наследие футуризма разрабатывалось преимущественно в Москве; третью линию развития составляли крестьянские поэты, связанные с деревней (см. §§ 11 и 17).

Самым значительным среди них был Сергей Александрович Есенин (1895—1925). Наряду с Пушкиным он был, возможно, вообще самым популярным поэтом за всю историю русской литературы. «Мы потеряли великого русского поэта,» — написал Горький после его самоубийства.

Его судьба, как и судьба его современников, в значительной степени была предопределена его отношением к революции.

Поэзия его ближайшего предшественника, на первых порах в известном смысле поэтического наставника, Николая Клюева вы-

росла из плодотворной почвы народного поэтического мировоззрения. Клюев был прочно связан со старым укладом деревенского быта, который он идеализировал, революционное разрушение которого оплакивал. Внешним образом Клюев революцию принял, в 1918 г. даже вступил в партию большевиков, однако в 1920 был из неё исключён. За свою приверженность традиционному крестьянскому началу русской жизни он страшно поплатился: в 1933 г. был арестован, а в 1937 в заключении погиб.

На смену Есенину в крестьянской поэзии пришёл ряд авторов, среди которых одним из самых заметных был Михаил Исаковский. Он с первых шагов безоговорочно принял революционные преобразования деревенской жизни, «раскулачивание» (см. § 3 и 21), стал основоположником смоленской поэтической школы (А. Твардовский, Н. Рыленков и др.), был многократно удостоен всех высших знаков официального государственного признания.

Есенин занимал промежуточное положение и превосходно это сознавал. Одно из его программных стихотворений — «Русь уходящая»:

Какой скандал!
Какой большой скандал!
Я очутился в узком промежутке.
Ведь я мог дать
Не то, что дал,
Что мне давалось ради шутки.

Он был привязан душой к старой деревне, но всё же далеко не так сильно, как Клюев. С сочувствием и грустью думает поэт о приверженцах патриархальной старины, зная, что с милым им укладом жизни навсегда покончено:

Но есть иные люди.
Те
Ещё несчастней и забытей.
Они, как отрубь в решете,
Средь непонятных им событий.

Видит он и крестьян, которые с надеждой принимают новую жизнь, отчасти сочувствует и им:

Я слушаю. Я в памяти смотрю,
О чём крестьянская судачит оголь.
«С советской властью жить нам по нутру...
Теперь бы ситцу... Да гвоздей немного...»

В большей мере, чем Клюев, Есенин видел и принимал преобразования первых пореволюционных лет. Однако его положение было безрадостно и крайне неустойчиво:

Я человек не новый!
Что скрывать!
Остался в прошлом я одной ногою.
Стремясь догнать стальную рать,
Скольжу и падаю другою.

Такой комплекс общественных взглядов лежит в основе поэтического мира Есенина и в немалой степени его определяет.

В лирике сердца Есенин продолжает традицию Блока. Есенин преклонялся перед Блоком, а Блок возлагал надежды на своего младшего собрата. Главное, что воспринял Есенин у Блока — культ лирического героя (см. § 7).

Разумеется, время символизма ушло, и Есенин не пытался его вернуть. Однако некоторые осколки системы символов, выработанной Блоком, мы у Есенина замечаем. Например, в прекрасном лиричном стихотворении с неожиданным заглавием «Сукин сын» его герой вспоминает девушку, которую любил в юности. Эта любовь безвозвратно ушла...

Да, мне нравилась девушка в белом,
Но теперь я люблю в голубом.

Белый цвет точно соответствует символу Блока, у которого он — постоянная принадлежность Прекрасной Дамы и обозначает целомудренное поклонение Вечной Женственности. Голубой цвет Есенина, возможно, как-то связан с синим цветом Блока, который символизирует крушение гармонии и приход «страшного мира». В конце жизни Есенин написал лирическую поэму «Чорный человек», где в заглавии цвет имеет, конечно, символическое значение, близкое блоковскому.

Есенин следовал за Блоком в его ориентации на цыганский романс:

Гитара милая,
Звени, звени!
Сыграй, цыганка, что-нибудь такое,
Чтоб я забыл отравленные дни,
Не знавшие ни ласки, ни покоя.

Соединив народный взгляд на мир, поэтику народной лирической песни с традицией цыганского и «жестокоего» романса, по-

ставив в центр поэтического мира своего лирического героя, Есенин создал лирику необыкновенной силы воздействия.

Есенин родился в деревне Константиново Рязанской губернии. В 17 лет он приезжает в Москву, где входит в литературную среду, а спустя три года появляется в Петербурге. Здесь он знакомится с Блоком и Клюевым, в 1916 г. издаёт свою первую книгу стихов «Радуница», становится желанным посетителем литературных салонов, в первую очередь Мережковского и Гиппиус (см. § 2).

Радуница — на Руси день (в некоторых местах — целая неделя) поминовения умерших, в первую очередь родителей, на первой неделе после Пасхи; родственники умерших приходят на кладбище для ритуальной еды, питья, угощения умерших. В Радунице совмещаются старые языческие и более поздние христианские представления.

Подобная тематика и поэтика свойственны и последующим книгам Есенина, вышедшим в 1918 г.: «Голубень», «Иисус младенец», «Сельский часослов», «Преображение». В таком стиле выдержаны и поэтические отклики Есенина на революцию: «Инония», «Иорданская голубица», «Небесный барабанщик».

«Инония» — поэма 1918 г., антицерковная и богоборческая, кощунственная. По объяснению поэта, Инония — значит иная страна; это слово изобретено им самим. На место происходящей на его глазах революции, на место современной технической цивилизации поэт ставит утопию — несбыточную мечту о крестьянской идиллии.

В синих отражаюсь затонах
Далёких моих озёр.
Вижу тебя, Инония,
С золотыми шапками гор.

Вижу нивы твои и хаты,
На крылечке старушку мать;
Пальцами луч заката
Старается она поймать.

После замечательного цикла стихотворений, поэм и книг 1918 г. Есенин больше не предпринимал серьёзных попыток представить сколько-нибудь цельное крестьянское мировоззрение. Напротив, он на разные лады разрабатывал основной конфликт: противоречие между любовью поэта к патриархальной «избяной» Руси и неотвратимым наступлением города, машин, социализма. Как раньше случилось с Блоком, трещина прошла через творчество и душу поэта. Всё расширяясь, она сообщила поэзии Есенина 20-х гг. глубокий трагизм, а душу поэта в конце концов разрушила и привела его к самоубийству в 30 лет.

В 1919 г. Есенин вместе с двумя-тремя литераторами основал группу имажинистов. Название они взяли от французского слова *image* ('образ'). Серьёзной теории у них не было. Имажинизм существовал только благодаря участию в нём такого большого поэта, как Есенин. Он вместе со своими товарищами объявил, что каждое слово рассматривает как образ, что стихотворение следует строить как цепь образов, что надо использовать разнообразные стихотворные размеры, новые рифмы и т.д. Все эти требования естественны на исходе серебряного века, когда поэзия достигла высокого технического совершенства, но не содержат ничего нового и не образуют единой теории.

В 1923 г. Есенин женился на Айседоре Дункан, всемирно известной американской танцовщице. С нею он побывал в Германии, Франции, Бельгии, Италии, Соединённых Штатах. А. Дункан была значительно старше Есенина; она не знала русского языка, Есенин — английского. Через год они расстались.

Поэма «Анна Снегина» писалась в декабре 1924 — апреле 1925 гг. Тему революции — основную в литературе 20-х гг. — поэт решает одновременно и эпически (через фабулу, излагающую последовательный ряд взаимосвязанных событий), и лирически.

Фабула проста и намечена пунктирно. В конце апреля 1917 г. молодой поэт, который после февральской революции дезертировал из армии, приезжает в родную деревню. От его лица вся поэма и написана, он — лирический герой. Есенин дал ему даже своё имя.

Когда крестьяне его спрашивают, кто такой Ленин, Сергей отвечает: «Он — вы».

Поэт тяжело заболевает, и его друг-мельник привозит соседку-помещицу Анну Снегину; в ранней юности они с Сергеем любили друг друга. Но она сказала ему «нет», он уехал, добился славы, стал знаменитым поэтом, а она вышла замуж за молодого офицера... Теперь между ними вспыхнул скоротечный роман.

Луна хохотала, как клоун.
И в сердце хоть прежнего нет,
По-странному был я полон
Наплывом шестнадцати лет.
Расстались мы с ней на рассвете
С загадкой движений и глаз...

Есть что-то прекрасное в лете,
А с летом прекрасное в нас.

Роман тут же прервался: Анна получила известие о гибели мужа. А осенью пришла новость:

В России теперь Советы
И Ленин — старшой комиссар.

У Снегиных отбирают их имение, и они уезжают... Много времени спустя из Лондона приходит письмо. Оно завершает поэму.

Я часто хожу на пристань
И, то ли на радость, то ль в страх,
Гляжу средь судов всё пристальней
На красный советский флаг.
Теперь там достигли силы.
Дорога моя ясна...
Но вы мне по-прежнему милы,
Как родина и как весна.

Главная привлекательность поэмы заключена в замечательных лирических эпизодах. Вот поэт приехал в деревню.

Иду я разросшимся садом,
Лицо задевает сирень.
Так мил моим вспыхнувшим взглядам
Состарившийся плетень.
Когда-то у той вон калитки
Мне было шестнадцать лет,
И девушка в белой накидке
Сказала мне ласково: «Нет!»
Далёкие, милые были.
Тот образ во мне не угас...
Мы все в эти годы любили,
Но мало любили нас.

Есенин никогда не устаёт воспевать родную землю. «Анна Снегина» — это поэма о революции. О трудной любви двух очень разных людей, попавших в водоворот грозных событий. Но прежде всего — это поэма о России.

Бедна наша родина кроткая
В древесную цветень и сочъ,
И лето такое короткое,
Как майская тёплая ночь.
Заря холодней и багровей,
Туман припадает ниц.
Уже в облетевшей дуброве
Разносится звон синиц.

На протяжении 1921—24 гг. Есенин написал ряд стихотворений, которые объединил в книге «Москва кабацкая» (1924). К ней примыкает лирическая поэма «Чёрный человек». С исключительной силой, с детской доверчивостью делится поэт с читателем своим горем: осознанием бессмысленно загубленной жизни. Лирический герой Есенина в тупике. Конфликт в его душе между тягой к традиционному укладу — и неотвратимой революционной ломкой старой деревни, наступлением городской цивилизации дошёл до предела. Узкий промежуток, в котором он очутился, перестал его вмещать. Одной ногой стоя в прошлом, другой скользить, стремясь догнать новую и малопривлекательную жизнь, не хватало сил. Падать и ударяться об острые углы стало неважно.

Да! Теперь решено. Без возврата
Я покинул родные края.
Уж не будут листвою крылатой
Надо мною звенеть тополя.

Низкий дом без меня ссутулится,
Старый пёс мой давно издох.
На московских изогнутых улицах
Умереть, зная, судил мне Бог.

Я люблю этот город вязевый,
Пусть обрюзг он и пусть одрях.
Золотая дремотная Азия
Опочила на куполах.

А когда ночью светит месяц,
Когда светит... чёрт знает как!
Я иду, головою свесясь,
Переулком в знакомый кабак.

Шум и гам в этом логове жутком,
Но всю ночь напролёт, до зари,
Я читаю стихи проституткам
И с бандитами жарю спирт.

Сердце бьётся всё чаще и чаще,
И уж я говорю невпопад:
«Я такой же, как вы, пропащий,
Мне теперь не уйти назад».

Низкий дом без меня ссутулится,
Старый пёс мой давно издох.
На московских изогнутых улицах
Умереть, зная, судил мне Бог.

Идеологическое руководство компартии и государства воспринимало такую позицию Есенина как враждебную и не простило ему её. Вскоре после его смерти Коммунистической академией был издан сборник статей «Упаднические настроения среди молодёжи: Есенинщина». Вслед за этим в издательстве «Атеист» вышла книга Г. Покровского «Есенин — есенинщина — религия». Книги Есенина перестали переиздавать, на имя его на три десятка лет был наложен негласный запрет, молодых людей за чтение его стихов исключали из комсомола, подвергали другим карам.

Судьба Есенина сложилась трагически. Но он оставил нам в наследство лирику, чистую, как слеза, полную любви к людям, к природе, к лошадям и собакам, коровам и цветам, к родине, к самой жизни.

Много дум я в тишине продумал,
Много песен про себя сложил,
И на этой на земле угрюмой
Счастлив тем, что я дышал и жил.

Счастлив тем, что целовал я женщин,
Мял цветы, валялся на траве
И зверьё, как братьев наших меньших,
Никогда не бил по голове.

Есенин больше любых рамок. Незадолго до смерти он сказал: «Мне надоело быть крестьянским поэтом. Зачем? Я просто поэт, и дело с концом».

§ 23. БОРИС ПАСТЕРНАК

Мело, мело по всей земле,
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

Как летом роем мошкара
Летит на пламя,
Слетались хлопья со двора
К оконной раме.

Метель лепила на стекле
Кружки и стрелы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

На озарённый потолок
Ложились тени,
Скрещенья рук, скрещенья ног,
Судьбы скрещенья.

И падали два башмачка
Со стуком на пол.
И воск слезами с ночника
На платье капал.

И всё терялось в снежной мгле,
Седой и белой.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

На свечку дуло из угла,
И жар соблазна
Вздыхал, как ангел, два крыла
Крестообразно.

Мело весь месяц в феврале,
И то и дело
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

Борис Леонидович Пастернак (1890—1960) написал это стихотворение в 1946 г., когда позади у него уже был большой творческий путь. Он родился в Москве в семье замечательного художника Л.О. Пастернака. Его мать была прекрасной пианисткой. По настоянию Л.Н. Толстого его роман «Воскресение» вышел с иллюстрациями Л.О. Пастернака. Толстой со слезами на глазах слушал музыку в исполнении жены художника.

Ребёнком Б. Пастернак любил рисовать, но отец не увидел у него таланта в этой области. После этого он серьёзно увлёкся музыкой, композицией. Занятия музыкой длились до 19 лет и только после этого были оставлены. Пастернак окончил философское отделение Московского университета, получил приглашение готовиться к профессорскому званию в немецком университете в Марбурге, одном из важнейших философских научных центров Европы. Отклонил его и отдался литературе.

Однако увлечения молодости не прошли бесследно; поэзия Пастернака изобразительна, музыкальна, мудра. Художник, композитор, философ умерли, чтобы воскреснуть в поэте.

Революцию Пастернак воспринял прежде всего с её героической стороны, с восхищением писал о Ленине, о литераторе и рево-

люционерке Ларисе Рейснер, о революционере лейтенанте Шмидте. Он верил в могучую творческую силу народа, вызванного революцией к новой жизни. Эта вера давала ему силы переносить и партийную диктатуру, и нелепости теоретиков РАППа и ЛЕФа, и даже сталинский кровавый террор (см. §§ 3, 16 и 17). Когда его отец, мать, сёстры — близкие люди, которых он горячо любил, — эмигрировали, Пастернак остался в СССР.

Только в конце жизни он пришёл к пониманию ошибочности революционного пути обновления общества и истинности пути христианского совершенствования людей и самосовершенствования каждого человека.

Он начинал в футуристических группах «Лирика» и «Центрифуга». В конце 1913 г. (на книге стоит уже 1914) вышла в свет его первая, совсем тонкая, книга «Близнец в тучах». В течение 1914—1916 гг. Пастернак написал стихотворения, составившие вторую книгу стихов. Название «Поверх барьеров» автор заимствовал из собственного стихотворения «Петербург», опубликованного здесь же. Поэт был склонен называть **ПОВЕРХ БАРЬЕРОВ** не только свою новую книгу, но и всю свою новую поэтическую манеру.

Поверх барьеров — это поэтика крайностей.

Поэтика диссонансов.

Произошёл не подъём, не расцвет — произошёл взрыв, который в кратчайший срок создал своеобразнейшую поэтическую вселенную. Мощный напор чувств одним ударом смёл традиционные литературные рамки — жанры, образы, синтаксические конструкции, стихотворные размеры, строфы, рифмы. Пастернак вообще отказался от четырехстопного ямба — самого традиционного, самого распространенного размера русской поэзии. Вместо этого почти каждое стихотворение написано своим индивидуальным, для него выработанным размером. Автор ищет какого-то соответствия метра и ритма стиха с ритмом скачки, бега на коньках, с музыкальным метром и ритмом. Многие стихотворения отличаются мощным симфонизмом: нарастанием, борьбой, переплетением, разрешением тем, интонационными контрастами, острым драматизмом, длительным нарастанием эмоционально-психологического напряжения; тематика других стихотворений выстроена по принципам музыкального контрапункта. Словно бы молнией высвечиваются то охваченная войной земля, то зловещий заснеженный посад, то санитарный поезд, то потрясённый до глубины души влюб-

лѣнный, то бешено скачущий всадник, то погружённый в импровизацию пианист, то конькобежец.

Вот охваченная войной земля. Стих лишен силлабо-тонической гармонии, рифмы; это верлибр:

Артиллерист стоит у кормила,
И земля, зачерпывая бортом скорбь,
Несется под давлением в миллиард атмосфер,
Озверев, со всеми батареями в пучину.

Потом рифма появляется, и стихотворение приобретает облик полиметрической композиции, объединяя верлибр и рифменный акцентный стих.

Сам Пастернак считал «Поверх барьеров» экспериментальной книгой, в которой он наощупь только искал путь к достоверному, непосредственному, без поддержки привычных литературных штампов изображению человеческой личности и окружающего её и проникающего в неё внешнего мира. В действительности «Поверх барьеров» — это значительно больше, чем эксперимент, а если и эксперимент, то дерзкий, гениальный, блестяще удавшийся.

На книге стоит 1917 г., но она увидела свет в конце декабря 1916. Россия истекала кровью в мировой войне, только что избавилась от Распутина, но не от гнили распутинщины, колебалась на самом краю бездны. Из-за войны и разразившейся революции вторая книга Пастернака, как и первая, осталась недооценённой, почти незамеченной, и широкое признание поэта задержалось еще на несколько лет; но несколько поэтов и чутких читателей и много лет спустя считали «Поверх барьеров» лучшей книгой Пастернака.

В 1917—18 гг. он написал основную часть книги стихов «Сестра моя жизнь». Само понятие книги было для него священо. «Книга есть кубический кусок горячей, дымящейся совести,» — сказал он. Так как шла война и революция, опубликовать её удалось только в 1922 г.

После «Сестры моей жизни» критики и сами поэты, в частности такие во всём разные, как Брюсов и Цветаева, заговорили о Пастернаке как о лучшем современном поэте, живом классике, наследнике Пушкина, Лермонтова, Тютчева. Один из авторов предостерегал молодых поэтов от «пастернакипии и мандельштампа», так усердно все стали подражать в 20-е гг. Пастернаку и Мандельштаму.

Пастернак воплотил порыв авангарда в будущее. Он строил свои стихи, как будто следовал неконтролируемому потоку созна-

ния. Логическую последовательность мыслей он заменил случайными на первый взгляд ассоциациями. По такому пути шли самые смелые новаторы во всём мире: А. Белый, Д. Джойс, Р.-М. Рильке, М. Пруст, В. Фолкнер.

«Сестра моя жизнь» — своеобразный роман в стихах. Чтобы это подчеркнуть, в первом издании книги Пастернак между некоторыми стихотворениями вставил прозаические скрепы. В основе фабулы лежит нехитрая любовная история. Она живёт в Балашове, Он — в Москве и ездит к ней поездом. Счастливые весенние и летние встречи осенью сменяются разрывом, потому что она его разлюбила.

Стихи вобрали в себя не только любовные переживания, но и большое бытовое, психологическое, философское содержание. Им присуще обострённое чувство жизни, они охватывают вселенную, ощущение времени и вечности, мысли об искусстве, переживание чуда творчества. В «Сестре моей жизни» вполне проявилась одна из важнейших особенностей поэтического миропонимания Пастернака: принципиальное соположение природы и человека как равноправных участников мироздания. Например, стихотворение «Слож вёсла» начинается так:

Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины — о погоди,
Это ведь может со всяким случиться!

Ивы целуют, как люди. Они целуют без разбору то человека (в ключицы, в локти), то лодку (в уключины), словно и ива, и человек, и лодка — одинаково живые существа. Так представляется поэту, так представляется его героям. Вероятно, эти метафоры выросли из житейского впечатления: нависшие над водой ивы задевают то сидящих в лодке, то саму лодку. Нетрудно предположить, что сидящие в лодке не гребут (отсюда и заглавие стихотворения), а целуются; поэтому им и кажется, что целует их ива. Тем более, что дальше сказано: люди свои губы на звёзды выменивают.

Они сидят в лодке; но в первом стихе говорится, что не они в лодке, а лодка в них. Мы продолжаем пребывать в области субъективных ассоциаций поэта. Его герои взволнованы любовным свиданием, у них сердцебиение. В поэтическом мире Пастернака часть может быть больше целого, как в мифе и фольклоре. Лодка может поместиться в груди, а всё мироздание может быть приравнено к полевой дороге или деревенской улице:

Тенистая полночь стоит у пути,
На шлях навалилась звездами,
И через дорогу за тын перейти
Нельзя, не топча мироздания.

(«Степь»)

Стихи Пастернака до предела насыщены метафорами. Можно, конечно, спросить: зачем писать так сложно? Нельзя ли просто сказать: они целуются, они гуляют? И Пастернака не раз об этом спрашивали строгие критики. Разумеется, можно написать попроще: они сидят в лодке, они целуются, они ходят по дороге. Написать можно. Только это не будет поэзией.

Скоро Пастернак ощутил, что в советской литературе и в его собственном творчестве лирика должна уступить место эпосу. Это чувствовали и другие поэты: будни НЭПа не располагали к лирическим исповедям. Пастернак пишет поэмы «Высокая болезнь», «1905 год», «Лейтенант Шмидт», роман в стихах «Спекторский» — всё о революции.

Выйдем теперь за пределы 20-х гг. и проследим драматичнейший творческий путь Пастернака до конца.

Проза (которую он время от времени писал) и стихи не приносили достаточно средств, чтобы можно было безбедно жить и помогать другим. А он всегда поддерживал несколько человек близких и даже не очень, близких людей, семьи репрессированных друзей. Пастернак всю жизнь переводил много французских, немецких, английских, грузинских поэтов, а также эпизодически с других языков. Такая работа неплохо оплачивалась, однако она была важна Пастернаку и в творческом отношении: он переводил очень свободно, передавая мысли и образы автора и в то же время свои собственные мысли и образы. Два грандиозных массива его переводов — семь трагедий Шекспира, в том числе «Гамлет», «Король Лир», «Отелло», «Ромео и Джульетта», и обе части «Фауста» Гёте.

И вот на рубеже 20—30-х гг. Пастернак отказывается от поэтики авангарда и резко поворачивает совсем в другую сторону. От повышенной сложности образов и языка поэт переходит к обманчивой простоте. Слова он норовит теперь выбирать самые простые, синтаксис становится упорядоченным, образы не клубятся, словно кучевые облака, поминутно меняя конфигурацию и переходя один в другой, но строго контролируются сознанием. На поверхностном уровне стихотворения теперь вполне понятны.

Зато они становятся значительно глубже. Под поверхностным смыслом, возникающим из прямых словарных значений слов, скрывается автобиографический смысл, под ним — историко-литературный, под историко-литературным мы видим отражение истории, под ним — мифологический смысл, под мифологическим — религиозный, и так далее почти без конца. Охватить все или многие из этих смыслов и значит понять Пастернака.

И всегда Пастернак неожидан — в зрелости, как и в молодости. Тысячи лет писали о любви. Как о ней сказать, чтобы было как в первый раз, чтобы читатель ощутил всю силу этого чувства?

Как будто бы железом,
Обмокнутым в сурьму,
Тебя вели нарезом
По сердцу моему.

Оказывается, о любви можно сказать через прозаизацию, как о слесарном ремесле.

Пастернак не раз говорил, что большая литература невозможна без большого читателя. Он не хотел быть писателем для избранных, поэтом для знатоков. Он был глубоко демократичен по мироощущению. Чувство слияния с народом достигло у него высшей степени во время Великой Отечественной войны.

Поэтому когда после войны Сталин развернул разнузданную травлю Ахматовой (см. § 13), которую Пастернак хорошо знал и которой восхищался, Зощенко (см. § 18), всей советской культуры и многих лучших её мастеров (см. § 28), Пастернак внутренне порвал с ним и со всем антинародным режимом.

Летом 1945 г. он начал работать над романом «Доктор Живаго», который стал актом мужественного, бескомпромиссного противостояния сталинщине (см. § 39).

После «Доктора Живаго» Пастернак успел написать последнюю, самую большую свою книгу стихов «Когда разгуляется». Он раскрыл своё понимание основного смысла книги в таких словах: «Я думаю о жизни абсолютно ясной. Список ее действующих лиц — Бог, Женщина, Природа, Призвание, Смерть... Вот истинные соучастники, друзья, собеседники».

Книга «Когда разгуляется» писалась на фоне неудавшихся попыток Пастернака опубликовать «Доктора Живаго» в Москве, тревог, связанных с публикацией его за границей, присуждения Нобелевской премии, последовавшей травли. Первое отдельное издание «Когда разгуляется», как и «Доктор Живаго», вышло не в

Москве, а за границей. Это прижизненное парижское издание 1959 г. отражает предпоследнюю стадию работы поэта над книгой. Окончательный её текст был опубликован только в 1988 г. Официально цензура еще не была отменена, но уже была бессильна.

Универсальный прием поэтики книги — очеловечение природы. Явление это, уходящее корнями в мифологическое мышление, распространено — у кого больше, у кого меньше — у всех поэтов. Лирика Пастернака и особенно последняя книга отличаются невиданной интенсивностью этого приема. В «Когда разгуляется» очеловечиваются деревья вообще, лес, отдельное дерево, ветлы, липы, береза, клен, елка, сосна; различные растения и цветы; грибы; неопределенная птичка — и сова, дятел; петух; белка; очеловечиваются ветер, вьюга, метели, мороз, стужа; небо, небосвод, воздух, земля, ручей; заря, полдень, день, ночь; осень и зима; солнце, звезда, планеты Венера и Марс; очеловечиваются такие понятия, как будущее, пространство, время, вечность. Наконец, очеловечивается *всё* (*Точно все стыдом покрыто*). Очеловечение доходит до границы возможного и переходит ее: природа олицетворяется в человеческой смерти: *погребенная земля; женщиной мертвой <...> падает <...> зима*. Иногда не человек смотрит на природу, а природа на человека.

В «Когда разгуляется» своеобразно проявляется христианское сознание. Оно находит выражение в общем эмоциональном тоне умиления, разлитом в книгу и нашедшем предельное выражение в стихотворении, давшем название всей книге, и в балладе «В больнице».

«О Господи, как совершенны
Дела Твои, — думал больной, —
Постели, и люди, и стены,
Ночь смерти и город ночной.

Я принял снотворного дозу
И плачу, платок теребя.
О Боже, волнения слёзы
Мешают мне видеть Тебя.

Мне сладко при свете неярком,
Чуть падающем на кровать,
Себя и свой жребий подарком
Бесценным Твоим сознать.

Кончаясь в больничной постели,
Я чувствую рук Твоих жар.

Ты держишь меня, как изделие,
И прячешь, как перстень в футляр».

Книга основана на новом понимании истории и современности. Черты исторического мышления, рассредоточенные в «Траве и камнях», «Ветре», «Вакханалии» и других стихотворениях, сосредоточены и афористически заявлены в «После грозы». Первым в литературе и обществе своего времени Пастернак заговорил в «Докторе Живаго», а следом за ним в «Когда разгуляется», о замене культа революционного преобразования государственной жизни идеей постепенного мирного ее обновления на почве христианской жертвенности. Не революции, а нравственные руководители, религиозные подвижники, Христос ведут человечество по пути совершенствования, сказал нам Пастернак перед смертью:

Не потрясения и перевороты
Для новой жизни очищают путь,
А откровенья, бури и щедроты
Души воспламенённой чьей-нибудь.

§ 24. МАРИНА ЦВЕТАЕВА

Марина Ивановна Цветаева (1892—1941) родилась в Москве и по рождению принадлежала к той же высокоинтеллигентной профессорской среде, что и Блок, А. Белый, Пастернак и ряд других деятелей серебряного века. Отец её, сын сельского священника, стал профессором Московского университета и создал Музей изящных искусств на Волхонке, который и сегодня остаётся одним из важнейших культурных учреждений Москвы и России. Мать её была наполовину немка, на четверть поляка и на четверть сербка; превосходная музыкантша, она рано умерла.

Цветаева вошла в литературу гимназисткой. В 18 лет она тайком от отца издала тиражом в 500 экземпляров свою первую книгу «Вечерний альбом». Её ранние стихи привлекли сочувственное внимание Брюсова, Гумилёва и особенно Волошина, он поддержал её и укрепил веру в свои силы.

В начале своего творческого пути Цветаева считала себя и действительно была последовательным романтиком. Серебряный век был отмечен довольно сильными неоромантическими веяния-

ми (см. § 4), а Цветаева выразила их в русской литературе наиболее полно. Её романтическое мироощущение в значительной степени питалось немецкой, французской, английской культурой, здесь повсюду она чувствовала себя дома. Эти влияния вступали во взаимодействие с миром русского фольклора, с мыслями о России и её народе.

Ощущение общности своей судьбы и судьбы родины обострила сперва мировая война, потом революция. Тогда романтический натиск уступил место в её творчестве другим силам, о которых скажем далее.

Романтические темы возникают в ещё полувзрослых стихах. «Вечер в детской, где с куклами сидю...» («Литературным прокурорам»).

Стихотворение посвящается друзьям детства — книгам в потёртом красном переплёте: «Приключения Тома Сойера», «Принцу и нищему». Сладко зачитываться ими, а мама в это время играет романтическую музыку Грига и Шумана! Это идиллия («Книги в красном переплёте»).

Первая полудетская влюблённость. Опять идиллия. Она записывает для него какие-то стихи («Надпись в альбом»):

Пусть я лишь стих в твоём альбоме,
Едва поющий, как родник <...>

В тёплом стихотворении воспеты «Домики старой Москвы», в тихих переулках, за деревянными заборами, с расписными потолками, зеркалами до потолка, тёмными шторами на окнах. В них раздаются аккорды не рояля, а старинного клавесина, и к пальцам склоняются кудри тихих девушек. Ещё одна идиллия.

Обычно у Бога просят здоровья, долгой счастливой жизни. «Молитва» романтика иная: «О, дай мне умереть».

Ты мудрый, ты не скажешь строго:
«Терпи, ещё не кончен срок».

Если бы Цветаева тогда знала, как страшно сбудется её молитва! Что умрёт она смертью насильственной, но совсем не такой, о какой мечтала. Что сбудется над нею романтическая ирония (романтики давно заметили, что в жизни часто устремления людей приводят к прямо противоположным результатам, словно бы жизнь насмехается над людьми). Если бы Цветаева предвидела, что «Молитва» её сбудется, но с противоположным знаком! Может быть, она была бы осторожнее. Да нет, вряд ли. Ей, романтически настроенной девочке, нужно,

Чтоб был легендой — день вчерашний,
Чтоб был безумьем — каждый день!

Она заключает свою «Молитву» таким обращением к Богу:

Ты дал мне детство — лучше сказки
И дай мне смерть — в семнадцать лет!

Она рано вышла замуж. Избранника своего видела в романтическом ореоле, восторженно говорила о нём, писала друзьям, воспела в стихах.

В его лице я рыцарству верна,
— Всем вам, кто жил и умирал без страху! —
Такие — в роковые времена —
Слагают стансы — и идут на плаху.

И в отношении мужа Цветаева оказалась пророчески права, только опять с переменной знака на противоположный, и здесь имела место романтическая ирония. Муж Цветаевой проделал путь от офицера Белой гвардии до террориста-убийцы — тайного агента НКВД в Париже; в конце концов НКВД его и расстрелял. Так что на плаху он пошёл, но не так, как виделось его юной жене, а запутавшись в кровавой паутине предательств и убийств.

Яркой приметой русского романтизма была цыганская тема. Она оказалась одной из центральных в ранней лирике Цветаевой. Великий романтик Байрон; Пушкин — именно как романтик; — его непосредственный предшественник Батюшков находят место на страницах её первых книг. Её излюбленные слова, по её собственному утверждению, — *никогда и навеки*. Слова, обозначающие романтические крайности.

В юности Цветаева исповедовала культ Наполеона, собирала портреты его и его маршалов. В этом она тоже следовала романтикам начала XIX в., Байрону, Пушкину. Одновременно она пишет прекрасное стихотворение «Генералам двенадцатого года» и в романтическом ореоле изображает русских военачальников.

Возникает Эдмон Ростан, замечательный поэт французского неоромантизма. Его трагедия «Орлёнок» о сыне Наполеона герцоге Рейхштадском обошла театры всего мира. Роль Орлёнка была коронной в репертуаре великой французской актрисы Сары Бернар. Весь этот романтический комплекс тем и образов встречаем в стихотворении «В Париже».

И в сердце плачет стих Ростана,
Как там, в покинутой Москве.

.....
Rostand и мученик-Рейхштадский
И Сара — все придут во сне!

Революцию, гражданскую войну, разруху Цветаева пережила очень тяжело. О муже она ничего не знала. Белому движению она посвятила большой цикл лирики «Лебединый стан», который был опубликован только после её смерти. К этому времени у неё было две дочери — одна из них умерла с голоду.

Белая гвардия — путь твой высок:
Чёрному дулу — грудь и висок.
.....
Не лебедей это в небе стая:
Белогвардейская рать святая
Белым видением — тает, тает...

Наконец до неё дошли сведения, что муж её жив и находится в Берлине. В 1922 г. Цветаева эмигрирует, вскоре они с мужем переезжают в Чехословакию, а в 1925 г. — в Париж.

Цветаева прожила в эмиграции 17 лет. Всё это время она с семьёй отчаянно бедствовала (в 1925 г. родился её сын Георгий). Жили впроголодь; если когда-то и ели мясо, это была конина; у Цветаевой не было не то что кабинета — письменного стола; она работала за кухонным, когда уберёт после еды и перемывает посуду. В Париже написала «Лучину»:

До Эйфелевой — рукою
Подать! Подавай и лезь.
Но каждый из нас — такое
Зрел, зрит, говорю, и днесь,

Что скушным и некрасивым
Нам кажется ваш Париж.
«Россия моя, Россия,
Зачем так ярко горишь?»

Цветаева была великий труженик. Именно в эти годы её дар великого поэта достиг полного развития. Она пишет много прекрасной лирики, в том числе циклы, обращённые к Блоку и Ахматовой, 17 больших сложных поэм («Поэма Горы», «Поэма Конца», «Поэма Лестницы», «Поэма Воздуха» и др.), 8 стихотворных драм («Метель», «Ариадна» и др.).

С 1928 г. она начинает интенсивно писать замечательную прозу. Это очень сложное сочетание художественного творчества, мемуаров, критики. Её работы посвящены отцу и матери, Гёте и Жуковскому, Пушкину, Бальмонту, Брюсову, Волошину, А. Белому, Пастернаку, Маяковскому. Вот маленький абзац из статьи «Мой Пушкин».

«Первое, что я узнала о Пушкине, это — что его убили. Потом я узнала, что Пушкин — поэт, а Дантес — француз. Дантес возненавидел Пушкина, потому что сам не мог писать стихи, и вызвал его на дуэль, то есть заманил на снег и там убил его из пистолета в живот, и, — вспоминаю всех поэтов, с которыми когда-либо встречалась, — об этом *жизноте* поэта, который так часто не-сыт и в который Пушкин был убит, пеклась не меньше, чем о его душе».

И ещё.

«Пушкин был мой первый поэт, и моего первого поэта — убили.

С тех пор, да, с тех пор, как Пушкина на моих глазах на картине Наумова — убили, ежедневно, ежечасно, непрерывно убивали всё моё младенчество, детство, юность, — я поделила мир на поэта — и всех, и выбрала — поэта, в подзащитные выбрала поэта: защищать — поэта — от всех, как бы эти все ни одевались и ни назывались».

В 13 изданных при её жизни книг вошла лишь малая часть написанного Цветаевой.

При всём её неповторимом своеобразии она стала преемницей традиций экспрессионизма и кубо-футуризма. В то самое время, когда умер Хлебников, когда от культуры футуризма отдалялись Пастернак, Маяковский и другие, когда казалось, что она себя изжила, она оплодотворила творчество Цветаевой.

Напряжённое внимание звучанию речи, слову и словообразованию, обилие пауз, требуемых не синтаксисом, а бурным напором чувства (их обозначают знаменитые цветаевские тире), синтаксис, противостоящий бытовой речи, стих, нарушающий нормы силлабо-тоники, ораторская интонация, срывающаяся на крик, вопль. Цветаева по-футуристически обрушивается на читателя всеми приёмами поэтической речи.

Такая поэзия нелегка для восприятия. В годы эмиграции стихи Цветаевой печатали и покупали неохотно. В 1931 г. один парижский журнал обратился к русским писателям-эмигрантам с вопросом: как они думают, какое будущее ждёт их произведения? Цветаева ответила строчками стихотворения, написанного в ранней молодости, в 1913 г.:

Разбросанным в пыли по магазинам
(Где их никто не брал и не берёт!)
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черёд.

Основным для Цветаевой становится приём смыслового варьирования. В её сознании возникает какая-то мысль, обычно в метафорической форме, в виде афористичной формулы. Этот зародыш стихотворения становится инвариантом, неизменной основой; она многократно варьируется, и эти варианты составляют основную ткань произведения.

Мы знаем, что в эмиграции у Цветаевой не было письменного стола. И всё-таки он у неё был, письменный стол. Он был в её воображении, в её сознании. И ему, дорогому другу поэта, посвящён замечательный цикл стихотворений. Вот одно из них.

Квиты: вами я объедена,
Мною — живописаны.
Вас положат — на обеденный,
А меня — на письменный.

Оттого что, йотой счастлива,
Яств иных не ведала.
Оттого что слишком часто вы,
Долго вы обедали.

Всяк на выбранном заранее —
Много до рождения! —
Месте своего деяния,
Своего радения.

Вы — с отрывками, я — с книжками,
С трюфелем, я — с грифелем,
Вы — с оливками, я — с рифмами,
С пикулем, я — с дактилем.

В головах — свечами смертными —
Спаржа толстоногая.
Полосатая десертная
Скатерть вам — дорогою!

Табачку пыхнём гаванского
Слева вам — и справа вам.
Полотняная голландская
Скатерть вам — да саваном!

А чтоб скатертью не тратиться —
В яму, место низкое,

Вытряхнут вас всех со скатерти:
С крошками, с огрызками.

Каплуном-то вместо голубя
— Порх! — душа — при вскрытии.
А меня положат — голую:
Два крыла прикрытием.

В основе стихотворения лежит мысль: у богатого мещанина есть еда, но нет души; у нищего поэта есть душа, но кроме неё нет ничего. Цветаева начинает эту мысль варьировать. Богатые мещане объедают поэта, они обедают слишком долго и часто; у них от-рыжки, трюфели, оливки, пикули, спаржа. Нищий поэт с издёвкой живописует мещан, он счастлив даже йотой — самым малым, со своими книжками, рифмами, грифелем, дактилем.

Это сердцевина стихотворения, но самое главное сказано в начале и в конце: как будут хоронить мещанина и как — поэта. Мещанина положат на обеденный стол, вместо савана используют обеденную скатерть, а при похоронах наследники скатерть пожалеют и просто вытряхнут покойника в могилу. А её, поэта, после смерти положат на письменный стол — прикрыть её будет нечем — положат голую. И ей послужат прикрытием только незримые крылья. Положат на письменный стол не тело, прежде чем предать его земле, а душу — книги — в обложках или переплётах: вот какие два крыла её прикроют.

А тело поэта...

В 1939 г. Цветаева с сыном вслед за мужем и дочерью вернулась в СССР. Вскоре муж и дочь были арестованы. Муж расстрелян, дочь отправлена в концлагерь. В концлагере сидела и сестра М. Цветаевой, остававшаяся в СССР. Когда началась Великая Отечественная война, Цветаева с сыном-подростком вместе с группой писателей эвакуировалась в городок Чистополь на Волге. Писатели, у которых было много денег и которые привезли с собою из Москвы много продуктов, жили совсем неплохо. Цветаева с сыном бедствовала. Она подала заявление с просьбой принять её на работу в писательскую столовую мыть посуду. Ей было отказано; она услышала, как жена одного из писателей, бывших у власти, сказала:

— У нас есть более достойные претенденты.

Цветаева в отчаянии взяла сына и отправилась в ещё меньший, совсем захолустный, пыльный городок Елабугу. Ей казалось, что там она, может быть, как-то просуществует. Но никаких возможностей прожить в Елабуге не появилось.

Она повесилась.
Могила её затерялась.

О, дай мне умереть!

А меня положат — голую:
Два крыла прикрытием.

Когда подоспел возраст, сын Цветаевой Георгий пошёл на войну и погиб. Дочь и сестра после смерти Сталина вернулись из лагеря и написали воспоминания о матери и сестре.

Обычно называют рядом четыре имени великих русских поэтов XX в.: Ахматова, Пастернак, Мандельштам, Цветаева. У Ахматовой есть даже стихотворение на эту тему.

Лауреат Нобелевской премии Иосиф Бродский (см. § 50) считал, что именно Цветаева была величайшим русским поэтом XX в.

В Совет Литфонда
Прошу принять меня на работу в качестве
субполковника в открывающуюся столовую Литфонда
В. Цветаева
26^{го} августа 1941 г.

ГЛАВА V 30-Е ГОДЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И ПАРИЖСКАЯ НОТА

§ 25. ОБЩИЙ ВЗГЛЯД НА 30-Е ГГ.

В 30-е гг. у русской литературы было два центра: Москва и Париж.

В Москве самоубийство Маяковского (см. § 16) 14 апреля 1930 г., подобно удару молнии, осветило и сделало очевидным губительность пути, по которому шла литература в СССР. РАПП и его метастазы МАПП, ЛАПП, САПП и др. (Московская ассоциация пролетарских писателей, Ленинградская ассоциация, Смоленская и др.) стремились удушить всё, что было в ней здорового (см. § 17). Талант унижался. Считалось, что писателем может быть каждый.

Был объявлен призыв в литературу рабочих-ударников. Через три месяца ответственный секретарь МАПП с гордостью докладывал: до этого призыва в московской организации состояло 200 писателей, среди них 35% рабочих; после призыва стало 2000 писателей, среди них 90% составляют рабочие-ударники.

Культивировался потребительский подход к литературе. Писателями помыкали.

РАПП требовал, чтобы писатели овладели техникой, так как без этого невозможно отразить социалистическую индустриализацию. Писателей бригадами отправляли на стройки. РАПП постановил: каждому писателю «немедленно заняться художественным показом героев пятилетки».

«Пролетарско-колхозные» писатели были объявлены мобилизованными на проведение «второй большевистской весны».

Командиры Красной армии требовали: «Товарищи писатели, держите народ в мобилизационной готовности!»

В Ленинграде состоялось собрание писателей с докладом на абсурдную тему: «Лирика как оружие классовой борьбы».

РАПП заставлял писателей участвовать в производственных совещаниях, как будто они чиновники или инженеры. Были созваны производственные совещания «по вопросам поэзии», театральное производственное совещание, производственное совещание писателей-очеркистов и др.

Вся эта суета, которая не имела ничего общего с художественным творчеством, исходила от ЦК ВКП(б). Только так и можно командовать литературой, приравнивая писателей то к инженерам, то к агрономам, то к военкомам, то к политическим агитаторам, то (особенно охотно) к чиновникам. В 1931 г. ЦК ВКП(б) заявил, что художественная литература «должна гораздо более глубоко и полно отобразить героизм социалистической стройки и классовой борьбы».

Постепенно стало очевидно и самому партийному начальству, что оно завело литературу в тупик. Однако прекратить управлять литературой оно не могло. Напротив, было решено сделать управление литературой более жёстким. В апреле 1932 г. было принято постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Были ликвидированы литературные группы, в том числе ненавистный почти всем писателям РАПП. Вместо этого был создан единый Союз советских писателей. Подобно тому, как все крестьяне кто добровольно, кто насильно были объединены в колхозы, все писатели оказались в одной общей организации. Возник большой литературный колхоз.

Всем писателям было предписано придерживаться единого, социалистического мировоззрения. Для всех обязательным был объявлен «метод социалистического реализма». Это значило, что каждый, кто пишет и хочет печататься, обязан соблюдать определённые жёсткие правила. Например, в основе сюжета произведения должна лежать борьба за социализм. В центре внимания должен был находиться «положительный герой» — персонаж вовсе без недостатков или с самыми незначительными недостатками. Основные идеи произведения должны были соответствовать положениям программы ВКП(б); это называлось принципом партийности.

Показательными примерами могут служить романы Шолохова «Поднятая целина» с его героем Давыдовым, Николая Островского «Как закалялась сталь» с его героем Павлом Корчагиным, повесть Алексея Толстого «Хлеб», прославлявшая Сталина.

Стало широко известно, что в 1932 г. Сталин и его приближённые посетили Горького. Были приглашены ещё несколько наиболее доверенных лиц из писательской среды. Именно в этой полудомашней обстановке Сталин провозгласил «метод социалистического реализма» единственно приемлемым для советского искусства, а писателей назвал инженерами человеческих душ.

Чем в действительности был социалистический реализм, сказал устами одного из своих персонажей Василий Гроссман в рома-

не «Жизнь и судьба» (см. § 54): “Спорили, что такое соцреализм. Это зеркальце, которое на вопрос партии и правительства «Кто на свете всех милее, всех прекрасней и белее?» отвечает: «Ты, ты, партия, правительство, государство, всех румяней и милее!»”

После создания Союза советских писателей началась подготовка к первому съезду. Он состоялся в августе 1934 г. Незадолго до этого литература понесла тяжёлую утрату: за своё антисталинское стихотворение был арестован Мандельштам (см. § 12). Его имя на съезде не упоминалось; Мандельштам был вычеркнут из советской литературы на сорок лет.

На съезде господствовала атмосфера официального оптимизма. Горький сделал попытку смягчить казённый, чиновничий стиль руководства литературой; он сказал: «Партия и правительство отнимают у нас право командовать друг другом, предоставляя право учить друг друга! <...> Только это и не больше этого».

Через два года после съезда Горький умер. В системе диктатуры, охватившей всю жизнь ВКП(б), народа и государства, литературой командовал каждый, кто имел власть. И вот уже скоро стали раздаваться громкие жалобы на Союз писателей, как ещё недавно жаловались на РАПП. Например, в январе 1938 г. в центральной партийной газете «Правда» было напечатано письмо в редакцию авторитетных писателей А. Толстого, Фадеева и др. «О недостатках в работе Союза писателей», где говорилось: «Советский литератор не может молча смотреть на то, как бюрократизируется организация, которая должна быть творческим объединением работников искусства».

Но, разумеется, письмами в «Правду» делу было не помочь, потому что всё зависело не от злой воли отдельных людей, а от системы. Позже сами писатели стали иронически называть свой союз министерством литературы, а возглавил это министерство литературы как раз Фадеев.

В 1937 г. высшего уровня достиг Большой террор (см. § 3). Например, из 112 высших руководящих работников наркомата (министерства) путей сообщения в этом году было расстреляно 102 человека; из 120 высших руководителей наркомата тяжёлого машиностроения было расстреляно свыше 90 человек, а нарком (министр) Орджоникидзе застрелился.

Среди миллионов арестованных и расстрелянных советских людей были сотни писателей, например Пильняк, Бабель (см. § 19), Артём Весёлый (см. § 17), Клюев (см. §§ 11 и 22). В первом всесоюзном съезде советских писателей участвовало 593 делегата. Теперь

свыше двухсот из них были уничтожены (а через 20 лет посмертно оправданы, реабилитированы).

Вновь был арестован Мандельштам (см. § 12); он погиб в концлагере в самом конце 1938 г. 30-е гг., начавшиеся самоубийством Маяковского, заканчивались убийством Мандельштама.

Руководство применяло по отношению к литераторам политику кнута и пряника. Под Москвой, в прекрасном дачном посёлке Переделкине был выстроен целый дачный городок. Наиболее известные и послушные писатели получили там большие превосходные дачи. Для тех, кто не удостоился дач, в Крыму, на Кавказе, под Москвой были выстроены дома творчества, где можно было в комфортабельных условиях прожить несколько месяцев. Были учреждены Сталинские премии для деятелей науки, литературы и других видов искусства. Писателей, заслуживших одобрение начальства, щедро награждали орденами.

В обстановке идеологического зажима, страха, подкупа, физического уничтожения писателей трудно было ждать процветания литературы. 30-е гг. по сравнению с 20-ми гг. оказались почти бесплодными. Иногда это вынуждены были признавать даже те самые руководители, которые и создавали режим подавления художественного творчества. В начале 1938 г. редакционная статья «Литературной газеты» утверждала: «Надо помнить, что после смерти Владимира Маяковского прошло уже около восьми лет, и за это время наша поэзия не создала ни одного произведения, которое по своей общественно-политической значимости и по мастерству приближалось бы к уровню Маяковского».

В действительности в 30-е гг. в советской литературе были явления, по масштабу вполне соотносимые с творчеством Маяковского. К сожалению, их было немного. Работали, хотя и не имели возможности регулярно печататься, Ахматова и Пастернак (см. §§ 13 и 23). Как мы знаем, именно в это время, до ссылки и в воронежской ссылке, могучую лирику создал Мандельштам. В 1936 г. яркую поэму «Страна Муравия» опубликовал Твардовский, и всем стало ясно, что в литературу пришёл новый большой поэт. Наконец, в 30-е гг. Шолохов завершил работу над «Тихим Доном» (см. § 21).

Приблизительно к 1928 г. устоялся духовный облик русской эмиграции. Чуть больше десятилетия длился относительный расцвет русской зарубежной культуры; он был прерван началом второй мировой войны (1939). Со второй половины 20-х гг. центр русской эмиграции переместился из Берлина (см. § 17) в Париж.

Здесь жили Бунин, Мережковский с Гиппиус, Цветаева (см. §§ 2, 9, 24), Ходасевич, Набоков — все самые крупные русские писатели-эмигранты. Выходили их книги. Неоднократно переиздавались собрания сочинений классиков, которые русским людям, оказавшимся в чуждой среде, особенно остро хотелось иметь в своих домашних библиотеках, — Пушкина, Гоголя, Л. Толстого, Достоевского, Чехова. У парижской эмиграции даже были свои футуристы с призывом «Вождей — вожжами!»

В Париже издавалось несколько журналов и газет, устраивались литературные вечера, работала Русская общественная библиотека имени И.С. Тургенева. В парижском пригороде Сент-Женевьев-де-Буа была построена русская православная церковь, возникло русское кладбище, на котором похоронен весь цвет эмиграции.

В 1933 г. Бунину первому из русских людей была присуждена Нобелевская премия в области литературы — высшая международная награда. Это событие свидетельствовало о всеобщем признании выдающихся заслуг русской эмигрантской литературы перед мировой культурой. Премия принесла Бунину довольно много денег. Она на несколько лет избавила его с женой от бедности и дала ему возможность помочь другим нуждавшимся литераторам. Был создан специальный комитет, который распределял ту часть премии, которую пожертвовал Бунин.

Почти все русские писатели в эмиграции были сильно стеснены в деньгах, некоторые жили впроголодь, бедствовали. Когда Цветаевой раз в несколько лет предстояло выступить на литературном вечере, она просила платье у приятельницы: своего подходящего у неё не было. Нет, не случайно она написала: «А меня положат — голую».

До революции немногочисленные приходы русской православной церкви, имевшиеся за рубежом, управлялись из Петербурга. После Октябрьской революции, когда церковь в России подверглась неслыханным гонениям, эмигранты создали русскую православную церковь за рубежом. В Париже развернули работу богословский институт им. Св. Сергия Радонежского и духовная семинария при нём. Они готовили священников для русской православной церкви за рубежом (см. § 3).

В 1937 г. было торжественно отмечено столетие со дня гибели Пушкина (см. § 3).

Важным явлением зарубежной русской интеллектуальной жизни стала ПАРИЖСКАЯ НОТА. Эта литературная школа (группа) поэтов со своим стилем оформилась в самом начале 30-х гг.

Она приобрела наибольшую известность, потому что отличалась высокой поэтической культурой. По стилю творчества вопреки названию к этой литературной школе относились не только русские парижане, но и многие русские молодые поэты, разбросанные по всему миру.

Эта школа объединяла поэтов молодого поколения, тех, кто родился около 1900 г. и вошёл в литературу уже за границей. Её ядро составляли приблизительно человек 15, чья жизнь с самого начала оказалась искалеченной войнами, революцией, эмиграцией: Давид Кнут, Лидия Червинская, Юрий Терапиано, барон Анатолий Штейгер, Нина Берберова, Игорь Чиннов, Анна Присманова, Александр Гингер, Николай Гронский, казачий подъесаул Николай Туроверов, отчасти Юрий Иваск и др. Конечно, жизненный путь каждого из них был неповторимо своеобразен. Например, не испытал ужасов гражданской войны один из самых ярких поэтов парижской ноты Юрий Мандельштам; но во время второй мировой войны в возрасте 34 лет он был арестован гестаповцами и погиб в фашистском концлагере. Как правило (исключения опять-таки были), они не успели получить сколько-нибудь серьёзного образования, столь важного для занятий литературой. Вместо этого они голодали, скитались, прятались, мужчины стреляли в своих соотечественников и сами служили мишенью своим соотечественникам.

Парижская нота вышла из акмеизма и далее из Анненского (см. §§ 6 и 12); это акмеизм, перенесённый вместе со скудным эмигрантским скарбом с берегов Невы на берега Сены. При этом он утратил романтический ореол, тягу к мировой культуре, присущие Гумилёву и Мандельштаму (см. § 12), зато приобрёл ностальгию, т.е. тоску по родине, и вообще крайний пессимизм. Распространённым поэтическим приёмом стала горькая ирония: слова в стихотворении употреблялись в противоположном значении и создавали трагический образ абсурдного, бессмысленного существования.

Один из крупнейших поэтов парижской ноты Борис Поплавский отметил у себя в дневнике, что для древних греков наказание изгнанием было тяжелее, чем позже для других народов — смертная казнь. Другой поэт и критик, Георгий Адамович (ученик Гумилёва, в прошлом акмеист), которому принадлежит и термин «парижская нота», написал горькое, ироничное стихотворение:

За всё, за всё спасибо. За войну,
За революцию и за изгнание.
За равнодушно-светлую страну,
Где мы теперь «влачим существованье».

Нет доли сладостней — всё потерять.
Нет радостней судьбы — скитальцем стать,
И никогда ты к небу не был ближе,
Чем здесь, устав скупать,
Устав дышать,
Без сил, без денег,
Без любви,
В Париже...

Парижская нота, как и ранее петербургский акмеизм, противопоставила себя мистицизму символистов (см. § 7) и изобретательной работе футуристов со словом и звуком (§§ 14 и 15). Поэты парижской ноты старались избегать метафор, метонимий, сравнений, других тропов, за исключением иронии. (Вспомним: троп — это слово, употреблённое в не свойственном ему значении; например, в стихотворении Адамовича слово **спасибо** в выражении **спасибо за изгнание** никто не поймёт буквально, так, что поэт благодарит за то, что его изгнали из России). Поэты парижской ноты старались писать только о самом важном: об изгнании, о зле и добре, о смерти и жизни, о нелёгком пути к Богу.

Это был очень трудный путь. Следовало воссоздать тоску, безнадежность, отчаяние, серые будни, погрузить читателя в скуку беспросветной жизни. И вместе с тем нельзя было вогнать читателя в скуку, написав скучное стихотворение вместо захватывающего рассказа о тоске существования.

Ещё в 1904 г. Зинаида Гиппиус (см. §§ 2 и 4) написала стихотворение «Всё кругом», в котором выразила декадентское восприятие окружающей её жизни:

Страшное, грубое, липкое, грязное,
Жёстко тупое, всегда безобразное,
Медленно рвущее, мелко-нечестное,
Скользкое, стыдное, низкое, тесное,
Явно-довольное, тайно-блудливое,
Плоско-смешное и тошно-трусливое,
Вязко, болотно и тинно застойное,
Жизни и смерти равно недостойное <...>

И так до конца. Глаголов в стихотворении нет. Всё содержание выражено именами прилагательными с немногими наречиями. Теперь, в Париже, Адамович посвящает З. Гиппиус стихотворение, в котором использован сходный приём. Глаголов тоже нет, а содержание выражено в основном неопределёнными наречиями. Память о России проявляется в отдельных, словно бы случайных под-

робностях. Стихотворение написано с высоким мастерством, а внешне вовсе бесхитростно: даже рифм нет. Вот это горькое стихотворение полностью:

Там, где-нибудь, когда-нибудь,
У склона гор, на берегу реки,
Или за дребезжащей телегой,
Бредя привычно под косым дождём,
Под низким, белым, бесконечным небом,
Иль много позже, много, много дальше,
Не знаю что, не понимаю как,
Но где-нибудь, когда-нибудь, наверно...

Такое стихотворение, пожалуй, сильнее передаёт ностальгию изгнанника, чем более однозначные (тоже сильные!) формулы из других стихотворений Адамовича: «На земле была одна столица, Всё другое — просто города», «Десять лет прошло, и мы не в силах Этого ни вспомнить, ни забыть».

Мы видим, что в 30-е гг. русская литература оказалась в необыкновенно трудных условиях, хотя совсем по-разному, как в Советском Союзе, так и за рубежом.



Église Orthodoxe Russe St. Genedieve. des. Bois

§ 26. ГЕОРГИЙ ИВАНОВ. БОРИС ПОПЛАВСКИЙ

Георгий Владимирович Иванов (1894—1958) родился на территории нынешней Литвы в поместье своих родителей. Отец его был полковником артиллерии в отставке, девица фамилия матери — баронесса Бир-Брац-Брауер ван Бренштейн. Мальчик был помещён в петербургский Кадетский корпус (среднее военное учебное заведение), но не окончил его из-за увлечения литературой. Сперва на короткое время примкнул к эго-футуристам, затем ушёл от них к акмеистам (см. §§ 12 и 14). Осенью 1922 г. на немецком корабле он отплыл из Кронштадта в Германию.

Балтийское море дымилось
И словно рвалось на закат,
Балтийское солнце садилось
За синий и дальний Кронштадт.

И так широко освещало
Тревожное море в дыму,
Как будто ещё обещало
Какое-то счастье ему.

Первые книги стихов Г. Иванова, вышедшие в России, привлекли внимание Брюсова, Блока, Гумилёва, Ходасевича. Отзывы их были в основном сдержанно-сочувственными. Г. Иванов не занял положения крупного поэта, хотя стал своим человеком в артистической среде. Когда Гумилёв ушёл на войну, Георгий Иванов некоторое время руководил деятельностью «Цеха поэтов» (см. § 11). Лучшие его книги этого периода — «Вереск» (1916) и «Сады» (1921). И всё-таки в ту пору отношение к нему было несколько ироническим. Его и Георгия Адамовича в кругу литературной богемы называли «Жоржики».

Как писатель он нашёл себя в эмиграции. Жил он преимущественно во Франции. Вместе со своим близким другом Адамовичем он оказал определяющее влияние на становление парижской ноты (см. § 25): Адамович в первую очередь как критик, Г. Иванов — своими стихами.

Уже первая изданная за границей книга «Розы» (Париж, 1931) заставила говорить о её авторе как о серьёзном поэте. А вскоре после этого критики заговорили о нём как о лучшем поэте русской эмиграции. После же его смерти о нём стали писать как об одном из ведущих русских поэтов XX в. Его лирика отчаяния достигала редкой силы. Он воспринимал своё существование — своего героя

— человека вообще — как бытие-над-пропастью, говоря словами Мартина Хайдеггера, современного ему немецкого философа. Человек проклят от рождения. Судьба его всегда висит на волоске; рано или поздно волосок оборвётся. Весь вопрос в том, немного ли раньше, немного ли позже.

В России Г. Иванов сформировался как поэт не просто русский, но петербургский. Из всей огромной России для него существовал один Петербург — вообще любимый город акмеистов, до них воспетый Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Блоком. «Петербург — наше всё», — сказал он. А незадолго до смерти написал: «Я последний из петербургских поэтов, ещё продолжающий гулять по этой становящейся всё более и более неуютной и негостеприимной земле».

В его мемуарном романе «Петербургские зимы» воссоздана атмосфера серебряного века. Не стремясь к точной передаче подробностей, позволяя себе перегруппировку событий и художественный вымысел, Г. Иванов впечатляюще изображает людей и события, даёт меткие оценки и характеристики. Настоящая проза поэта:

“Есть воспоминания, как сны. Есть сны — как воспоминания. И когда думаешь о бывшем «так недавно и так бесконечно давно», иногда не знаешь, — где воспоминания, где сны.

Ну да, — была «последняя зима перед войной» и война. Был Февраль и был Октябрь... И то, что после Октября — тоже было. Но, если взглянуть пристальней, — прошлое путается, ускользает, меняется.

...В стеклянном тумане, над широкой рекой — висят мосты, над гранитной набережной стоят дворцы, и две тонких золотых иглы слабо блестят... Какие-то люди ходят по улицам, какие-то события совершаются. Вот царский смотр на Марсовом поле... и вот красный флаг над Зимним дворцом. Молодой Блок читает стихи... и вот хоронят «испепелённого» Блока. Распутин убили вчера ночью. А этого человека, говорящего речь, (слов не слышно, только ответный глухой одобрительный рёв), — зовут Ленин...

Воспоминания? Сны?”

Увлекательно, с тайнами и приключениями, написан не законченный, к сожалению, роман Г. Иванова о Петербурге на самом кануне революции «Третий Рим», содержательны его воспоминания о Блоке, Гумилёве, Мандельштаме и многих других современниках.

В поэзии Г. Иванова с наибольшей силой выражены настроения обречённости, ностальгии, доведён до предела стиль письма серым по серому. Чем старше он становился, чем ближе к концу

подходила жизнь, тем проще и горше становились стихи. Как и в «Петербургских зимах», в них господствует ощущение зыбкости, недостоверности мира.

Россия счастье. Россия свет.
А, может быть, России вовсе нет.

И над Невой закат не догорал,
И Пушкин на снегу не умирал,

И нет ни Петербурга, ни Кремля —
Одни снега, снега, поля, поля...

После второй мировой войны поэт обратился к далёкой родине со словами спокойной гордости за неё, устоявшую против Гитлера, и в то же время со словами отчаяния:

Теперь тебя не уничтожат,
Как тот безумный вождь мечтал.
Судьба поможет, Бог поможет,
Но — русский человек устал.

Устал страдать, устал гордиться,
Валя куда-то напролом.
Пора забвеньем насладиться,
А может быть — пора на слом...

... И ничему не возродиться
Ни под серпом, ни под орлом!..

Казалось бы, в поэтическом мироощущении Г. Иванова самое страшное — это ностальгия. Оказывается, может быть нечто ещё более страшное: отсутствие ностальгии. Душу рвёт такая боль по родине, что приходится себя уговаривать, что родины нет и боли нет.

Мне больше не страшно. Мне томно.
Я медленно в пропасть лечу
И вашей России не помню
И помнить её не хочу.

И не отзываются дрожью
Банальной и сладкой тоски
Поля с колосющейся рожью,
Берёзки, дымки, огоньки...

Г. Иванов — очень цитатный поэт: он любит заимствовать чужие образы и из них создавать свою поэзию. В последней строке внимательный читатель узнает намёк на «Родину» Лермонтова, на его слова: дымок спалённой жнивы, дрожащие огни, чету белеющих

берёз. Как и каждый русский поэт, Г. Иванов ощущает себя наследником классиков, в том числе и Лермонтова. Вынужденный отказаться от России, он пытается отречься и от наследия Лермонтова. А за этим стоит невыносимая боль.

Но такое отречение невозможно. И вот из случайных будто бы слов и звуков возникает всё тот же образ Лермонтова.

Мелодия становится цветком,
Он распускается и осыпается,
Он делается ветром и песком,
Летающим на огонь весенним мотыльком,
Ветвями ивы в воду опускается...

Проходит тысяча мгновенных лет
И перевоплощается мелодия
В тяжёлый взгляд, в сиянье эполет,
В рейтузы, в ментик, в «Ваше благородие»,
В корнета гвардии — о, почему бы нет?..

Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу.
— Как далеко до завтрашнего дня!..

И Лермонтов один выходит на дорогу,
Серебряными шпорами звеня.

Поэтами парижской ноты (см. § 25) Г. Иванов, издавший до эмиграции, в Петербурге шесть книг, воспринимался в известном смысле как учитель, мэтр, ориентир, пример.

Среди молодых поэтов парижской ноты самым ярким и одарённым был Борис Юлианович Поплавский (1903—35).

Он родился в Москве, на стороне белых участвовал в гражданской войне, после скитаний по югу России, побывав в Константинополе, в возрасте 18 лет, в 1921 г. оказался в Париже. При жизни у него вышла единственная книга — «Флаги» (1931). После этого Г. Адамович в своей рецензии назвал Поплавского «гениально вдохновенным русским мальчиком, нашим Рембо». Кроме стихов, за свою короткую жизнь он успел написать два романа: «Домой с небес» и «Аполлон Безобразов» (второй из них при жизни автора был частично опубликован в журналах; прототипом героя этого романа стал А. Гингер; см. § 25).

В отличие от Г. Иванова, и в эмиграции оставшегося поэтом Петербурга, Поплавский в своём творчестве создаёт образ безумного, гротескного, гибельного Парижа.

Сжимаются как челюсти подъезды,
И ширятся дома как животы,
И к каждому развязно по приезде
Подходит смерть и говорит на ты.

Складывается впечатление, что поэт предчувствовал и предвидел свою раннюю кончину, предощущал вторую мировую войну, разгром Франции, фашистскую оккупацию Парижа: такой тревогой и неустроенностью веет от его стихов и прозы. Поплавский потому и выразил стиль парижской ноты наиболее полно, что его мироощущение было бескомпромиссно катастрофическим.

Ему были присущи мистические настроения. Его близкий друг сказал после его смерти, что всё его творчество — это роман с Богом.

Если поэты старшего поколения, попавшие за границу сформировавшимися художниками, были свободны от влияния французской поэзии, то Поплавский зачитывался великими французскими символистами и постсимволистами Бодлером, Рембо, Аполлинером и другими. Это поколение получило у французов прозвание «проклятых поэтов», и какая-то печать проклятья лежала на Поплавском.

В стихах Поплавского мы различаем намеренно тусклые краски, преимущественно вечерние, ночные, рассветные, туманные, дымные; непривычно длинные строки, в самой своей нескончаемости несущие зерно грусти; намеренно небрежные рифмы; печаль, тоску, безучастность, ущербность в темах и образах. Пессимизм его беспросветен.

В серый день у железной дороги
Низкорослые ветви висят.
Души мёртвых стоят на пороге,
Время медленно падает в сад.

В одном отношении Поплавский противостоит поэтике парижской ноты: его стихотворная речь насыщена метафорами, гротескными образами (нарушающими естественные пропорции, к которым мы привыкли в жизни), индивидуальными и неповторимыми эпитетами; он любит сравнения, которые вводят антиэстетический, грубый, оскорбляющий читателя материал, умирание, тление. Мир Поплавского насыщен деталями, но они по большей части обманчивы: только что возникнув, тут же растворяются в бесплотных образах. Вот строфа одного из самых известных его стихотворений:

Этот вечер был чудно тяжёл и таинственно душен,
Отступая, заря оставляла огни в вышине.

И большие цветы, разлагаясь на грядках, как души,
Умирая, светились и тяжело дышали во сне.

Мы не можем сказать точными словами, что это значит — чудно тяжёлый и таинственно душный вечер. Это поэзия суггестивная, внушающая. Она обращена больше к чувствам, чем к уму.

Что за огни оставляла заря в вышине? Очевидно, это звёзды или городские фонари. Возможно, светящиеся окна. Или витрины, рекламы ночного города? Никакого ясного зрительного образа у нас не возникает.

Цветы разлагаются на грядках — это скорее всего метафора: может быть, они источают резкий запах, отдалённо напоминающий запах тления?

Цветы разлагаются, как души; мы никогда не видели душ и не можем себе представить, на что это похоже; образ опять бесплотен, суггестивен, опять это чистое внушение.

Цветы тяжело дышат во сне; ясно, что это метафора; возможно, она обозначает, что цветы вечером испускают сильный, душный аромат; но с уверенностью утверждать ничего нельзя.

Итак, во всём большом четверостишии есть три слова, которые употреблены в их точных словарных значениях: вечер, заря, цветы. Значения всех остальных слов колеблются, размываются, мерцают.

Теперь другое стихотворение прочтём без комментариев. Подумаем над ним.

МОЛИТВА

Ночь устала, и месяц заходит.
Где-то утренний поезд пропел.
Страшно думать, как время проходит,
Ты ж ни думать, ни жить не успел.

Вечно ищем забыть и забыться,
Ходим, шутим и карты сдаём.
На таинственный суд ли явиться?
Отрешиться ль от страха в пустом?

А потом, на исходе дурмана,
Видеть бледную, страшную ночь —
Точно смерть из окна ресторана,
И никто уж не в силах помочь.

Нет, уж лучше при лунном сиянии
Буду в поле судьбу вспоминать,
Слушать лай отдалённый в тумане,
О содеянном зле горевать.

Лучше сердце раскрою, увижу
Маловерье и тщетную тьму.
Осужу себя сам и унижу,
Обращусь беззащитно к Нему.

Поплавский погиб при обстоятельствах не совсем ясных, позволяющих предполагать как несчастный случай, так и самоубийство или даже скрытое убийство: по наущению малознакомого человека он принял яд, и умерли оба. Знал ли он, что это яд, или думал, что принимает наркотик, доподлинно неизвестно. В любом случае это был жест отчаяния. Поплавский жил и писал с ощущением бытия-над-бездной, устал висеть над пропастью и сорвался в неё.

Обычно не слишком доброжелательный к людям Мережковский сказал после смерти Поплавского, что его одного было бы достаточно, чтобы оправдать существование всей эмигрантской литературы.

§ 27. ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ

В. Набоков, знаменитый романист и поэт (см. § 40), дважды написал, что Владислав Ходасевич — величайший русский поэт XX в. «Крупнейший поэт нашего времени,—сказал он в посвящённой Ходасевичу статье,—литературный потомок Пушкина по тютчевской линии, он останется гордостью русской поэзии, пока жива последняя память о ней. Его дар тем более разителен, что полностью развит в годы отупения нашей словесности, когда революция аккуратно разделила поэтов на штатных оптимистов и заштатных пессимистов».

Горький на рубеже 20—30-х гг. назвал Ходасевича лучшим современным поэтом. Один из крупнейших критиков русской эмиграции В. Вейдле заявил, что после смерти Блока ведущим русским поэтом стал Ходасевич. Мережковский назвал Ходасевича Арионом русской поэзии.

Владислав Фелицианович Ходасевич (1886—1939) родился на пересечении разных национальных семейных линий, разных социальных слоёв и разных культур. В подобных случаях, как установлено, более велика вероятность появления исключительной одарённости. Его отец происходил из польских дворян, а мать — из еврейской семьи. Значительное влияние на будущего поэта оказала в его детстве кормилица Елена Александровна Кузина, по мужу Степанова, крестьянка Тульской губернии.

Такое довольно необычное для русского поэта происхождение обусловило основное направление поэтической и — шире — литературной деятельности Ходасевича. Его можно определить как поиски своих корней.

В 1922 г. он эмигрировал, оказался в Париже. Спутница эмигрантских лет его жизни Нина Николаевна Берберова в своих воспоминаниях даёт почувствовать обстановку, в которой жил «величайший русский поэт XX века». Ощущение изгнанничества, бездомности заполнило весь их духовный мир без остатка. «У меня было два платья (с чужого плеча). У нас была кастрюля. В маленькой кухне я стирала и развешивала наши четыре простыни. Смены постельного белья не было. Я не могу оставить Ходасевича больше чем на час: он может выброситься в окно, может открыть газ. Я не могу пойти учиться <...> Ночами Ходасевич пишет. Я сплю, прижав к груди его пижаму, чтобы она была тёплой, когда он захочет её надеть. Я просыпаюсь — у него в комнате свет. Бывает, что я утром встаю, а он ещё не ложился».

Ходасевич не выбросился в окно, не отравился газом. Он благополучно умер от рака в больнице для бедных в возрасте 53-х лет.

Н.Н. Берберова пишет: «Я говорю о том, что для меня он, не имеющий в себе ни капли русской крови, есть олицетворение России, что я не знаю никого более связанного с русским ренессансом первой четверти века, чем он, — он может говорить о смерти Чехова и Толстого, как о событиях личной жизни, он знал Блока, он жал руку Скрябину, он сам есть часть этого ренессанса, один из камней здания, от которого скоро не останется ничего».

Умный и внимательный создатель культуры серебряного века, Ходасевич оставил небольшую, но ёмкую книгу мемуаров «Некрополь». По-гречески «некрополь» значит 'город мёртвых', т.е. 'кладбище'. В царствование Николая I некрополем называл Москву старший друг Пушкина первый русский философ Чаадаев. Теперь это слово заимствовал для названия книги воспоминаний о безвозвратно ушедшем времени Ходасевич. На развалинах культуры он воскрешает тени Брюсова и А. Белого, Блока и Гумилёва, Горького и Есенина.

Немногословный, честный, добросовестный, временами беспощадный мемуарист, Ходасевич рассказывает о своих современниках правду, иногда суровую. Он дружил с Горьким. Прежде чем осесть в Париже, он долго гостил у Горького в Сорренто. Там он написал свои воспоминания о Брюсове и прочёл их Горькому. Тот сказал:

«— Жестоко вы написали, но — превосходно. Когда я помру, напишите, пожалуйста, обо мне.

— Хорошо, Алексей Максимович.

— Не забудете?

— Не забуду».

Некоторые эпизоды из мемуаров Ходасевича использованы в разных главах этой книги.

Ходасевич много работал в качестве критика. Пожалуй, не было ни одного заметного явления русской литературной жизни, особенно парижской, на которое он не откликнулся бы пронизательным отзывом. Ему принадлежит свыше 300 статей, написанных между 1922 и 1939 гг.

Ходасевич вполне осуществился как поэт, потому что нашёл таки свои корни, обрёл почву, если не земной, то духовный дом. Любовь к России он впитал с молоком кормилицы.

Не матерью, но тульской крестьянкой
Еленой Кузиной я выкормлен. Она
Свивальники мне грела над лежанкой,
Крестила на ночь от дурного сна.

.....

И вот, Россия, «громкая держава»,
Её сосцы губами тебе,
Я высосал мучительное право
Тебя любить и проклинать тебя.

Россия стала его духовным домом и в изгнании: русская культура была с ним и в Париже, ей он служил. Основой его мира был русский язык. Затем его мир составляла великая поэзия, созданная на этом языке на протяжении двухсот лет. В центре духовного дома Ходасевича помещался лучезарный Пушкин, его чудотворный гений.

Деятели серебряного века и русские скитальцы любили, серьёзно изучали творчество и жизнь Пушкина; назовём Брюсова, Ахматову, Цветаеву. Но наиболее пристально и профессионально изучал наследие Пушкина Ходасевич. Для него русская культура — это прежде всего пушкинская культура.

В том честном подвиге, в том счастье песнопений,
Которому служу я в каждый миг,
Учитель мой — твой чудотворный гений,
И поприще — волшебный твой язык.

Культ кормилицы Елены Кузиной, который исповедовал в своём сердце Ходасевич, сродни культу Арины Родионовны у Пуш-

кина. Временами в ней олицетворялась муза поэта. Он жил с убеждением, что его кормилица, умершая в пору страшного несчастья на Ходынском поле (когда из-за нераспорядительности властей были затоптаны люди, пришедшие на коронацию Николая II), и после смерти его любила, даже когда, казалось бы, любить уже было нечем:

Там, где на сердце, съеденном червями,
Любовь ко мне нетленно затая,
Спит рядом с царскими ходынскими гостями
Елена Кузина, кормилица моя.

В начале XX в. вышло собрание сочинений Пушкина в восьми томах. В грязи товарного вагона, который вёз через границу Ходасевича и Берберову, в мешке с жалким скарбом беженцев находились и эти книги. Преображённые, они засверкали в стихотворении, написанном в изгнании.

Я родился в Москве. Я дыма
Над польской кровлей не видал,
И ладанки с землёй родимой
Мне мой отец не завещал.

России — пасынок, а Польше —
Не знаю сам, кто Польше я.
Но: восемь томиков, не больше, —
И в них вся родина моя.

Вам — под ярмо ль подставить выю
Иль жить в изгнании, в тоске.
А я с собой свою Россию
В дорожном уношу мешке.

Вам нужен прах отчизны грубый,
А я где б ни был — шепчут мне
Арапские святыя губы
О небывалой стороне.

Пушкинское наследие было для Ходасевича предметом изучения, но не подражания. Он воспринял универсальность, гуманизм Пушкина, чувство ответственности художника, безупречное совершенство формы. Он посвятил две книги творчеству Пушкина, замечательную оду — ломоносовско-державинско-пушкинскому четьырѣхстопному ямбу, написал книгу о Державине, а в поэзии видел себя продолжателем линии Тютчева — Случевского — Анненского (см. §§ 2 и 6).

Ходасевич не получил в удел пушкинской гармонии. Он не мог бы, как Пушкин, сказать: «Печаль моя светла». Его лирике свой-

ственны преимущественно драматические и трагические темы, мотивы, образы. Однако почти беспросветного пессимизма позднего Баратынского, Тютчева или Случевского в ней нет. Луч надежды он читателю оставляет.

Благодаря постоянному поиску корней, лирика Ходасевича органична. Становление человека, судьба личности, пути народа, человечества, вселенной, отношения человека к природе, искусству, к Богу, — всё это художественно исследует Ходасевич именно как органические, естественные процессы.

Его поэзия посвящена основам бытия, самым главным вопросам жизни и смерти. Да, он историчен, он видит связь времён, концов и начал, причин и следствий. И вместе с тем ему свойственно ощущение крайностного, пограничного положения человека между бытием и небытием, над самым обрывом в вечность. Вспомним ещё раз М. Хайдеггера с его бытием-над-пропастью (§ 26).

На глубоких и беспощадных противоречиях между классической гармонией и модернистским надрывом, между изгнанничеством и почти избыточным богатством культурного наследия, между скептицизмом и органичностью лирики, между историзмом и ощущением себя и мира над пропастью (т.е. экзистенциальной эсхатологией) жидется единственная в своём роде поэтическая система Ходасевича.

Он написал не много стихотворений, опубликовал мало книг.

Первая из них, «Молодость» (1908) только обещает (но обещает!) подлинного Ходасевича.

Вторая книга, «Счастливый домик» (1914), эти обещания подкрепляет. Она продемонстрировала независимую позицию поэта в пёстрой картине петербургских и московских литературных группировок накануне первой мировой войны. Цветаева и он были единственными поэтами, не примкнувшими ни к одной из многочисленных школ модернизма или авангарда. Своеобразие таланта принесло ему общее признание.

Подлинные художественные открытия содержали три последние книги стихов, изданные при жизни поэта.

«Путём зерна» (1920) сосредоточила опыт, почерпнутый в годы мировой войны и двух революций 1917 г.

«Тяжёлая лира» (1922) подвела итог творческой жизни поэта на родине.

«Европейская ночь» (1927) вобрала в себя трудный опыт первых лет эмиграции. Отдельным изданием эта книга никогда не выходила; она опубликована в составе «Собрания стихов» 1927 г.

В книге «Путём зерна» и даже во всём творчестве Ходасевича узловым является стихотворение под таким же заглавием. Так можно было бы озаглавить и полное собрание его сочинений. В каком-то смысле это ключ к пониманию Ходасевича.

Проходит сеятель по ровным бороздам.
Отец его и дед по тем же шли путям.

Разговор сразу заходит о самом главном: о хлебе и о том, кто его возделывает. Когда мы читаем Ходасевича, всегда следует принимать во внимание связь его текстов с текстами Пушкина. В данном случае стихотворение Ходасевича перекликается со «Свободы сеятелем пустынным...» Пушкина.

Оба поэта имеют в виду евангельскую притчу о сеятеле (Матфея, гл. 13, ст. 3—8), которая говорит, что некоторые зёрна, разбрасываемые сеятелем, погибают, а другие падают на благодарную почву и дают богатые плоды. Понятно, что Христос в Евангелии говорит не только о крестьянском труде, но, в первую очередь, о доле проповедника.

Пушкин написал своё стихотворение в пору разочарования в достижимости революционных идеалов и говорит о том, что он как сеятель трудился напрасно: все его зёрна упали на бесплодную почву. Иначе думает и чувствует Ходасевич. Он немножко спорит с Пушкиным. Цветаева написала: «Пушкинскую руку Жму, а не лижу». То же мог бы сказать и Ходасевич.

Для него важно, что зерно умирает, чтобы возродиться. Так заведено в природе.

Сверкает золотом в его руке зерно,
Но в землю чёрную оно упасть должно.

И там, где червь слепой прокладывает ход,
Оно в заветный срок умрёт и прорастёт.

На этом стихотворение могло бы кончиться. У Ходасевича оно только начинается.

Так и душа моя идёт путём зерна:
Сойдя во мрак, умрёт — и оживёт она.

Как и можно было предположить, сеятель для Ходасевича — не только пророк, проповедник, но и поэт; не только поэт вообще:

собственная судьба автора тоже отразилась в многозначном образе сеятеля.

И ты, моя страна, и ты, её народ,
Умрёшь и оживёшь, пройдя сквозь этот год, —

продолжает Ходасевич, и стихотворение, написанное 23 декабря 1917 г., через полтора месяца после Октябрьской революции, поворачивается новыми смыслами. Теперь в роли сеятеля оказываются страна, народ, а революционный «этот год» несёт смерть. Но пройдя через испытание смертью, страна и народ выживут и обновятся.

Затем, что мудрость нам единая дана:
Всему живущему идти путём зерна.

Весь текст построен на ступенчатом расширении образов: от отвлечённого сеятеля из притчи — к поэту; далее — к его стране, к народу; наконец отсюда — ко всему живущему.

Благодаря этому приёму своё место в органическом коловращении жизни находит и сам поэт, подобно евангельскому сеятелю, зерну в природе, народу в войне и революции, всему живущему.

«Путём зерна» бросает ответ на всё творчество Ходасевича. Например, есть у него в этой же книге удивительно лёгкое, светлое стихотворение, сейчас мы с ним познакомимся. Однако поэт свидетельствует, что написал его в один из самых напряжённых дней всей своей жизни. Значит, каким бы лёгким и светлым оно нам ни казалось, для автора оно было весьма значительно.

Действительно, зная «Путём зерна», мы и в этом стихотворении различаем известное нам последовательное расширение образов — от спичечной коробки до Бога, воспринимаем уже знакомое ощущение органического движения всего сущего «путём зерна», присутствие единой цепи бытия, в которую непременно включён сам поэт.

АНИУТЕ

На спичечной коробке —
Смотри-ка — славный вид:
Кораблик трёхмачтовый
Не двигаясь бежит.

Не разглядишь, а верно —
Команда есть на нём,
И в тесном трюме, в бочках,
Изюм, корица, ром.

И есть на нём, конечно,
Отважный капитан,
Который видел много
Непостижимых стран.

И верно — есть матросик,
Что мастер песни петь
И любит ночью звёздной
На небеса глядеть...

И я, в руке Господней,
Здесь, на Его земле, —
Точь-в-точь как тот матросик
На этом корабле.

Вот и сейчас, быть может,
В каюте кормовой
В окошечко глядит Он
И видит — нас с тобой.

ГЛАВА VI

СОРОКОВЫЕ, РОКОВЫЕ...

§ 28. ОБЩИЙ ВЗГЛЯД НА 40-Е ГОДЫ

На переломе от 30-х гг. к 40-м, 1 сентября 1939 г., нападением фашистской Германии на Польшу началась вторая мировая война. Участие в ней Советского Союза вылилось в четыре отдельных войны.

В августе 1939 г. был подписан договор о ненападении и о разделе сфер интересов между Советским Союзом и Германией. В.М. Молотов, второй после Сталина человек в руководстве СССР, сказал: “Правящие круги Англии и Франции пытаются изобразить себя в качестве борцов за демократические права народов, против гитлеризма <...> Не только бессмысленно, но и преступно вести такую войну, как война за «уничтожение гитлеризма»”. Германия начала мировую войну, напав на Польшу, и тут же, в сентябре 1939 г. Советский Союз по договорённости с Германией ввёл свои войска в Польшу и присоединил пять областей к территории Украины и две области и ещё ряд районов к территории Белоруссии. «Правящие круги Польши немало кичились прочностью своего государства и мощью своей армии, — сказал Молотов. — Однако оказалось достаточно короткого удара по Польше со стороны сперва германской армии, а затем — Красной Армии, чтобы ничего не осталось».

На одном банкете с участием немецких дипломатов Сталин провозгласил такой тост: «Я знаю, как велика любовь немецкой нации к фюреру. Поэтому я хочу выпить за его здоровье».

В ноябре 1939 г. Советский Союз объявил войну Финляндии; она шла по март 1940 и оказалась тяжёлой, кровопролитной для обеих сторон. Позже Александр Межиров (см. § 37) воссоздал этот миг, в который повисли над бездной завтрашнего дня целые поколения. Поэт не забыл и такую подробность: до войны оценки в школе обозначались не цифрами, а словами: *отлично, хорошо, посредственно, плохо, очень плохо*. Им, школьникам, получавшим эти отметки, предстояло завтра принять на свои плечи неподъёмный груз истории. В «Предвоенной балладе» с эпиграфом из Давида Самойлова «Сороковые, роковые» Межиров писал:

Руки слабы, плечи узки, —
Времени бесшумный гон, —
И девятиклассниц блузки,
Пахнувшие утюгом.

Пограничная эпоха,
Шаг от мира до войны.
На «отлично» и на «плохо»
Все экзамены сданы.

.....
И под вальс весёлой Вены,
Шаг не замедляя свой,
Парами —
в передвоенный,
Роковой, сороковой.

Добровольцами, прервав учение, пошли на фронт советско-финляндской войны молодые московские поэты. Они не вдумывались в политический смысл войны. Раз родина воюет, они должны быть впереди. Некоторые из них погибли. То были первые жертвы мировой войны среди советских писателей. Ушедший в армию из Литературного института Арон Копштейн писал:

Но дружбы, может быть, другой не надо,
Чем эта, возникавшая в пургу,
Когда усталый Николай Отрада
Читал мне Пастернака на бегу.

.....
Что ранее мы видели в природе?
Степное счастье оренбургских нив,
Днепровское похмелье плодородья
И волжский нелукавящий разлив.
Ни ливнем, ни метелью, ни пожаром
(Такой её мы увидали тут) —
Она была для нас Тверским бульваром,
Зелёною дорогой в институт.
Но в январе сорокового года
Пошли мы, добровольцы, на войну,
В суровую финляндскую природу,
В чужую, незнакомую страну.

.....
Бьют батареи. Вспыхнули зарницы.
А над землянкой медленный дымок.
«И вечный бой. Покой нам только снится...»
Так Блок сказал. Так я сказать бы мог.

Это новое явление в советской литературе. Если раньше советские поэты писали о войне умозрительно, то это стихотворение написано солдатом. 4 марта 1940 г., за несколько дней до окончания военных действий, поэт Николай Отрада, широкоплечий, с крепкой шеей и большими сильными руками, высоколобый, зеленоглазый, двадцатидвухлетний, упал на лёд озера под пулями врага. Взяв ремень волокуши, к нему пополз Арон Копштейн, чтобы вытащить его тело из-под огня. Он тут же был убит разрывными пулями.

Позже, в разгар всеобщей, кровавой Великой Отечественной, Твардовский вспомнил войну с Финляндией в стихотворении «Две строчки».

Из записной потёртой книжки
Две строчки о бойце-парнишке,
Что был в сороковом году
Убит в Финляндии на льду.

Лежало как-то неумело
По-детски маленькое тело.
Шинель ко льду мороз прижал,
Далёко шапка отлетела.

Казалось, мальчик не лежал,
А всё ещё бегом бежал,
Да лёд за полу придержал...

Среди большой войны жестокой,
С чего — ума не приложу, —
Мне жалко той судьбы далёкой,
Как будто мёртвый, одинокий,
Как будто это я лежу,
Примёрзший, маленький, убитый
На той войне незнаменитой,
Забывший, маленький, лежу.

В июне 1941 г. Германия нарушила договор 1939 г. и напала на Советский Союз. Великая Отечественная война длилась по май 1945 г.

В августе 1945 г. Советский Союз объявил войну Японии. В сентябре в союзе с Соединёнными Штатами и Великобританией победа была достигнута. Мировая война окончилась.

Она унесла жизни более чем 20 млн. советских людей, положила конец русской эмиграции, порождённой революцией и гражданской войной, создала вторую русскую эмиграцию XX в.

Во время войны погибло 260 советских писателей (см. § 3).

Есть старинная поговорка: когда гремит оружие, музы молчат. Это не совсем так. Во время войны советские поэты, прозаики, драматурги, публицисты писали очень много. Конечно, преобладали политическая злоба дня, немедленный эмоциональный отклик на военные события. Однако в этой массе произведений постепенно выкристаллизовывались подлинные художественные ценности.

Лирические стихотворения Михаила Кульчицкого, Семёна Гудзенко, Иона Дегена, Константина Симонова, Михаила Исаковского, Анны Ахматовой, песня «Священная война» на слова Лебедева-Кумача становились эмблемой трудных военных лет.

Произведения большой формы (поэма, повесть, роман) достоверно обобщали большой, ценный благодаря своей неповторимости психологический, исторический, социальный опыт. В первую очередь это «Василий Тёркин» и «Дом у дороги» Александра Твардовского, «Волоколамское шоссе» Александра Бека, «Сталинград» Виктора Некрасова. Произведения Бека и Некрасова положили начало замечательному течению литературы 40—80-х гг. — военной прозе.

Много позже, в 1961 г., Давид Самойлов (см. § 38) написал стихотворение «Сороковые», где, как в кино, общий план сменяется крупным планом, а он, в свою очередь, снова общим, где трагедия соседствует с нехитрым юмором, стихотворение-панораму, в котором создан обобщённый образ целой эпохи.

Сороковые, роковые,
Военные и фронтовые,
Где извещения похоронные
И перестуки эшелонные.

Гудят накатанные рельсы.
Просторно. Холодно. Высоко.
И погорельцы, погорельцы
Кочуют с запада к востоку...

А это я на полустанке
В своей замурзанной ушанке,
Где звёздочка не уставная,
А вырезанная из банки.

Да, это я на белом свете,
Худой, весёлый и задорный.
И у меня табак в кисете,
И у меня мундштук наборный.

И я с девчонкой балагурю,
И больше нужного хромаю.
И пайку надвое ломаю,
И всё на свете понимаю.

Как это было! Как совпало —
Война, беда, мечта и юность!
И это всё в меня запало
И лишь потом во мне очнулось!..

Сороковые, роковые,
Свинцовые, пороховые...
Война гуляет по России,
А мы такие молодые!

40-е гг. оказались рассечены на две половины. Пришла к концу самая кровопролитная война во всей истории человечества. Великая Отечественная война была самой кровопролитной во всей истории России.

Накануне войны, во второй половине 30-х гг. Сталин и его окружение преступно уничтожили почти весь высший командный состав Красной Армии. Были расстреляны: три из пяти маршалов Советского Союза; оба армейских комиссара первого ранга (здесь и дальше называются высшие воинские звания 1935—1940 гг.); два из четырёх командармов первого ранга; все 12 командармов второго ранга; оба флагмана флота первого ранга; все 15 армейских комиссаров второго ранга; 60 из 67 командующих корпусами и т.д. Гитлер злорадствовал: «Первоклассный состав высших советских военных кадров истреблён Сталиным в 1937 году».

По вине преступного и бездарного руководства Советский Союз встретил войну недостаточно подготовленным и в других отношениях. Маршал Жуков свидетельствует: «При переработке оперативных планов весной 1941 года не были практически полностью учтены новые способы ведения войны».

Врагу была отдана территория, равная трём Франциям, с населением, вдвое превышавшим население Франции. Потом всё это пришлось возвращать с великими жертвами. «За свои платить победы Случалось нам втридорога», — сказал Твардовский. Через три недели после начала войны на решающих направлениях фашисты продвинулись в глубину нашей территории на 300 — 600 км., мы потеряли около миллиона бойцов и командиров, из них три четверти попали в плен. Сталин бросал в огонь войны не только мужчин, но и женщин, и детей. Почти половина людских потерь второй мировой войны, охватившей весь земной шар, приходится на

долю Советского Союза. Попавших по его вине в плен, угнанных в Германию Сталин приравнивал к изменникам, посылал в концлагеря. Им пришлось, как писал Твардовский,

И до конца в живых изведав
Тот крестный путь, полуживым —
Из плена в плен — под гром победы
С клеймом проследовать двойным.

Нет, ты вовеки не гадала
В судьбе своей, Отчизна-мать,
Собрать под небом Магадана
Своих сынов такую рать.

Не знала,
Где всему начало,
Когда успела воспитать
Всех, что за проволокой держала,
За зоной той, родная мать...

(«По праву памяти»)

Победа была одержана не государственным и военным руководством, а народом, его кровью, его трудом, его самозабвенным самопожертвованием.

После победы советские писатели, как и всё население Советского Союза, надеялись, что в благодарность народу за подвиг спасения государства режим диктатуры будет смягчён. Однако произошло прямо противоположное. Последние восемь лет жизни Сталина были временем самого жёсткого политического и идеологического гнёта за всю историю советского государства. Самойлов, поэт, прошедший войну (см. § 37), позже написал:

Послевоенная эпоха,
Быть может, нам была трудней,
Чем раскалённая опока
Смертельных и победных дней.

Другой поэт военного поколения Борис Слуцкий (см. § 38) свидетельствует:

Когда мы вернулись с войны,
я понял, что мы не нужны.
Захлёбываясь от ностальгии,
от несовершенной вины,
я понял: иные, другие,
совсем не такие нужны.

Господствовала прямота,
и вскользь сообщалось людям,
что заняты ваши места
и освобождать их не будем.

Через год после окончания войны, в 1946 г., были подряд приняты три постановления ЦК ВКП(б) под самыми скромными, безликими названиями: “О журналах «Звезда» и «Ленинград»” (см. §§ 13 и 18), «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», “О кинофильме «Большая жизнь»”. Два года спустя, в 1948 г. их догнало четвёртое постановление “Об опере «Великая дружба» В. Мурадели”.

Эти постановления были актами террора, направленного против писателей, режиссёров, композиторов, всех людей искусства. Художественное творчество открыто провозглашалось отраслью политической деятельности, которая должна отвечать желаниям и вкусам партийной и государственной верхушки: «Наши журналы являются могучим средством советского государства в деле воспитания советских людей и в особенности молодёжи и поэтому должны руководствоваться тем, что составляет жизненную основу советского строя, — его политикой». Журнал «Ленинград» был закрыт. Редактор «Звезды» был снят с работы, а новым редактором назначили заместителя начальника управления пропаганды ЦК ВКП(б).

Подверглись осуждению лучшие советские режиссёры Эйзенштейн, Пудовкин, Козинцев и Трауберг, Луков и композиторы-классики Шостакович, Прокофьев, а также Хачатурян, Шебалин, Мясковский. О них обо всех было сказано, что они придерживаются в музыке «формалистического, антинародного направления», что им присущи «антидемократические тенденции». Союз советских композиторов был объявлен «рассадником формалистических извращений».

После этих постановлений была многократно ужесточена и без того суровая цензура, получила простор беззастенчивая угодливая халтура. Возникла и стала официально насаждаться идиотская «теория бесконфликтности». Запуганные постановлениями ЦК, её проповедники принялись уверять себя и других, что в советском обществе нет вообще никаких противоречий, что всё в нём благоухает, что нам нужна только «праздничная литература», а что конфликт в произведениях социалистического реализма на худой конец возможен только один: конфликт хорошего с отличным.

Это теоретизирование окончательно убивало литературу. Явление искусства всегда строится на конфликте и просто невоз-

можно без него. Например, в основе любовной лирики Ахматовой лежит конфликт: я его люблю, а он меня не любит. В основе «Тихого Дона» Шолохова (см. § 21) лежат острейшие конфликты между чувством и долгом, между правдой белых и правдой красных. А в конце 40-х гг. стали появляться романы, пьесы, поэмы, кинофильмы циничных литераторов, где жизнь страны, разорённой и изувеченной страшной войной, истекавшей кровью и загнанной за колючую проволоку, кощунственно изображалась как безмятежный сытый праздник.

На исходе 40-х гг. развернулась новая громогласная и кровавая политическая кампания в литературе — против «антипатриотов», «космополитов». Травле подвергались критики, очень крупные учёные — историки литературы, писатели, которые говорили о русской культуре в связи с культурой мировой, с уважением относились к народам, жившим за пределами Советского Союза. Попасть в «космополиты» было страшно: их снимали с работы, арестовывали, убивали, отправляли в ГУЛАГ. Эта кампания была призвана отгородить железным занавесом русскую культуру от культуры других народов, настроить советских людей враждебно, подозрительно по отношению к ним. Она носила антисемитский характер: в «космополиты» попали преимущественно евреи.

Таким образом, для советской литературы 40-е гг. оказались столь же трагичными, как и 30-е.

Судьбы писателей из первой эмиграции оказались разными. Некоторые накануне, во время или после войны вернулись в СССР и погибли здесь, как Цветаева (см. § 24). Некоторые умерли во время войны, как Мережковский, заигрывавший с фашистами (см. § 2). Некоторые участвовали в Сопротивлении фашистам во Франции, как мать Мария (см. § 4), и погибли. Некоторые остались внутренне непримиримы к фашизму, пережили войну и написали замечательные книги, как Бунин и Набоков (см. §§ 9, 33 и 40). Наконец, были и такие, которые пережили войну, но уже никогда не дали сколько-нибудь серьёзных достижений в литературе, сопоставимых со сделанным ими до войны, в 20—30-х гг., и тихо доживали свой век, как Г. Иванов (см. § 26). Как более или менее ошутимое единство, литература первой русской эмиграции прекратила своё существование.

Вторая эмиграция возникла за счёт советских граждан, оказавшихся в Западной Европе в немецком плену и угнанных в Германию на работы, не пожелавших вернуться в Советский Союз и сумевших избежать насильственного возвращения. Вторая эмиг-

рация своей литературы не создала, не выдвинула из своей среды таких крупных писателей, как первая. Самыми замечательными среди них были Иван Елагин, Дмитрий Кленовский и Николай Моршен (Марченко).

Дмитрий Кленовский (1893-1976)—это псевдоним; настоящая фамилия его Крачковский. В России до революции он успел кончить гимназию в Царском Селе, прикоснуться к культуре акмеизма, издать книгу стихов. Работал журналистом. Его поэтическое творчество развернулось с трагической силой после того, как он во время второй мировой войны попал в Германию и навсегда остался за границей. Следующее стихотворение весьма характерно и для него, и для поэтов второй эмиграции вообще.

В день, когда уже ничто не может
Возвратить утраченные дни,
В час, которого не будет строже, —
Об одном прошу Тебя я, Боже:
Память у меня Ты отними!

Чтоб забыл я, что когда-то, юный,
По весенним рощам я бродил,
Рвал черемуху и трогал струны,
Провожал серебряные луны,
Розовые зори сторожил.

Чтобы ничего я не запомнил,
Чем мгновенья были высоки:
Ни одной моей подруги дольней,
Ни одной тосканской колокольни,
Ни одной онегинской строки.

Чтоб навек погасли надо мною,
Отзвенели бы и отцвели
Все сады, все звезды, все прибои —
Все, что я в дорогу взял с собою
Из сокровищ неба и земли.

Если сердце все это забудет —
Станет не о чем ему жалеть,
Ничего отнять не смогут люди,
И уже совсем легко мне будет
Оттолкнуть скамью и умереть.

Крупнейшим явлением русской зарубежной литературы 40-х гг. стала книга рассказов Бунина «Тёмные аллеи» (американское издание вышло в 1943 г., парижское — после войны в 1946, в Советском Союзе впервые опубликована в 1966).

**§ 29. ПОЭЗИЯ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ:
СЕРГЕЙ ОРЛОВ. ЮЛИЯ ДРУНИНА.
МИХАИЛ КУЛЬЧИЦКИЙ.
СЕМЕН ГУДЗЕНКО. НИКОЛАЙ МАЙОРОВ**

Один из поэтов — участников войны сказал, что военное поколение не выдвинуло гения, но всё вместе оно было гениально. Доля истины в этих словах есть. Мы никогда не узнаем: может быть, гениальный поэт, который со всею художественной полнотой и оригинальностью выразил бы сороковые роковые, погиб на поле боя, а может быть, его и не было. Но все сообща поэты 40-х гг. свой долг перед литературой, перед временем выполнили.

Мы бережно храним и собираем поэтические находки, проблески гения в отдельных стихотворениях, фрагментах, стихах (строчках). В литературе неприемлемы количественные критерии. Нельзя сказать: этот написал больше, чем тот, значит он лучше. Писателя судят по его высшим достижениям, а не по количеству написанного.

Сергей Орлов воевал танкистом. В 1944 г. он написал стихотворение, которым вошёл в историю литературы. Даже не стихотворением, а его первой строкой: **Его зарыли в шар земной**. Может быть, следовало всё стихотворение ограничить этой одной строкой: бывают одностиишные стихотворения. Эта строка — эпос. Мы знаем: мёртвых хоронят в могиле; Орлов осознал, что их зарывают в земной шар. От этого смерть солдата приобретает эпический, космический масштаб. Последующие строки только разъясняют образ, созданный самой первой строкой, а это вряд ли нужно:

Его зарыли в шар земной,
А был он лишь солдат,
Всего, друзья, солдат простой,
Без званий и наград.
Ему как мавзолее земля —
На миллион веков,
И Млечные Пути пылят
Вокруг него с боков.

Юлия Друнина ушла добровольцем на фронт в 1941 г. и всю войну прошла санинструктором. В 1943 г. она написала своё лучшее четверостишие:

Я только раз видала рукопашный.
Раз — наяву. И тысячу — во сне.

Кто говорит, что на войне не страшно,
Тот ничего не знает о войне.

Такие стихи сообщают правду не фактами, подробностями, а умолчаниями. Читатель чувствует: это было так страшно, что об этом невозможно говорить.

Михаил Кульчицкий родился в 1919 г., ушёл на фронт со студенческой скамьи. Младший лейтенант Кульчицкий погиб в бою под Сталинградом в 1943 г. Он был, вероятно, самым зрелым из своего поэтического поколения. За два месяца до войны в журнале были опубликованы отрывки под заглавием «Самое такое. Поэма о России». Здесь звенела высокая любовь к родине. «Русь! Ты вся — поцелуй на морозе». Такой эпиграф из Хлебникова взял к своей поэме Кульчицкий.

Учителями своими он считал Хлебникова, Маяковского, Пастернака — поэтов, связанных с культурой стиха и художественного мышления футуризма (см. §§ 15, 16, 23), хотя сам писал совсем не так. Эпиграфы к главам «Самого такого» он выбрал из «Интернационала», из Пушкина, из Пастернака, из Николая Отрады (см. § 28). Как большая часть поэтов его поколения, он был безгранично предан идее коммунизма, мировой революции, интернационализма, клеймил любые проявления национализма, шовинизма, мечтал, чтобы на языке коммунизма прозвучало его слово:

... моё,
 русское до костей,
моё,
 советское до корней,
моё украинское тихое слово.

За три недели до гибели Кульчицкий написал изумительные стихи, суровые, неприкрашенные. В них нашлось место и для подробностей ратного труда, и для высоких чувств. Слова по большей части заземлённые, антипоэтичные. Сам корявый ритм стихов передаёт напряжённость всех душевных и физических сил воина. Вместе с тем, это написано мастерски; стоит обратить внимание на неожиданные, оригинальные рифмы. И в конце — неожиданный лирический вздох. Всплеск чувств. И невозможно забыть, что каждое слово здесь оплачено кровью.

Я раньше думал: лейтенант
Звучит «налейте нам»,
И, зная топографию,
Он топает по гравию.

Война ж совсем не фейерверк,
А просто — трудная работа,
Когда —
черна от пота —
вверх
Скользит по пахоте пехота.

Марш!
И глина в чавкающем топоте
До мозга костей промёрзших ног
Наворачивается на чёботы
Весом хлеба в месячный паёк.

На бойцах и пуговицы вроде
Чешуи тяжёлых орденов.
Не до ордена.
Была бы Родина
С ежедневными Бородино.

Да. Возможно, именно Кульчицкому было предназначено стать голосом поколения. Но вышло иначе. Его друг, тоже поэт-фронтовик, Борис Слуцкий (см. § 38) посвятил его памяти целый цикл стихотворений. В нём есть такие строки:

Писатели вышли в писатели.
А ты никуда не вышел,
Хотя в земле, в печати ли
Ты всех нас лучше и выше.
А ты никуда не вышел.
Ты просто пророс травую,
И я, как собака, вою
Над бедной твоей головою.

Семён Гудзенко родился в 1922 г., девятнадцатилетним ушёл на фронт, был тяжело ранен, после госпиталя стал военным журналистом. Вернувшись с войны, написал:

Мы не от старости умрём, —
от старых ран умрём.
Так разливай по кружкам ром,
трофейный рыжий ром!

И умер от ран после мучительных операций в феврале 1953 г. Его памяти посвятил стихотворение его товарищ по поколению Александр Межиров:

Полумужчины, полудети,
На фронт ушедшие из школ...

Да мы и не жили на свете, —
Наш возраст в силу не вошёл.

Лишь первую о жизни фразу
Успели занести в тетрадь, —
С войны вернулись мы и сразу
Заторопились умирать.

Между тем, у Гудзенко, как и у Кульчицкого, был потенциал большого поэта, чьим голосом говорит поколение. От имени поколения написано и панорамное стихотворение «Путь», посвящённое студентам-однополчанам. В нём есть такие строки:

И с колыбели
родина — Россия
была для нас
свободой и судьбой.
Мы ширь степей
в сердцах своих носили
и на заре
пошли за это в бой.
Был путь, как Млечный, —
раскалён и долог.
Упрямо выл над соснами металл.
Обветренный,
прокуренный филолог
военную науку постигал.

По-своему говорит о самом страшном Гудзенко. Что-то роднит его стихотворение «Перед атакой» со стихами Друниной, что-то — с предсмертным стихотворением Кульчицкого. Но так подробно никто, кажется, не передал ожидание почти неизбежной смерти, напряжение продолжительного боя.

Снег минами изрыт вокруг
и почернел от пыли минной.
Разрыв.
И умирает друг.
И, значит, смерть проходит мимо.
Сейчас настанет мой черёд.
За мной одним
идёт охота.
Будь проклят
сорок первый год —
ты, вмёрзшая в снега пехота.

Мне кажется, что я магнит,
что я притягиваю мины.
Разрыв —
и лейтенант хрипит.
И смерть опять проходит мимо.

Всё внимание поэтов фронтового поколения обыкновенно к фронту и приковано. В этом смысле исключение представляет собой стихотворение Гудзенко «Мы не от старости умрём...», начало которого приведено выше. В действительности все, кто воевали, не меньше думали о тыле, о доме, чем о фронте. Они стремились понять, ради чего ежеминутно рискуют жизнью, несут неподъёмный солдатский труд. И это беспокойство выразил Гудзенко. Он рассказывает, что фронтовик, вернувшийся домой, не повествует о своих походах, о странах, которые повидал, а хмурится, сидит, молчит, нервно стучит то пальцем по столу, то сапогом по полу. И наконец поэт многозначительно поясняет:

А у него желанье есть.
Оно понятно вам?
Он хочет знать, что было здесь,
когда мы были там...

Может быть, он хочет знать, как ждала его жена. А, может быть, — какую жизнь строили и построили здесь, пока фронтовики защищали страну *там*. В 1946 г. только такой намёк на недовольство послевоенным идеологическим террором (см. § 28) и мог позволить себе поэт.

Почему с особенным чувством мы повторяем стихи поэтов, чьи жизни унесла война? Ответ подсказывает один из них, Николай Майоров. Ещё перед войною, предвидя судьбу свою и своего поколения, он написал в стихотворении «Мы», взглянув на себя и своих сверстников из будущего:

Мы были высоки, русоволосы,
Вы в книгах читаете, как миф,
о людях, что ушли, не долюбив,
не докурив последней папиросы.

А в другом стихотворении он прямо обратился к нашей памяти:

И пусть
Не думают, что мёртвые не слышат,
Когда о них потомки говорят.

§ 30. ПОЭЗИЯ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ: КОНСТАНТИН СИМОНОВ. ИОН ДЕГЕН. МИХАИЛ ИСАКОВСКИЙ

Важную сторону сознания человека на войне отразило стихотворение Константина Симонова «Жди меня, и я вернусь...». Написанное в самом начале войны, в июле 1941 г., оно стало одной из её эмблем. Это стихотворение-заклинание многократно перепечатывалось, его переписывали и посылали как своё письмо домой в тыл десятки, может быть сотни тысяч фронтовиков. Обращённое от имени воина к жене, завораживающее стихотворение Симонова выражало чувства солдат так, как сами они не были в состоянии их выразить.

Позже читатели не раз спрашивали Симонова об истории создания знаменитого стихотворения. “У стихотворения «Жди меня» нет никакой особой истории, — ответил он одному из них. — Просто я уехал на войну, а женщина, которую я любил, была на Урале, в тылу. И я написал ей письмо в стихах. Потом это письмо было напечатано”.

Популярны были и другие его стихотворения: «Ты помнишь, Алёша, дороги Смоленщины?..», «Если дорог тебе твой дом...», но «Жди меня, и я вернусь...» не знало равных. Теперь трудно себе представить, что оно было отвергнуто главной армейской газетой «Красная звезда», когда поэт предложил ей его опубликовать. Казалось, слишком оно личное.

Жди меня, и я вернусь,
Только очень жди.
Жди, когда наводят грусть
Желтые дожди,
Жди, когда снега метут,
Жди, когда жара,
Жди, когда других не ждут,
Позабыв вчера.
Жди, когда из дальних мест
Писем не придёт,
Жди, когда уж надоест
Всем, кто вместе ждёт.

Жди меня, и я вернусь,
Не желай добра
Всем, кто знает наизусть,
Что забыть пора.

Пусть поверят сын и мать
В то, что нет меня,
Пусть друзья устанут ждать,
Сядут у огня,
Выпьют горькое вино
На помин души...
Жди. И с ними заодно
Выпить не спеши.

Жди меня, и я вернусь
Всем смертям назло.
Кто не ждал меня, тот пусть
Скажет: «Повезло».
Не понять неждавшим им,
Как среди огня
Ожиданием своим
Ты спасла меня.
Как я выжил, будем знать
Только мы с тобой, —
Просто ты умела ждать,
Как никто другой.

Во время и после войны было хорошо известно одно необыкновенное стихотворение. На фронте бытовала легенда, согласно которой оно было найдено в офицерском планшете лейтенанта-танкиста, убитого под Сталинградом. Оно неоднократно цитировалось в романах, в частности — в замечательной книге В. Гроссмана «Жизнь и судьба» (см. § 54). Поэты-фронтовики считали, что его автор был гениален, именно в нём видели несбывшуюся надежду фронтового поколения. Вот это стихотворение. Всего восемь строчек.

Мой товарищ, в предсмертной агонии
Не зови понапрасну друзей.
Дай-ка лучше согрею ладони я
Над дымящейся кровью твоей.
Ты не плачь, не стони: ты не маленький,
Ты не ранен. Ты просто убит.
Дай на память сниму с тебя валенки:
Нам ещё наступать предстоит.

Лишь 45 лет спустя после окончания войны стало известно имя автора этих строк. Легенда оказалась во многих отношениях достоверной: Ион Деген шестнадцатилетним подростком добровольцем ушёл на фронт; воевал танкистом, несколько раз был тя-

жело ранен, горел в танке; действительно был гвардии лейтенантом и считался погибшим, с войны вернулся инвалидом.

На фронте он писал стихи как своеобразный дневник и никогда их не публиковал. Они напечатаны без его ведома только в 1990 г. Его стихотворения невелики, как дневниковые записи. Война в них предстаёт неприкрашенно жестокой, похожей и не похожей на войну других поэтов-фронтовиков. Деген решился сказать ту последнюю правду, которая и заставила его товарищей по поэзии и по оружию видеть в его стихотворении проблеск гениальности.

Чтобы до конца понять следующее стихотворение, нужно помнить, что в предвоенные годы и во время войны в Советском Союзе господствовала атеистическая идеология, за религиозные убеждения можно было легко угодить в концлагерь, малейшие проявления веры в Бога следовало прятать.

Есть у моих товарищей-танкистов,
Не верящих в святую мощь брони,
Беззвучная молитва атеистов:
— Помилуй, пронеси и сохрани.
Стыдись друг друга и себя немного,
Пред боем, как и прежде на Руси,
Безбожники покорно просят Бога:
— Помилуй, сохрани и пронеси.

Октябрь 1944 года

И наконец самое страшное стихотворение. Фашисты вели против Советского Союза тотальную войну, не щадили ни женщин, ни стариков, ни детей. Их бесчеловечная жестокость вызвала к мести. Когда советские войска вошли в Германию, обыкновенно победители вели себя великодушно. Но случаи мести были. С ними невозможно примириться, их следует осуждать, но они были. Обычно о них не пишут. А Деген написал. О том, как фашистские бомбардировщики-«юнкерсы» обошлись с советскими беженцами и как его танк встретился с немецкими беженцами. Конечно, это литература, и не обязательно всё так и было в жизни...

УЩЕРБНАЯ СОВЕСТЬ

Шесть «юнкерсов» бомбили эшелон
Хозяйственно, спокойно, деловито.
Рожала женщина, глуша старухи стон,
Желавшей вместо внука быть убитой.

Шесть «Юнкеров»... Я к памяти зывал,
Когда мой танк, зверя, проутюжил
Колонну беженцев — костей и мяса вал —
И таял снег в крови дымящих лужах.

Шесть «юнкеров»? Мне есть что вспоминать!
Так почему же совесть шевелится
И ноет, и мешает спать,
И не даёт возмездьем насладиться?

Январь 1945 года

В известном смысле подвёл итог лирической поэзии военных лет Михаил Исаковский. Он не воевал, потому что был уже немолод и очень плохо видел. Но он сумел передать трагизм минуты: вот окончилась война, государство празднует победу, а тот, кто эту победу завоевал, остался один-на-один со своей разбитой жизнью. Всё отдал родине и ничего не получил. Одну медаль.

В стихотворении иначе, чем у Гудзенко, но тоже вполне явно выражено недовольство бесправным положением народа после кровопролитной победоносной войны.

Здесь изображена парадоксальная ситуация. В конце войны тяжело было видеть вдов, потерявших мужей на фронте; тяжело, но привычно. У Исаковского другое: с войны домой возвращается целым солдат — и приходит на могилу жены, не выдержавшей житейских тягот военных лет.

Необыкновенно популярны были песни на слова Исаковского: предвоенная «Катюша», во время войны «В прифронтовом лесу», «Огонёк», многие другие. Все они жизнерадостны.

«Враги сожгли родную хату...» — совсем иное, беспросветно скорбное стихотворение. Оно вобрало в себя все страдания народа. Хотя Исаковский был официально возвеличен и прославлен, это стихотворение вызвало суровые нападки критики и долгое время замалчивалось: слишком вызывающе противостояло оно казённому оптимизму, «теории бесконфликтности» (см. § 28), всей идеологии послевоенного времени. К тому же стих четвёртый **Кому нести печаль свою?** почти точно повторяет начало одного духовного стиха из русского религиозного фольклора, что по тем временам само по себе было предосудительно.

Враги сожгли родную хату,
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?

Пошёл солдат в глубоком горе
На перекрёсток двух дорог,
Нашёл солдат в широком поле
Травой заросший бугорок.

Стоит солдат — и словно комья
Застряли в горле у него.
Сказал солдат: «Встречай, Прасковья,
Героя — мужа своего.

Готовь для гостя угощенье,
Накрой в избе широкий стол, —
Свой день, свой праздник возвращенья
К тебе я праздновать пришёл...»

Никто солдату не ответил,
Никто его не повстречал,
И только тёплый летний ветер
Траву могильную качал.

Вздохнул солдат, ремень поправил,
Раскрыл мешок походный свой,
Бутылку горькую поставил
На серый камень гробовой:

«Не осуждай меня, Прасковья,
Что я пришёл к тебе такой:
Хотел я выпить за здоровье,
А должен пить за упокой.

Сойдутся вновь друзья, подружки,
Но не сойтись вовеки нам...»
И пил солдат из медной кружки
Вино с печалью пополам.

Он пил — солдат, слуга народа,
И с болью в сердце говорил:
«Я шёл к тебе четыре года,
Я три державы покорил...»

Хмелел солдат, слеза катилась,
Слеза несбывшихся надежд,
И на груди его светилась
Медаль за город Будапешт.

§ 31. АЛЕКСАНДР ТВАРДОВСКИЙ

Жизнь Твардовского — часть истории России.

Александр Трифонович Твардовский (1910—1971) родился на хуторе пустоши Столпово, который считался частью деревни Загорье Починковской волости Смоленской губернии (теперь это Починковский район Смоленской области). Хутор принадлежал его отцу Трифону Гордеевичу, который во что бы то ни стало хотел выбиться из беспросветной крестьянской нищеты. Для этого к тяжёлому крестьянскому труду он прибавил столь же тяжёлый труд кузнеца. В кузнице должны были ему помогать старшие сыновья (Александр был вторым).

Однако будущий поэт рано почувствовал своё призвание, работе по хозяйству и в кузнице предпочитал учение и литературные занятия. Трифон Гордеевич был недоволен. Когда в пятнадцать лет Александр стал комсомольцем и начал постоянно выступать в печати в качестве селькора (сельского корреспондента), взаимное недовольство отца и сына привело к разрыву. Александр ушёл из дому.

С конца 20-х гг. он в Смоленске, бездомный, живёт в бедности, интенсивно работает в газетах, печатает злободневные заметки, очерки и стихи, входит в литературную среду. У него появляются преданные друзья и злобные враги.

“Мы в юности литературные споры решали как? — вспоминал позже Твардовский. — Помню в Смоленске в газете затеялся какой-то спор о Льве Толстом, один говорит: «А, Толстой — дерьмо!» — «Что, Толстой дерьмо?» — не думавши, разворачиваюсь и — по зубам. Получай за такие слова. Он с лестницы кувырком...”

Когда началась «коллективизация» и все крестьянские хозяйства насильно объединялись в колхозы, Трифон Гордеевич был объявлен кулаком, «раскулачен», всё имущество у него отобрали, а семью выселили на Урал, где она оказалась в тяжелейших условиях. Хотя Александр из семьи ушёл и с семьёй порвал, его враги в смоленской писательской организации клеймили его как сына кулака, «кулацкого подголоска». В 20 лет он женился, у него возникла своя семья, и в 1936 г. он переехал в Москву. Однако враги не унимались. Гонения достигли такого накала, что в 1937 г., в разгар сталинского террора, когда Твардовский на лето приехал в Смоленск, он чудом спасся от ареста.

Всё это время поэт предпринимал попытки вернуть из ссылки семью отца. В 1936 г. он кончил работу над поэмой «Страна Муравия». Он верил в то, что социализм открывает крестьянам путь к

богатой, счастливой жизни, и писал об этом отчасти в сказочном, отчасти в романтическом стиле. И столько было в поэме-утопии подлинной любви к человеку, к русской природе, столько праздничности, что несмотря на все глубокие разочарования в «коллективизации», часть своего обаяния поэма сохранила и для самого автора — до конца его жизни, и для читателя — до сих пор.

Твардовский вообще заметно ориентировался на Некрасова в своей жизни и творческой деятельности, а в «Стране Муравии» благотворное влияние Некрасова выступает особенно убедительно.

Публикация поэмы принесла Твардовскому славу, укрепила его положение в официальном мире, и он сумел наконец вернуть семью отца из ссылки обратно на родную Смоленщину.

Всю молодость Твардовский напряжённо, целеустремлённо, преодолевая серьёзные трудности, учился. Он переменял много школ, но среднего образования завершить так и не смог. Несмотря на это, был принят в Смоленский педагогический институт, упорно занимался, но ушёл после второго курса из-за преследований в писательской среде и из-за неудовлетворённости преподаванием. Перебравшись в Москву, он поступил в Институт истории, философии и литературы (знаменитый МИФЛИ; в нём учились многие поэты, и его называли Красным лицеем по аналогии с лицеем Пушкинским) и закончил его в 1939 г.

Сперва во время советско-финляндской войны, а затем Великой Отечественной Твардовский работал военным корреспондентом и одновременно писал поэму «Василий Тёркин». Как «Страна Муравия» стала лучшей поэмой о деревне рубежа 20—30-х гг., так «Василий Тёркин» стал лучшей поэмой о войне. Впрочем, сам Твардовский своё огромное произведение, по размерам почти равное «Евгению Онегину», поэмой не называл. Жанр «Василия Тёркина» он обозначил так: «книга про бойца». С детства, от отца, который был истовым деревенским книгочеем, поэт перенял трепетное отношение к книге. Теперь оно отразилось в подзаголовке «Василия Тёркина». Заглядывая в будущее, поэт написал о себе и своём детище:

И хотя иные вещи
В годы мира у певца
Выйдут, может быть, похлеще
Этой книги про бойца, —

Мне она всех прочих боле
Дорога, родна до слёз,
Как тот сын, что рос не в холе,
А в годину бед и гроз...

В «Книге про бойца» Твардовскому посчастливилось выразить стремления, мировоззрение народа, поднявшегося на смертельный бой за само своё существование. В этой книге голосом поэта говорит народ. Она написана с величайшим мастерством, но на первый взгляд этого мастерства словно бы и не видно: настолько непосредственно, естественно, нетрадиционно разговаривает с читателем поэт.

Пусть читатель вероятный
Скажет с книжкою в руке:
— Вот стихи, а всё понятно,
Всё на русском языке...

Я доволен был бы, право,
И, — не гордый человек —
Ни на чью иную славу
Не сменю того вовек.

В 1947 г. до Твардовского добрался отзыв о его «Василии Тёркине» лауреата Нобелевской премии Бунина. Это представлялось чудом: Советский Союз, казалось, наглухо был отгорожен от Западной Европы. Особенно высокая стена отделяла писателей-эмигрантов от писателей в СССР. И вот сквозь все преграды пришло в Москву из Парижа, из другого мира маленькое письмо, адресованное Буниным старому другу: «Я только что прочитал книгу А. Твардовского («Василий Тёркин») и не могу удержаться — прошу тебя, если ты знаком и встречаешься с ним, передать ему при случае, что я (читатель, как ты знаешь, придирчивый, требовательный) совершенно восхищён его талантом, — это поистине редкая книга: какая свобода, какая чудесная удаля, какая меткость, точность во всём и какой необыкновенный народный, солдатский язык — ни сучка, ни задоринки, ни единого фальшивого, готового, то есть литературно-пошлого слова».

«Василий Тёркин» печатался на протяжении войны по мере того, как Твардовский его писал, начиная с 1942 г., во многих газетах и журналах отдельными главами, в составе разных глав выходил небольшими книжками. Он сразу полюбился солдатам и офицерам-фронтовикам. Твардовский знал, что мало кто из них может следить за публикациями, читать их все подряд в той последовательности, в какой они выходят в свет. По большей части в руки бойцов в перерывах между боями, на госпитальной койке, в тылу на переформировании случайно попадали разрозненные отрывки книги про бойца. Поэт знал, что многие его читатели никогда не прочтут конца, потому что просто не доживут до него, будут убиты.

Поэтому автор не выстраивает «Василия Тёркина» как традиционное произведение, которое можно читать не торопясь, в охотку, месяцами: с фабулой, т.е. с завязкой и развязкой, с последовательным неторопливым развитием действия по главам между ними. Он начинает «с середины», с главы «На привале», и главой «В бане» своё повествование кончает.

Словом, книга про бойца
Без начала, без конца.

Зато Твардовский писал так, чтобы каждая глава была относительно законченным целым со своей фабулой, со своим юмором и со своим пафосом, с военным бытом и с неизбежной смертью, с началом и концом, чтобы не нужно было догадываться: что там было раньше? что будет потом?

Все главы автономны: они связаны общим героем, общей художественной идеей, общим мировоззрением, но не внешними событиями. В книге про бойца есть знаменитые главы: «Переправа», «Смерть и воин», «Поединок». Твардовский посвятил «Василия Тёркина» рядовым труженикам войны, обыкновенным, ничем не выдающимся. И мы сейчас немного почитаем самую обыкновенную, рядовую, незнаменитую, написанную в обыкновенные июньские дни 1943 года, главу «В наступлении».

В начале Твардовский упоминает о том, что советские войска долго стояли в обороне, называет признаки мирной жизни, которые на войне вызывают улыбку: кони так привыкли к местности, что как в селе сами шли на водопой; солдаты так обжили землянки, что возле них, как возле деревенских изб, раздавался собачий лай; а командира дивизии, как крестьянина в мирное время, по утрам будил своим криком петух. Парились в бане. Читали... Что читали?

На войне, как на привале,
Отдыхали про запас,
Жили, «Тёркина» читали
На досуге.
Вдруг — приказ...

Приказ о наступлении мгновенно изменяет всё. Цепь солдат под огнём фашистов наступает на село. В цепи идёт, конечно, и Тёркин.

И дождался, слышит Тёркин:
— Взвод! За Родину! Вперёд!..

И хотя слова он эти —
Клич у смерти на краю —
Сотни раз читал в газете
И не раз слышал в бою, —

В душу вновь они вступали
С одинаковостью той
Властью правды и печали,
Сладкой горечи святой;

С тою силой неизменной,
Что людей в огонь ведёт,
Что за всё ответ священный
На себя уже берёт.

— Взвод! За Родину! Вперёд!..

Эту команду подал щеголеватый лейтенант, который вёл за собой своих солдат.

Только вдруг вперёд подался,
Оступился на бегу,
Чёткий след его прервался
На снегу...

Мастерство поэта так же скромно, как его герой. След лейтенанта прервался — и прерывается стих, который говорит об этом: всюду хорей четырёхстопный, а в стихе *На снегу* — только две стопы. Две стопы, два шага... Остановился лейтенант — остановился стих.

И нырнул он в снег, как в воду,
Как мальчонка с лодки в вир.
И пошло в цепи по взводу:
— Ранен! Ранен командир!..

Подбежали. И тогда-то,
С тем и будет не забыт,
Он привстал:
— Вперёд, ребята!
Я не ранен. Я — убит...

Твардовский старался, чтобы в каждой главе был такой эмоциональный центр, была такая эмоциональная кульминация.

Взвод остался без командира, и опытный солдат Тёркин принимает командование.

Край села, сады, задворки —
В двух шагах, в руках вот-вот...

И увидел, понял Тёркин,
Что вести его черёд.

— Взвод! За Родину! Вперёд!..

Тёркин повторяет приказ лейтенанта.

Приказ выполнен, победа одержана, и генерал желает знать, кто первым ворвался в село. И глава приходит к своему естественному концу. Мы-то уже знаем, первым шёл лейтенант. За ним...

Доложили, как обычно:
Мол, такой-то взял село,
Но не смог явиться лично,
Так как ранен тяжело.

И тогда из всех фамилий,
Всех сегодняшних имён —
Тёркин — вырвалось — Василий!
Это был, конечно, он.

Со стороны внешней в главе «В наступлении» описан небольшой повседневный боевой эпизод — атака одного взвода на безымянное село. Но сколько в ней внутреннего напряжения, как меняется настроение, какой подлинный, неподдельный героизм здесь показан, с какой любовью смотрит автор на великих тружеников войны — и на лейтенанта, и на Тёркина, и на всех остальных солдат взвода...

Василий Тёркин был настолько достоверен, что многим казалось: Твардовский описывает реального солдата. Некоторые читатели сами становились стихотворцами и, подражая поэту, начинали сочинять свои тексты про Тёркина. У кого фантазия была побогаче, утверждали даже, что с Васей Тёркиным знакомы, встречались на фронтовых дорогах. Было и такое. Из самой гущи народного мира пришёл герой Твардовского — и в народный мир уходил, растворялся в нём.

Дважды Твардовский объявлял, что книга про бойца закончена. На него тотчас обрушивался шквал писем читателей-фронтовиков, которые просили, требовали продолжения. И поэт шёл навстречу своему читателю. Последнюю главу «От автора» он начал писать в день окончания войны. Кончилась война — кончилась книга про бойца. И тут уж никто не протестовал.

Даже рядом с книгой про бойца никогда не будет забыта и военная лирика Твардовского — ни большая элегия «Я убит подо Ржевом», ни маленькая элегия, написанная значительно позже, «Я знаю, никакой моей вины...», ни многое другое.

Приблизительно в одно время с «Василием Тёркиным» Твардовский начал работу над другой большой вещью: лирической хроникой «Дом у дороги». Завершена она была в 1946 г. В книге про бойца рассказана судьба крестьянина на войне; в «Доме у дороги» — судьба крестьянки, оставшейся дома.

Ушёл хозяин на войну,
Война подходит к дому.

Многое довелось увидеть этой женщине: и как своих, взятых в плен, враги ведут под конвоем; и как вражеский солдат входит в её дом, хмельной и наглый, распоряжается, тешится в нём. Довелось ей тайком принять мужа-солдата, попавшего в окружение и пробирающегося к фронту, к своим; и быть угнанной в рабство с тремя детьми, и в фашистском рабстве родить четвёртого.

Если бы возник спор о том, чья доля во время войны была тяжелее, мужчины или женщины, неизвестно, чья чаша горя перевесила бы. Очень может быть, что и женская.

Но вот солдат после победы возвращается из Берлина в родное село, на пепелище. Уцелевшие односельчане кто как может его утешают: ещё не все вернулись домой, кто был угнан на работу в Германию, авось и его жена с ребятишками возвратится.

И отвести старались взгляд
Соседи в разговоре,
Чтоб не видать, как он, солдат,
Давясь, глотает горе.

А солдат всё ждал свою семью. И начал ставить для неё новую хату,

Гадал, старался что к чему
Приладить, вспомнить кстати...

И так тоскливо самому
Вдруг стало в этой хате.
Такая горькая нашла
Душе его минута.

— Зачем не ты меня ждала,
А я тебя, Анюта?

Вы уже вспомнили «Враги сожгли родную хату» Исаковского (см. § 30)?

На этом мы прерываем рассказ о нашем великом поэте, чьим голосом в годину подвига и горя говорил народ.

Мы продолжим рассказ о нём в §§ 40 и 41.

§ 32. ПРОЗА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ: АЛЕКСАНДР БЕК. ВИКТОР НЕКРАСОВ

Лето и осень 1941 г. были самыми страшными за всё время Великой Отечественной. Мировая война охватила весь земной шар, но самые напряжённые события разыгрывались на огромной территории от Балтийского до Чёрного моря, от западной границы СССР до Москвы. Главари национал-социализма и немецкие фельдмаршалы тщательно разработали план «Барбаросса». Группа армий «Север» наступала на Ленинград, группа армий «Юг» — на Украину, группа армий «Центр» — на Москву. Между разрозненными соединениями Красной Армии вбивались танковые клинья длиной в сотни километров. Их поддерживали воздушные флоты по тысяче боевых самолётов каждый.

Самые большие силы немцев были брошены на Москву. Гитлер предполагал, что взятие столицы сразу заставит СССР капитулировать. Он так был уверен в успехе, что на осень 1941 г. намечал дела, которые последуют за полным разгромом Советского Союза. Фашисты стремились Москву окружить, но одновременно атаковали её в лоб, вдоль Волоколамского, а потом Ленинградского шоссе. Они смели сопротивление под Вязьмой, их танки, мотопехота, мотоциклисты уже в октябре-ноябре оказались в 30 километрах от Москвы.

Подступы к Волоколамскому шоссе закрыла 316-я стрелковая дивизия, которой командовал генерал-майор Панфилов.

Итак, шла мировая война. Осенью 1941 г. самым важным был советско-германский фронт. На нём — московское направление. На этом направлении самые ответственные позиции занимала дивизия генерала Панфилова.

В осенние месяцы сорок первого здесь оказалась кульминация всей второй мировой войны.

Об одном из батальонов дивизии Панфилова написал свой роман Александр Бек. Тем самым — о кульминации всей мировой войны.

Дивизия была переброшена под Москву из Казахстана, поэтому в ней было много казахов. Бек рассказывает о комбате Баурджане Момыш-Улы, человеке без фамилии.

— Простите, как пишется ваша фамилия? — спрашивает его повествователь.

— У меня нет фамилии, — отвечает ему комбат. И поясняет: Баурджан — это имя, Момыш-Улы переводится 'сын Момыша', это отчество.

— Если вы всё-таки когда-нибудь будете обо мне писать, называйте меня по-казахски: Баурджан Момыш-Улы. Пусть будет известно: это казах, это пастух, гонявший баранов по степи; это человек, у которого нет фамилии.

Итак, вот он — герой романа. Его лицо «казалось вырезанным из бронзы или из морёного дуба каким-то очень острым инструментом, не оставившим ни одной мягко закруглённой линии».

Писатель показывает, как искусно генерал Панфилов воюет с немцами. Он не может держать фронт: слишком неравны силы. Он так организует оборону, что относительно разрозненные части и подразделения эффективно сражаются с врагом и, выполняя свои отдельные задачи, успешно выполняют главную общую задачу: останавливают врага и наносят ему поражение. И так же пишет свой роман Бек: книга состоит из четырёх почти независимых повестей, каждая — из ряда вроде бы разрозненных эпизодов, но все вместе они дают целостную картину победоносной битвы под Москвой.

Роман направлен против малейшей лакировки, приукрашивания жестокой правды войны. Его герой насмешливо советует начинать роман так: «Не ведая страха, панфиловцы рвались в первый бой». И тут же добавляет:

— Так пишут ефрейторы литературы.

То есть самые низшие чины, самые бездарности.

Устами своего героя Бек протестует против парадного изображения войны. Сейчас мы познакомимся всего с одним эпизодом его романа.

Баурджан Момыш-Улы занял со своим батальоном оборону. Он не знает, как поведут себя в первом бою его необстрелянные бойцы. Неожиданно он даёт очередь из пулемёта.

— Тревога! — командует Баурджан. — В ружьё!

И кто-то из бойцов вдруг кричит:

— Немцы!

И начинается паника.

Вот тебе и «не ведая страха, панфиловцы рвались в первый бой».

Постепенно бойцы приходят в себя и, пристыженные, возвращаются на позиции. Комбату докладывают, что сержант Барамбаев прострелил себе руку.

«Так... В моём батальоне появился, значит, первый предатель, первый самострел», — думает Баурджан. И говорит Барамбаеву:

— Расстреляю перед строем!

Униженные просьбы раскаявшегося Барамбаева, сомнения замполита ни к чему не приводят. Батальон выстроен, перед стро-

ем стоит самострельщик. Баурджан жесток. Он обещает сообщить о позоре Барамбаева ему домой, в Казахстан, чтобы о нём узнали его дети и стыдились своего отца, чтобы жена узнала, что стала вдовой труса, расстрелянного перед строем, чтобы она прокляла тот день, когда вышла за него замуж. Баурджан продолжает свой рассказ. «Я скомандовал:

— По трусу, изменнику Родины, нарушителю присяги... отделение...

Винтовки вскинулись и замерли. Но одна дрожала. Мурин стоял с белыми губами, его прохватывала дрожь.

И мне вдруг стало нестерпимо жалко Барамбаева».

В чём высшая правда? Как следовало поступить командиру? Мы понимаем: Баурджану надо, чтобы его батальон боялся его гнева больше, чем немецких танков. Только так можно преодолеть страх и победить. И, вместе с тем, дело идёт о жизни человека. «...Я не зверь, я человек, — продолжает свой рассказ Баурджан. — И я крикнул:

— Отставить!

Наведённые винтовки, казалось, не опустились, а упали, как чугунные. И тяжесть упала с сердец».

И вот Барамбаев вернулся в строй, и Мурин по-товарищески подтолкнул его в бок, и комбат подошёл, хлопнул его по плечу. «И все вокруг улыбались. Всем было легко...

Вам тоже, наверное, легко? И те, кто будет читать эту повесть, тоже, наверное, вздохнут с облегчением, когда дойдут до команды «Отставить!», — продолжает Баурджан. — А между тем было не так. Это я увидел лишь в мыслях; это мелькнуло, как мечта.

Было иное.

... Заметив, что у Мурина дрожит винтовка, я крикнул:

— Мурин, дрожишь?

Он вздрогнул, выпрямился и плотнее прижал приклад; рука стала твёрдой. Я повторил команду:

— По трусу, изменнику Родины, нарушителю присяги... отделение... огонь!

И трус был расстрелян».

Бойцы, убившие человека, с которым ещё вчера делили кров и еду, переступили черту. Баурджан им показал, что все человеческие связи, человеческая жизнь не имеют никакой цены по сравнению с долгом воина. И читатель на минуту увидел страшный оскал войны.

Александр Бек — не только честный, но и высокоталантливый писатель. Он знает, что на читателя сильнее всего действует контраст, столкновение противоположных чувств. Только что мы поняли, что Барамбаев будет с позором расстрелян, нам тяжело. Тут же автор сообщает, что Баурджан его простил, и мы испытываем необыкновенное облегчение. И следом — новый поворот чувств: Барамбаев всё-таки расстрелян. Из-за ложной счастливой развязки эпизода истинная трагическая развязка ударяет по читателю особенно сокрушительно.

Кроме Баурджана Момыш-Улы, в «Волоколамском шоссе» есть и другой герой — генерал Иван Васильевич Панфилов. Он мягче своего комбата, человечнее. Он воплощает другое лицо войны, не такое неумолимо-жестокое, вырезанное из бронзы или морёного дуба каким-то очень острым инструментом, не оставившим ни одной мягко закруглённой линии, какое мы увидели.

Только что в очередной раз удалось отбить атаку немецких танков. «Как мы их встретили?» — спрашивает генерал своего адъютанта.

— Грудью встретили, товарищ генерал, — молодцевато отвечает юный адъютант.

«Странные, крутого излома, чёрные панфиловские брови довольно вскинулись.

— Грудью? — переспросил он. — Нет, сударь, грудь легко проткнуть всякой острой вещью, а не только пулей. Эка сказанул: грудью. Вот доверь такому чудаку в военной форме роту, он и поведёт её грудью на танки. Не грудью, а огнём! Пушками встретили!»

Панфилов не особенно сердится на своего адъютанта. «Молод!» — мягко говорит он. И добавляет:

— Нельзя воевать грудью пехоты.

Александр Альфредович Бек (1902—1972), сын военного врача, участвовал и в гражданской, и в Великой Отечественной войнах. «Волоколамское шоссе» прочли не только в Советском Союзе. Роман привлёк внимание во всём мире. Его читали те, кто видели в Советском Союзе главную силу, которая может сокрушить фашизм. Они напряжённо следили за борьбой Советского Союза и Германии, опасались, что Советский Союз не выдержит и рухнет в этой войне. В книге Бека они находили опору своей вере в конечное торжество всех антифашистских сил.

«Волоколамское шоссе» положило начало замечательному течению советской литературы 40—80-х гг. — прозе о Великой Отечественной войне. В ряду таких писателей, как Григорий Бак-

ланов, Юрий Бондарев, Василь Быков, Вячеслав Кондратьев (см. §§ 40, 43, 47) Александр Бек был первым.

Вторым стал Виктор Платонович Некрасов (1911—1987). Он был участником Сталинградской битвы — одной из самых больших и кровопролитных за всю самую большую и кровопролитную войну. Летом 1942 г. фашистские войска на советско-германском фронте одержали победы, которые дали им возможность захватить огромную территорию и выйти к Волге. Бои велись в самом Сталинграде. Советские войска, неся тяжелейшие потери, не отдали его, ослабили врага и позволили подготовить мощные силы для контрнаступления и окружения огромной немецкой армии. Гигантская Сталинградская битва стала переломной: после неё началось неудержимое движение Советской армии на запад, окончившееся взятием Берлина.

Некрасов назвал свой роман «Сталинград», под таким заглавием он был опубликован в журнале в 1946 г. Однако отдельное издание под таким заглавием автору выпустить не позволили.

Здесь проявилось настороженное, по сути антинародное отношение к войне и её изображению со стороны высокого партийного и литературного начальства. Оно любило, чтобы в книгах о войне главное внимание уделялось генералам, маршалам, чтобы изображался великий и непогрешимый полководец Сталин, чтобы рассказ вёлся высокопарным казённым языком. Их привлекала война в парадных мундирах, штабная, политизированная.

Такие книги, как у Александра Бека и Виктора Некрасова, они только терпели, презрительно, свысока говорили об окопной правде, в них отражённой, о лейтенантской литературе, об узости кругозора подобных писателей.

«Сталинград» — название всеобъемлющее, рассуждали высокопоставленные партийные и литературные чиновники; а Некрасов показывает войну только с точки зрения солдата и рядового офицера. И велели печатать книгу под заглавием «В окопах Сталинграда».

Прежде чем показать невиданный накал боя, Некрасов рисует картины почти безмятежной жизни. Фашисты ещё не подступили к городу, и лейтенант Керженцев с молодой женщиной-врачом Люсей гуляет на Мамаевом кургане над Волгой. Потом они сидят, любуются пейзажем, молчат.

— О чём вы думаете? — спрашивает Люся. Что она ожидает услышать? Что должен был ответить Керженцев? «О вас». И обнять, и поцеловать. Вместо этого Люся слышит:

— О пулемёте. Здесь хорошее место для пулемёта.

— Юра... Как вы можете?

— А другой вон там вот поставить. Он прекрасно будет простреливать ту сторону оврага.

— Неужели вам не надоело всё это?

— Что «это?»

— Война, пулемёты...

— Смертельно надоело.

Проходит время — и Керженцев получает приказ с двумя десятками бойцов взять ту высоту, на которой ещё недавно он сидел с Люсей. И три пулемёта на ней установлены. Только, к сожалению, не наши, а немецкие.

Перед атакой появляются двое из политотдела, двое из штаба дивизии. С деловитым видом все они занимаются бездельем, задают бессмысленные вопросы. Наблюдают. «Вы продумали план операции?» Керженцев не выдерживает: сейчас он поведёт четырнадцать человек брать сильно укреплённую немцами высоту, а к нему пристают с идиотскими вопросами. Он просит всех лишних покинуть землянку. Один из наблюдателей возмущён:

— Я должен следить за вашей работой.

— Значит, вы собираетесь всё время при мне находиться? — интересуется Керженцев.

— Да. Намерен.

— И сопку со мной атаковать будете?

Нет, под пули этот соглядатай лезть не собирается. Приходится ему из землянки уйти. Уходя, не забывает пригрозить:

— Ладно. В другом месте поговорим.

А разговор «в другом месте» может быть для Керженцева опаснее немецких пулемётов.

Вспомним стихи Михаила Кульчицкого:

Война ж совсем не фейерверк,

А просто — трудная работа,

Когда —

 черна от пота —

 вверх

Скользит по пахоте пехота.

Так же буднично, без малейшего показного героизма воюет и Керженцев. Его война — совсем не фейерверк. Он будит начальника связи и просто говорит ему:

— Покомандуй здесь вместо меня, а я пошёл.

— Куда?

— Туда.

— Ага...

И Керженцев с четырнадцатью бойцами идёт *туда*.

Виктор Некрасов не стесняется показать, как по-разному воевали люди. Керженцев после ранения попадает в госпиталь, после госпиталя возвращается в строй, спешит на передовую, к своим товарищам, которые уже наступают. Майор Астафьев его удерживает, но Керженцеву не терпится увидеть своих. Астафьев понимает его по-своему.

— Трофеи боитесь прозевать?

— Вот именно.

Астафьев не улавливает иронии в словах Керженцева. Он просит:

— Если попадётся фотоаппарат, возьмите и на мою долю.

— Ладно.

— И бумаги... И плёнку... Там, говорят, много её. И часики, если попадутся. Хорошо?

Вот она, лейтенантская правда войны. Герои и мародёры рядом. Керженцев идёт вдоль Волги. Полоска шириной в двести метров — вот и все позиции, остававшиеся в руках Советской армии в критические дни сражения за Сталинград. Немцы прошли всю Украину, всю Белоруссию, Донбасс, калмыцкие степи — и не дошли до победы двести метров. Почему так получилось, спрашивает Керженцева Чумак, командир взвода. Странно, говорит себе Керженцев, что именно Чумак об этом спрашивает. Дальше в романе читаем:

«На улице слышен зычный чумаковский голос:

— В колонне по четыре... Стр-р-роевым. С места песню... Ша-а-агом марш!

А во взводе у него всего три человека».

В укомплектованном взводе должно быть сорок человек. У Чумака после Сталинградской битвы их осталось трое. Но он по-прежнему командует так, как будто у него полный комплект бойцов. И воюет его взвод так же. Вот и ответ на вопрос Чумака, почему немцы не прошли эти последние двести метров до Волги. Он напрашивается сам собой. Не прошли, потому что их не пустил Чумак.

§ 33. ИВАН БУНИН. ИВАН ЕЛАГИН

А в это же время в Париже близился к концу необыкновенный творческий путь последнего классика русской литературы Ивана Алексеевича Бунина (1870—1953).

В § 9 было коротко рассказано о его творчестве до революции. Модернизм и авангард он решительно отверг. В его воспоминаниях, написанных в эмиграции, крепко досталось и Гиппиус с Мережковским, и Бальмонту, и Маяковскому, и многим другим его современникам. Зато в книгах о Льве Толстом и Чехове он прославил и возвеличил прекрасную реалистическую традицию русской литературы. Вместе с тем в них нет и следа слащавости. Вот один пример.

Когда Толстой порвал с жизнью образованного общества и с традиционной культурой, он не хотел, чтобы его дети учились в гимназии и в университете. Жена же его, графиня Софья Андреевна, как всякая мать, считала, что получить образование её детям необходимо. Бунин рассказывает, как два младших сына Толстого не сдали экзаменов, собирались на переекзаменовку, а отец им сказал: «Пожалуйста, знайте, что вы мне доставите самое большое удовольствие, если оба провалитесь». Бунин добавляет: «Они не преминули доставить ему это удовольствие». И дальше пишет, что Софья Андреевна с раздражением говорила: «Господи, посмотришь, у самых обыкновенных людей дети и талантливые, и умные, и учатся. А мой-то гений каких породил!»

Революцию Бунин встретил без всяких иллюзий. Его публицистическая книга «Окаянные дни» стала одним из самых сильных, правдивых, страшных свидетельств о крушении старой России. Он показывает, что революция была естественным явлением русской жизни, с горечью говорит о разрушительных силах, которые бушуют в недрах русского народа, о его жестокости. Его мысли о народе противостоят романтической концепции патриархальной, благостной, любящей народной души, народа-богоносца, которая берёт начало в философии славянофилов XIX в. и находит предельно яркое выражение в позднем творчестве Л. Толстого.

В отличие от многих других писателей, революция и эмиграция не разделили творчество Бунина на две части резкой гранью. Его основные направления и темы остаются всё те же на протяжении 65 лет. Вдали от России Бунин пишет почти исключительно о России, о столь ему любезном и знакомом дореволюционном про-

винциальном и столичном быте, о стремлениях, переживаниях, страстях своих современников.

По-прежнему писатель ощущает себя не только прозаиком, но и поэтом. Конечно, с возрастом стихи в его деятельности занимают всё меньший удельный вес по сравнению с прозой, но их надо знать, потому что они для Бунина вполне органичны. Следующее стихотворение написано после революции, однако ещё до эмиграции. Бушует кровавая гражданская война, жизнь родины и его самого ломается надвое, а поэт упивается счастьем жизни.

И цветы, и шмели, и трава, и колосья,
И лазурь, и полуденный зной...
Срок настанет — Господь сына блудного спросит:
«Был ли счастлив ты в жизни земной?»

И забуду я всё — вспомню только вот эти
Полевые пути меж колосьев и трав —
И от сладостных слёз не успею ответить,
К милосердным коленям припад.

Критики и мемуаристы много писали о языческом чувстве жизни, которое было присуще Бунину. Необыкновенно остро ощущая природу, он готов был слиться с нею, поклоняться ей. С языческим счастьем жизни был неразрывно связан языческий страх смерти, который не пристал христианину, верящему в вечную жизнь за гробом. В то же время с возрастом, после социальных потрясений, выпавших на долю его родины, как своеобразный протест против безбожной, антирелигиозной власти, установленной у него на родине партией большевиков, Бунин всё больше подчёркивал свою христианскую веру, принадлежность к православной церкви, проникновенно о своей вере писал.

Вот и в стихотворении, которое мы только что прочли, сочетание почти языческого счастья жизни в единстве с природой и христианской образности вызывает необыкновенно сильное переживание.

Не менее убедительно, чем в стихах, Бунин-поэт проявляется в прозе. С годами понимание им жизни становится всё более углублённым, это понятно. Но вот что неожиданно: ощущение жизни, выраженное в прозе Бунина, с возрастом не тускнеет, а обостряется; в Париже или на юге Франции в Грассе он помнил, видел внутренним взглядом, чувствовал Россию едва ли не острее, чем когда жил в Ельце или в Москве.

Если ранняя проза Бунина, включая такие замечательные вещи, как «Деревня», была отмечена некоторой деловитой сухо-

стью, то в эмиграции писатель постепенно смягчается, допускает в свои произведения всё больше лиризма. Всё меньше он склонен сурово судить людей и обстоятельства, всё более готов любить и прощать. Всё больше думает и пишет о смерти.

Парадоксальным образом теперь у него печаль соединяется с восторгом.

Творчество Бунина последних тридцати лет — сплошной долгий ностальгический вздох.

И — пора сказать — с возрастом Бунин всё острее переживает власть эроса, всё больше, разнообразнее, пронзительнее пишет о любви. Он знает и созидательную её силу, и разрушительную, и сладость, и горе, и грязь, и чистоту, и самую возвышенную её природу, и самую низменную сторону, любовь, светлую как солнце, и любовь, чёрную, как беспросветная ночь. Любовь для Бунина гораздо чаще сила злая и мрачная, чем добрая, скорее разрушительная, чем созидаящая. В автобиографии он однажды написал: «Тут опять сразила меня, к великому моему несчастью, долгая любовь».

Бунин в своём позднем творчестве — пленник любви.

В конце 20-х — начале 30-х гг. Бунин создал свой единственный роман «Жизнь Арсеньева». В значительной степени это произведение автобиографическое. Прототипом Алексея Арсеньева был Иван Бунин. Повествование сосредоточено вокруг главного героя, ведётся от его лица, эпизоды вытянуты в одну линию, побочные сюжетные линии отсутствуют. Вместе с тем, в романе нет ни одного точно воспроизведённого факта биографии его автора, ни одного более или менее точного портрета его современников. В нём всё правда — и всё поэтический вымысел.

«Жизнь Арсеньева» — роман о том, как человек познаёт мир. Автор дал ему подзаголовок «Юность». Не менее точен был бы подзаголовок «Впервые». Вот самое первое воспоминание младенчества. «Почему именно в этот день и час, именно в эту минуту и по такому пустому поводу впервые в жизни вспыхнуло моё сознание столь ярко, что уже явилась возможность действия памяти?» — спрашивает писатель. А вот первое, самое далёкое и самое необычное из всех путешествий Алёши — поездка с родителями из усадьбы в близлежащий город.

Вот в сердце маленького мальчика впервые и на всю его долгую жизнь вошёл страх смерти. И одновременно приобрёл он веру в Бога. А вот впервые испытал потрясение от пушкинских стихов:

У лукоморья дуб зелёный,
Златая цепь на дубе том...

«Казалось бы, какой пустяк — несколько хороших, пусть даже прекрасных, на редкость прекрасных стихов! А меж тем они на весь век вошли во всё моё существо, стали одной из высших радостей, пережитых мной на земле».

Первая тяжёлая болезнь, первая смерть близкого человека (сестры), первый ужин вне семьи, у чужих людей, у Ростовцевых, где поселили родители Алёшу, когда он поступил в гимназию и должен был для учения переехать в губернский город.

Совсем небогатый мещанин Ростовцев гордился своей рускостью, своей простой, скромной, честной, трудовой жизнью, какова и была, по его убеждению, подлинная русская жизнь. На косяке оконной рамы у него были сделаны какие-то пометы мелом. Он объяснил Алёше: «Что нам вексель! Не русское это дело. Вот в старину их и в помине не было, записывал торговый человек, кто сколько ему должен, вот вроде этого, простым мелом на притолке. Пропустил должник срок в первый раз, торговый человек вежливо напоминал ему о том. Пропустил другой — остерегал: ой, мол, смотри не забудь и в третий раз, а то возьму да и сотру свою пометку. Тебе, мол, тогда дюже стыдно будет!»

Такова была гордость Ростовцева. «Куда она девалась позже, когда Россия гибла? — горестно спрашивает писатель. — Как не отстояли мы всего того, что так гордо называли мы русским, в силе и правде чего мы, казалось, были так уверены?»

Вспоминает Алёша свой первый бал — бал в женской гимназии, на который получил приглашение; подросток ещё долго был пьян воспоминаниями о нём. Вспоминает ночную поездку в розвальнях с Анхен, «впервые в жизни взятую в свои молодые, горячие руки вынутую из меховой перчатки тёплую девичью руку — и уже ответно, любовно мерцающие сквозь сумрак девичьи глаза!» И, наконец, первую в его жизни женщину, горничную Тоньку... Последняя, пятая часть романа посвящена большой, всепоглощающей любви Алёши и Лики и кончается смертью любимой женщины Арсеньева.

В первой половине XX в. на всю мировую литературу оказал сильное влияние многотомный роман французского писателя-модерниста Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Его герой, французский аристократ, по мельчайшим деталям воскрешает в воспоминаниях бытие своё и окружавших его людей.

Смысл огромной книги не в передаче событий и даже не в воспроизведении чувств и мыслей, а в воссоздании самого процесса припоминания. Случайный запах, жест, случайная мелодия, поза

вызывают ассоциацию с каким-то эпизодом прошлого, за этой ассоциацией тянется другая, столь же случайная, — и тихо струится бесконечный, сладкий и щемящий поток воспоминаний, поток сознания. Воспоминания по случайным ассоциациям — это и есть поиски утраченного времени.

Когда была опубликована «Жизнь Арсеньева», критика с некоторым удивлением отметила, что Бунин, постоянно воинственно отрицавший эстетику модернизма, написал книгу, по основной установке напоминающую Пруста. В сущности, его роман — тоже поиски утраченного времени с помощью необыкновенно ярких ассоциаций. Бунин и сам с этим соглашался, прибавляя, что Пруста прежде не читал: к поискам утраченного времени его привело естественное развитие литературы.

Нобелевская премия, полученная им в 1933 г., принесла ему славу и признание в качестве одного из крупнейших писателей человечества (см. § 25).

В 40-е гг., в разгромленной Франции, полный отвращения к немецким оккупантам, с риском для себя и своих близких укрывая от фашистов знакомых евреев, ведя полуголодное существование, семидесятилетним стариком, на исходе жизни, написал Бунин свою лучшую книгу «Тёмные аллеи».

Хотя она не носит столь явного автобиографического характера, как «Жизнь Арсеньева» или роман Пруста, она тоже написана в стиле поисков утраченного времени. Это тридцать восемь рассказов о любви. В эмиграции, посреди голода, крови, разрухи второй мировой войны Бунин воскрешает навсегда утраченное время молодости, предреволюционную, такую, казалось, прочную, устойчивую Россию, невообразимо прекрасный уклад жизни, от которого не осталось и следа. Ещё больше, чем «Жизнь Арсеньева», последняя книга Бунина совмещает в себе две точки зрения. Автор смотрит на события прошлого и своими молодыми глазами, перевоплощаясь в поисках утраченного времени в себя молодого, и одновременно стариком, умудрённым тяжёлым опытом долгой жизни, испытывающим сладкие страдания оттого, что всё это когда-то было и всё безвозвратно прошло.

Печаль и восторг в «Тёмных аллеях» идут рука об руку. Старый генерал останавливается на почтовой станции и в её сорока-восьмилетней хозяйке узнаёт девушку, которую тридцать лет тому назад любил больше всего в жизни и некрасиво бросил, а она помнила его всю жизнь, всю жизнь любила и никогда не простила. Замужняя дама уезжает на юг со страстно любимым человеком, её

муж-офицер безрезультатно ищет её по всему Кавказу, а потом в номере гостиницы ложится на диван и стреляет себе в виски из двух револьверов. Молодой купец в грозу заезжает на постоялый двор, застаёт одну пятнадцатилетнюю дочь хозяина и вступает с нею в связь. К начинающему художнику вдруг приходит незнакомая студентка консерватории, говорит, что влюблена в него, остаётся с ним, а через полгода так же вдруг уходит от него к его приятелю. Известный писатель проводит день в своей каюте на волжском пароходе со случайной попутчицей, и след неудержимо вспыхнувшей страсти остаётся в его сердце на всю жизнь. Случайная связь с семнадцатилетней горничной тётки, мелкой помещицы, вырастает в событие всей жизни героя рассказа и его возлюбленной. Пожилой белый генерал в Париже, эмигрант, брошенный женой, знакомится с официанткой русского ресторана, молодой русской женщиной, задыхающейся от одиночества, и вот уже любовь делает их самыми близкими и дорогими друг для друга людьми, несёт им счастье, соединяет их до самой его смерти. Лёгкое взаимное увлечение молодого художника и девушки разгорается во всепоглощающее чувство, а при первых кажущихся признаках охлаждения она кончает с собой, он едва не сходит с ума. Тридцать восемь подобных сюжетов.

Весенней парижской ночью вдруг вспомнил рассказчик чудесные стихи Полонского:

В одной знакомой улице
Я помню старый дом
С высокой тёмной лестницей,
С завешенным окном...

Рассказ так и назван Буниным: «В одной знакомой улице». Вспоминаются стихи о воспоминании, а за ними тянутся ассоциации, начинаются поиски утраченного времени. «Как удивительно, что всё это было когда-то и у меня! Москва, Пресня, глухие снежные улицы, деревянный мещанский домишко — и я, студент, какой-то тот я, в существование которого теперь уже не верится...».

В романтическом стихотворении Полонского появляется, конечно, девушка:

Ах, что за чудо девушка,
В заветный час ночной,
Меня встречала в доме том
С распущенной косой...

И это было в жизни героя бунинского рассказа: «дверь отворялась — и на неё, на её шаль и белую кофточку несло ветром, метелью... Я кидался целовать её, обнимая от ветра, и мы бежали наверх».

Как не по-детски пламенно
Прильнув к устам моим,
Она, дрожа, шептала мне:
«Послушай, убежим!»

“У нас «убежим» не было. Были эти слабые, сладчайшие в мире губы, были от избытка счастья выступавшие на глаза горячие слёзы, тяжкое томление юных тел, от которого мы клонили на плечо друг другу головы, и губы её уже горели, как в жару, когда я растёгивал её кофточку, целовал млечную девичью грудь с твердым незрелой земляникой остриём...”.

Поиски утраченного времени приближаются к концу. «Что ещё помню? Помню, как весной провожал её на Курском вокзале, <...> и мы говорили, прощались и целовали друг другу руки, как я обещал ей приехать через две недели в Серпухов... Больше ничего не помню. Ничего больше и не было».

Вернёмся к началу рассказа. Московская любовь вспомнилась повествователю на парижском бульваре, в эмиграции. Поэтому последнюю его фразу «Ничего больше и не было» приходится понимать очень широко: не стало молодой первой любви, не стало всего уклада жизни, стоявшего за нею, знакомой улицы с деревянным мещанским домишком, не стало той России, его России.

В рассказе нет фабулы, истории любви, столкновений характеров, как в других произведениях. Что же такое этот рассказ? Стихотворение в прозе, романс в прозе, ничуть не менее поэтичный, чем элегия Полонского.

В отличие от почти всех других писателей первой эмиграции, произведения Бунина стали издаваться в СССР ещё при советской власти и диктатуре коммунистической партии. В первую очередь благодаря настойчивости Твардовского в 60-х гг. вышло в свет девятомное собрание сочинений Бунина. Старый писатель вернулся на родину в своих книгах.

Иван Елагин (1918—1987) — это псевдоним; настоящая фамилия поэта Матвеев; он внук и сын писателей, расстрелянных в 1938 г. во время сталинского террора в Киеве, где жила семья. В конце второй мировой войны он оказался в лагере для перемещенных лиц в Германии под Мюнхеном. Там и началась его поэтическая

работа. После пяти лет мытарств ему удалось эмигрировать в Соединенные Штаты. Понадобилось еще 17 лет, чтобы окончить университет, аспирантуру, защитить диссертацию и стать университетским профессором. Вот его стихотворение. Оно написано после того, что советское правительство объявило амнистию и пригласило перемещённых лиц вернуться в СССР.

АМНИСТИЯ

Еще жив человек,
Расстрелявший отца моего
Летом в Киеве, в тридцать восьмом.

Вероятно, на пенсию вышел.
Живет на покое
И дело привычное бросил.

Ну, а если он умер, —
Наверное, жив человек,
Что пред самым расстрелом
Толстой
Проволокою
Закручивал
Руки
Отцу моему
За спиной,
Верно тоже на пенсию вышел.

А если он умер,
То наверное жив человек,
Что пытал на допросах отца.

Этот, верно, на очень хорошую пенсию вышел.

Может быть, конвоир еще жив,
Что отца выводил на расстрел.

Если б я захотел,
Я на родину мог бы вернуться.

Я слышал,
Что все эти люди
Простили меня.

ГЛАВА VII

ПЯТИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ.

ОТТЕПЕЛЬ И ЗАМОРОЗКИ

§ 34. ОБЩИЙ ВЗГЛЯД НА 50-Е ГОДЫ. ОТТЕПЕЛЬ

В 50-е гг. русская литература как целостное явление развивалась только в СССР. За границей доживали свой век разрозненные писатели первой эмиграции. Самый крупный из них, Набоков, стихи продолжал писать по-русски, а как романист перешёл на английский язык.

Вторая эмиграция была представлена «перемещёнными лицами»; так называли в Европе многочисленных граждан разных стран, попавших в Германию в плен или на принудительные работы и по разным причинам не вернувшихся на родину. Вторая эмиграция не выдвинула таких выдающегося русских писателей, какие были в первой.

В сентябре 1952 г. произошло литературное событие. В журнале «Новый мир», который редактировал Твардовский, появился очерк Валентина Овечкина «Районные будни». Нельзя сказать, что он прошёл незамеченным; напротив, он привлёк на редкость единодушное внимание и читателей, и критиков, и партийных руководителей. Это было смелое выступление писателя и журнала. Овечкин говорил о серьёзных пороках колхозной системы, о бездарном руководстве сельским хозяйством, о деятелях районного масштаба, которые заботятся только о собственной карьере, а не об урожае и благополучии крестьян. Вместе с тем он выражал убеждение, что в рамках социалистической системы, при руководстве КПСС все пороки можно изжить. До поры до времени власть устраивало, что в своей критике писатель не шёл дальше районного уровня.

Ещё раньше он сказал о чаяниях своих и многих людей, переживших войну, такими словами: «В новой жизни на освобождённой земле хотим мы видеть, после всех ужасов войны, много красоты и радости. <...> Хотим в партийных организациях видеть только вожakov и строителей — и ни одного шкурника».

И всё-таки в 1952 г. никто не понимал подлинного масштаба этого литературного события. Очерк оказался первым произведением, а Овечкин — основоположником целого литературного те-

чения, одного из важнейших в 50—80-е гг.; позже критика назвала его деревенской прозой. Вскоре в него при могучей поддержке «Нового мира» Твардовского включились Яшин, Солженицын, Шукшин и другие.

Валентин Владимирович Овечкин (1904—1968) в молодости жил и работал в деревне, потом был на войне, в 1945 г. опубликовал честную повесть «С фронтовым приветом». После «Районных будней» он ежегодно по 1956 г. печатал большие очерки, служившие продолжением первого. У него появились недоброжелатели, враги, которые считали, что он подрывает устои советского строя. Он жил в постоянном напряжении и однажды даже предпринял попытку покончить с собой. И всё-таки проложил дорогу деревенской прозе.

В начале 1953 г. умер Сталин. Закончился период его безраздельного жестокого владычества, который продолжался четверть века. Сразу после его смерти начали понемногу выпускать из тюрем и лагерей безвинно арестованных. Было расстреляно несколько особенно жестоких палачей. Все почувствовали, что начинается новое время, перестали бояться беспричинных арестов и казней. Из Союза писателей выгнали несколько особенно отвратительных проходимцев. Возникло несколько хороших журналов, в том числе «Юность», «Иностранная литература». В 1954 г. в журнале «Знамя» была опубликована повесть «Оттепель». По её названию оттепелью стали именовать целое десятилетие, последовавшее за смертью Сталина, когда в результате ожесточённой борьбы во главе КПСС и СССР оказался Хрущёв.

«Оттепель» написал Илья Григорьевич Эренбург (1891—1967). С гимназических лет он принимал участие в революционном движении, состоял в партии большевиков. После ареста и освобождения эмигрировал и жил в Париже до 1917 г. Там вышли первые книги его стихов. В 1921 г. он снова уехал за границу, где жил, преимущественно в Париже, лишь изредка наезжая в СССР, до 1941 г., однако не как эмигрант, а как советский писатель и журналист.

В 1923 г. вышел в свет первый роман Эренбурга «Хулио Хуренито», где преобладает иронический тон и где дана пёстрая картина русской и европейской жизни периода мировой войны, революции и гражданской войны. В 30-е гг. Эренбург писал романы о строительстве социализма в СССР, после поражения Франции во второй мировой войне написал «Падение Парижа». Во время Великой Отечественной войны он был самым популярным на фронте, в тылу и за границей советским публицистом. Сотни его статей клеймили

фашизм и отстаивали духовные и политические ценности советского общества.

Последний его труд, огромная книга мемуаров «Люди, годы, жизнь» была опубликована в первой половине 60-х гг. Она открыла целый мир русской культуры и литературы серебряного века и 20-х гг., от которого в сталинское время читатели были отторгнуты. Вслед за Эренбургом воспоминания стали писать и публиковать, восстанавливая историческую память народа, некоторые его литераторы-современники.

Оттепель оказалась периодом относительного смягчения идеологических и художественных запретов, ограничивавших писателей в предыдущие десятилетия. Не было речи об отказе от идеологии КПСС и её диктатуры, никто не ставил под сомнение идеалы социализма и их достижимость. Самые смелые и свободомыслящие писатели осуждали массовые репрессии против миллионов людей, мечтали о социализме с человеческим лицом. Такова была позиция и Эренбурга. В «Оттепели» он первым в литературе осмелился заговорить о сталинских концентрационных лагерях, о продажности и эгоизме партийной бюрократии и некоторых преуспевавших людей искусства.

Уже в 1954 г. журналы и газеты были переполнены статьями о прошлом и будущем советской литературы. В конце этого года состоялся второй всесоюзный съезд советских писателей. На нём господствовала небывалая свобода мнений, шла живая, порою резкая дискуссия между демократически настроенными сторонниками оттепели и догматиками-сталинистами. Писатели добивались признания их права на поиски в области стиля, на выражение в своём творчестве собственной индивидуальности. Эти казалось бы азбучные истины, без которых невозможно искусство, яростно оспаривались догматиками. На съезде циркулировали эпиграммы, пародии; одна из них отразила и спор о праве писателей на самовыражение:

Спор о самовыражении
Был достоин уважения.
Вызывали возражения
Только сами выражения.

Огромное значение для судеб литературы имел XX съезд КПСС, который состоялся в начале 1956 г. В докладе Хрущёва был показан деспотизм Сталина, который в борьбе за власть уничтожил миллионы советских людей-тружеников, крупнейших воена-

чальников, ослабил страну перед войной с фашистами, вступил в сговор с Гитлером, бездарно руководил армией во время войны.

После съезда началась массовая реабилитация несправедливо репрессированных; многих реабилитировали посмертно. Доклад Хрущёва, а также изменения в руководстве КПСС и государства, сильно ослабили положение догматиков-сталинистов в литературе. В течение 1956 г. сразу же вышло в свет несколько книг, отразивших новые веяния и, в некоторой степени, переоценку важнейших обстоятельств истории страны.

После съезда покончил с собой Александр Александрович Фадеев (1901—1956). В молодости он написал один из первых романов о гражданской войне «Разгром», признанный классикой социалистического реализма, стоял во главе РАППа, затем — во главе Союза советских писателей.

О Великой Отечественной войне он написал роман «Молодая гвардия», в котором сперва объективно показал паническое отступление Красной армии и смелую подпольную борьбу молодёжи с фашистами в шахтёрском посёлке Краснодоне. Сталину роман, естественно, не понравился: получалось, что партийное руководство оставило государство и народ на произвол врага, а задачу защиты родины взяли на себя юные герои, не имевшие ни подготовки, ни организации, ни вооружения. Их гибель воспринималась как немой укор самодовольной бездарной власти.

И Фадеев безропотно роман переделал, показав события в Краснодоне не так, как они происходили в действительности, а так, как хотел Сталин: теперь и отступление Красной армии стало закономерным, и подпольную борьбу направляла партийная организация. Фадееву была присуждена сталинская премия первой степени.

Сталин завёл такой порядок: когда НКВД кого-либо арестовывал, своё согласие должен был письменно давать руководитель той организации, в которой состоял арестованный. В действительности его согласия никто не спрашивал; это была форма круговой поруки. И Фадееву приходилось давать формальное согласие на аресты и казни писателей.

После того, что на XX съезде КПСС репрессии были разоблачены и осуждены, Фадеев сам вынес себе смертный приговор.

В 1956 г., вскоре после съезда, были изданы два больших альманаха: «Литературная Москва» и «Литературная Москва: Сборник второй». Каждый том насчитывает 800 страниц. Они объединили сторонников перемен, вернули русской культуре насильственно вычеркнутые имена. Среди участников были Ахматова, Пастер-

нак, Твардовский, Симонов. Многие читатели «Литературной Москвы» наконец-то узнали имя и стихи Цветаевой: Илья Эренбург написал о ней, а после его статьи впервые в СССР было напечатано семь её стихотворений.

Особенно сильное впечатление произвели два рассказа: «Рычаги» Александра Яшина и «Хазарский орнамент» Юрия Нагибина.

В комнате правления колхоза вечером четверо друзей собрались на партийное собрание и ждут пятого члена партии, учительницу, которая задержалась в школе. Они думают, что одни в комнате, и откровенно говорят о бедах крестьянской жизни, возмущаются районным руководством. Как вдруг из-за широкой русской печи раздаётся ворчливый голос уборщицы Марфы. И четыре зрелых мужчины, руководители колхоза, пугаются: они ведь довольно критически отзывались о современных порядках или, вернее, беспорядках. Один пробует пошутить над их общим страхом, но другой его обрывает: «Молод ты ещё, чтобы над этим смеяться! Поживи с наше...». За их поведением стоит страх репрессий.

Приходит учительница. Начинается партсобрание. И все твёрдым голосом говорят обратное тому, о чём толковали до собрания. Выражают не своё мнение о том, как жить колхозу, а повторяют формулировки, полученные от начальства и из газет. «Расхождение во мнениях не обнаружилось, — замечает Яшин, — как не было их и во время дружеской беседы до начала партийного собрания; правда, сейчас согласованность и единодушие проявлялись в несколько ином, можно сказать, в обратном значении». Они уже не живые люди; свою волю они не выражают. Они — послушные рычаги в руках начальства.

Собрание кончилось, члены партии покидают контору, и снова возобновляется живой, правдивый разговор о трудностях жизни — тот же, что и до собрания. Приближается съезд партии. «— Теперь что двадцатый съезд скажет! — то и дело повторяли они. И снова это были чистые, сердечные, прямые люди, люди, а не рычаги».

В рассказе Яшина идёт речь вроде бы не о пороках системы, а о недостатках местного, районного руководства. Все надежды на исправление дел в сельском хозяйстве возлагаются на ту же партию, которая его развалила. И всё-таки этот маленький рассказ вызвал бурю негодования консерваторов, боявшихся любых, даже незначительных перемен, любой, даже самой осторожной критики.

После «Рычагов» Яшин опубликовал повести «Вологодская свадьба» (в «Новом мире») и «Сирота», столь же честные и так же

не подвергавшие сомнению основы партийной и государственной системы. Деревенская проза постепенно утверждалась в литературе.

Александр Яковлевич Яшин (это псевдоним; настоящая фамилия Попов; 1913—1968) был не только прозаиком, но и поэтом, столь же принципиальным и добротным. XX съезд партии произвёл на него неизгладимое впечатление; он стал писать лирику не броскую, но пронзительно искреннюю. «Совесть» — назвал он новый цикл своих стихов. Ему скоро под пятьдесят, а только теперь, считает он, для него наступает... нет, ещё не зрелость, но уже переходный возраст, тот возраст, который обыкновенно переживает человек подростком. Это поэзия не броская, но отмеченная подлинным мастерством. Например, в приводимом дальше «Переходном возрасте» замечательна вязь точных, неточных, теневых рифм, концевых и внутренних.

Тревожно и грозно,
Тем боле, что поздно,
И мой наступил
Переходный возраст.

Не слабым слыву,
А в голос реву:
Туда ли плыву я?
Так ли живу?

И спать не могу,
И есть не могу:
В долгу перед всеми,
А что я могу?

Как пень на лугу,
Как тень на снегу,
Как серый валун
На морском берегу...

Чьё сердце смягчил?
Кому подал руку?
Кому облегчил
Душевную муку?

Чью старость утешил?
Кого осчастливил?
Кого на дорогу
На торную вывел?

Пред всеми в долгу я,
А чем помогу?

Я много могу.
Ничего не могу.

От горя ушёл,
От хвори ушёл,
От смерти ушёл —
От себя не могу.

В «Литературной Москве» «Хазарский орнамент» Нагибина отчасти напоминает «Рычаги» Яшина. В глухой Мещорской стороне пробираются любители-охотники из Москвы. Случайно судьба сводит их с любителем-охотником из местных. Этот человек ведёт себя странно, речи ведёт опасные, всё о недостатках, нелепостях жизни. Высчитывает, какие убытки хозяйству приносит извечное российское бездорожье. Москвич Леонтий Сергеевич настораживается. Период господства Сталина, кровавых репрессий наложил на него неизгладимую печать: это человек, раз и навсегда испуганный. Он забился в свою нору, боится всего, что может быть хоть отдалённо принято за крамолу, и как учёный выбрал себе область занятий, предельно удалённую от политики: большую часть жизни он исследует орнамент древних хазар.

Через несколько страниц выясняется, что местный — никакой не охотник. Он только что стал первым секретарём райкома партии и под видом охотника знакомится с большими проблемами своего района. Это один из тех новых людей, которые призваны к деятельности XX съездом КПСС. Благие перемены пробуждают новые надежды. Когда Леонтий Сергеевич узнал, что опасные, с его точки зрения, речи ведёт новый партийный руководитель, «какая-то неуловимая перемена произошла в его облике: у него были новые глаза. Не то что новые — такие глаза были у него, верно, в молодости, когда он и в мыслях не имел отдать все силы своей живой души хазарскому орнаменту...».

Как и в «Районных буднях» Овечкина, как и в «Рычагах» Яшина, в «Хазарском орнаменте» изобличаются недостатки, пороки, ошибки не выше районного уровня. Их разоблачение и устранение связывается только с инициативой коммунистической партии, все надежды возлагаются на неё. Таким образом, писатели подчеркнуто лояльны по отношению к власти. Тем не менее, критика и партийное руководство встретили эти произведения весьма настороженно. А постепенно стало ясно, что их опасения имели под собой самые серьёзные основания. Весь традиционный советский строй мог существовать только до тех пор, пока его восприни-

мали слепо, не задумываясь, благодаря тому, что в обществе господствовал страх репрессий.

Творчество таких писателей некоторые критики 50—60-х гг. стали называть литературой отречения. Эти писатели отрекались только от ДОГМ советского, коммунистического режима, от власти, державшейся на крови и страхе, но постепенно общество и литература пришли к отречению от советской, коммунистической идеологии вообще. Одним из симптомов этого движения и стало появление деревенской прозы.

К альманахам «Литературная Москва» по идеологической направленности примыкает роман Дудинцева «Не хлебом единым», опубликованный тоже в 1956 г. (см. § 53).

С этого времени началось и возвращение в литературу А. Белого, Булгакова, Бабеля, Пильняка, Зощенко (см. §§ 8, 18, 19) и других замечательных писателей, которых партийные идеологи намеревались навсегда вычеркнуть из народной памяти.

§ 35. ОБЩИЙ ВЗГЛЯД НА 50-Е ГОДЫ. ОТТЕПЕЛЬ И ЗАМОРОЗКИ

Не во время войны и не в первые послевоенные годы, а в период оттепели оформилось как литературное единство военное поколение поэтов. Именно в это время вышли лучшие книги стихов Давида Самойлова, Бориса Слуцкого, Александра Межирова, Евгения Винокурова. Стало видно, что при несомненной индивидуальной непохожести, неповторимости они имеют некоторые важные общие черты, позволяющие говорить об их творчестве как о некотором надличностном явлении и даже о едином сверткесте.

Проблематика их стихов была довольно сложна. Они писали не просто о войне; они стремились осмыслить трудный опыт победоносной войны в соотношении с предвоенной и послевоенной историей своей страны. Во время войны их вёл в бой лозунг «За родину, за Сталина!» Постепенно они начинали смутно догадываться, что Сталин — не то же самое, что родина, что Россия не тождественна Советскому Союзу, что коммунистическая партия — это ещё не Россия. Во всём этом предстояло разобраться.

Следом за военным поколением в литературу ворвались поэты, которых доброжелатели называли поколением XX съезда, а недруги — эстрадными авторами. Проще и точнее всего обозна-

чить их двумя именами: поколение Евтушенко и Вознесенского. Именно они в течение немногих лет приобрели славу, не соизмеримую с литературной известностью никого из своих современников. За одним исключением, о котором будет сказано дальше.

В литературе сложилась ситуация, в некотором роде уникальная. В сознании читателей, критиков, самих писателей время оттепели было периодом по преимуществу поэтическим. Проза была оттеснена на второй план. Однако неповторимость литературной ситуации была не в этом: серебряный век, ещё раньше некрасовское время, ещё раньше пушкинское время тоже выдвинуло на первый план поэзию. Но при всём богатстве, при всей огромности талантов в прошлые поэтические эпохи в литературном процессе никогда не участвовало так много поэтических поколений одновременно.

Пастернак начинал в первом десятилетии XX в., Твардовский во втором, Самойлов в третьем, Винокуров в четвёртом, Вознесенский в пятом. И все они в 1956 г. писали стихи, которые стали важной составной частью их творческого наследия, неотъемлемой частью русской поэзии. А на пороге литературы уже стоял Бродский. Ахматова сказала: «В течение полувека в России было три-четыре стихотворных подъёма — в десятилетия-двадцатые годы или во время Отечественной войны, но такого высокого уровня поэзии, как сейчас, думаю, не было никогда».

11 сентября 1955 г. в Москве прошумел первый День поэзии. Он имел невероятный успех. Вскоре вышел альманах под таким названием. В следующем году День поэзии прошёл с ещё большим размахом и уже не только в Москве. Поэты выступали прямо в книжных магазинах, и во дворцах спорта, и на стадионах, и всегда приходили тысячи слушателей — ценителей поэзии, и тысячи тех, кто хотел, но не сумел попасть, осаждали подходы к залам, в которых торжествовала поэзия. Альманахи «День поэзии» стали выходить ежегодно не только в Москве и Ленинграде, но и в провинциальных городах.

В сознании на удивление многих людей, особенно молодёжи, окончание эпохи сталинского деспотизма, освобождение от страха репрессий прочно связалось со стихами, с поэзией. На XXI съезде коммунистической партии Твардовский сказал под аплодисменты зала: «Ни одна из современных литератур мира не имеет такого читателя ни по количеству, ни по качеству, какого имеет советская литература». Может быть, никогда за всю историю русской литературы не писалось, не читалось, не издавалось столько стихов. Это отмечали многие, в частности, Евтушенко:

стихи читает чуть не вся Россия
и чуть не пол-России пишет их.

.....
и пишут, пишут — пусть корявым слогом, —
но морщиться надменно, право, грех...

.....
Ведь в том, что называют графоманством, —
Россия рвётся, мучась и любя,
тайком, тихонько или громогласно,
но выразить, но выразить себя!

Чемпионами оттепели были Вознесенский и Евтушенко. Они были совсем молоды: в 1955 г. им исполнилось 22 года! Называть поэтов чемпионами, говорить о них на языке спорта вроде бы не пристало, но они и выступали на стадионах, как спортсмены, и что-то от ошеломляющих спортивных достижений в их выступлениях было. Книги этих поэтов расхватывались читателями, не дойдя до прилавков магазинов. Их имена на афише привлекали как магнит. Понятно, что другие поэты ревновали их к истерической любви публики. Соперничать с ними было невозможно.

У Вознесенского есть стихотворение, обращённое к Маяковскому как к живому, подобно тому, как некогда Маяковский обращался к Пушкину. Он и намекает на известные слова Пушкина из стихотворения «Поэт»:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружён.

И говорит:

Среди идиотств, суеты, наветов
поэт однозвен, порой смешон —
пока не требует
поэта
к священной жертве
Стадион!

Стихотворение показывает накал страстей, бушевавший на вечерах Вознесенского и его друзей:

И когда мы выходим на стадионы в Томске
или на рижские Лужники,

вас понимающие потомки
тянутся к завтрашним

сквозь стихи.

Колоссальнейшая эпоха!
Ходят на поэзию, как в душ Шарко.
Даже герои поэмы

«Плохо!»

требуют сложить о них «Хорошо!»

Вы ушли,

понимаемые процентов на десять.

Оставались Асеев и Пастернак.

Но мы не уйдём —

как бы кто ни надеялся! —

мы будем драться за молодняк.

На Вознесенского, Евтушенко и их друзей нападали, их упрекали в том, что они специально приспособливают свои стихи к эстраднему успеху. А. Яшин писал:

Вы знаете, что у нас за плечами!
А что у вас за плечами?
Вы пальцы сосали,
Вас в люльках качали,
Когда фашисты в дома к нам стучали
Железными сапогами.

.....
Теперь вы — глашатаи,
Вы новаторы,
Вниманием девочек умашённые,
А мы — эпигоны,
Мы консерваторы,
У нас и рифмы традиционные.

Но успех Евтушенко и Вознесенского не был случайным, легковесным. Иначе после двух-трёх лет лидерства они бы сошли со сцены. Между тем они заняли прочное место в русской литературе. Их ошеломляющий успех объяснялся главным образом тем, что они сумели полнее, чем другие поэты — их современники, передать чувство освобождения от гнёта сталинщины, которое испытывал народ сперва после смерти тирана, потом после XX съезда КПСС, потом — особенно — когда из концлагерей стали возвращаться миллионы несправедливо осуждённых, а другие миллионы были реабилитированы посмертно.

В государстве тоталитарной диктатуры почти всё зависит от того деспота, который стоит во главе. Для того, чтобы вывести страну из глубокого кризиса, в который поверг её Сталин, история выбрала самого неподходящего деятеля. Хрущёв принадлежал к ближайшему окружению Сталина и уже из-за этого одного не мог последовательно бороться против репрессий, политики насилия внутри и вне страны, порабощения мысли и совести. Из многих тысяч руководящих работников и следователей, в годы сталинщины незаконно обрекавших невиновных людей на аресты, пытки, заключение и расстрел, было предано суду всего около пятидесяти человек.

Человек в области искусства вообще, литературы в частности глубоко невежественный, Хрущёв просто не понимал, что не имеет права вмешиваться. Напротив, он считал, что распоряжаться делами искусства и литературы обязан, что разбирается в них лучше кого бы то ни было другого, что может и должен самодержавно управлять ими, а все писатели и другие люди искусства должны слепо выполнять его предписания. Сказывались роковые последствия ленинского учения о партийности литературы (см. § 17). Разнузданный грубиян, Хрущёв публично оскорблял поэтов и художников, мужчин и дам. И это называлось партийным руководством литературой.

Опубликован рассказ участника одной из таких встреч. Вызвали известных писателей, режиссёров, актёров, художников, скульпторов, дали им высказаться, а потом невежественный Хрущёв начал их поучать. Часа два держал речь.

— Ну вот, мы вас тут, конечно, послушали, — говорил он, — но решать-то будет кто? Решать в нашей стране должен народ. А народ — это кто? Это партия. А партия кто? Это мы. Мы — партия. Значит, мы и будем решать, я вот буду решать. Понятно?

Так генеральный секретарь ЦК КПСС представлял себе власть народа. А вот как он представлял себе партийное руководство литературой.

— Бывает так: заспорит полковник с генералом, и полковник так убедительно всё рассказывает, очень убедительно, — продолжал Хрущёв. — Генерал слушает, слушает, и возразить вроде нечего. Надоест ему полковник, он встанет и скажет: «Ну, вот что, ты — полковник, я — генерал. Направо кругом, марш!» И полковник повернётся и пойдёт — исполнять! Так вот, вы — полковники, а я, извините, — генерал. Направо кругом марш!

Конечно, сразу нашлись холоуи, которые стали поливать товарищей по искусству грязью, стремясь перещеголять и Хрущёва.

Молодых поэтов — Евтушенко, Вознесенского и других — и молодых художников иначе как бандитами уже и не называли. Когда Вознесенский вышел на трибуну выступать, Хрущёв его сразу же прервал и стал на него орать. Назвал клеветником, крикнул:

— Не нравится здесь, так катитесь к такой-то матери!

И вслед за этим:

— Вы это себе на носу зарубите: вы — ничто.

И вдруг Хрущёв прервал Вознесенского и, обращаясь в зал, в самый последний ряд, закричал:

— А вы что скалите зубы! Вы, очкарик, вон там, в последнем ряду, в красной рубашке! Вы что зубы скалите?

Так Хрущёв воспитывал деятелей советской культуры.

На его совести навсегда остались две позорные кампании, которые нанесли невозместимый ущерб авторитету Советского государства и сыграли свою роль в комплексе причин, приведших к падению Хрущёва в 1964 г. и к распаду СССР четверть века спустя: травля Иосифа Бродского (см. § 50) и травля Пастернака.

Роман «Доктор Живаго» стал итогом всей необыкновенной творческой жизни Пастернака и одновременно его протестом против разгрома культуры, учинённого Сталиным в послевоенные годы (см. § 23). В апреле 1954 г. в журнале «Знамя» были напечатаны 10 стихотворений из романа. Завершён он был в 1955 г. «Исполнен долг, завещанный от Бога», — сказал Пастернак словами Пушкина в одном письме. В обстановке начала оттепели роман был отдан автором в альманах «Литературная Москва» (см. § 34). Там его публиковать отказались, справедливо увидев в нём осуждение Октябрьской революции. Тогда Пастернак передал его в журнал «Новый мир», который в это время редактировал Симонов, и в московское государственное издательство. Больше года велись переговоры.

Когда Пастернак убедился, что в СССР роман печатать не хотят и только тянут время, он отдал рукопись итальянскому издателю. В ноябре 1957 г. «Доктор Живаго» вышел в свет в Милане на итальянском языке, а вскоре был опубликован и по-русски. Книга имела невероятный успех. В течение одного года она была издана в самых разных странах на двух десятках языков. И 23 октября 1958 г. шведская Академия словесности и языкознания объявила о присуждении Пастернаку Нобелевской премии «за выдающиеся достижения в современной лирической поэзии и на традиционном поприще великой русской прозы».

Предложения присудить Нобелевскую премию Пастернаку делались с 1946 г. После выхода в свет «Доктора Живаго» ни у кого из

объективных литературных судей не осталось ни малейшего сомнения в том, что Пастернак достоин самой высокой в мире награды.

Публикация произведения за границей без разрешения властей в то время в Советском Союзе считалась преступлением. Однако в 1957 г. власти не решились преследовать Пастернака. Зато через год, как только в Москве стало известно о присуждении Нобелевской премии, началось подлинное беснование.

Начальник КГБ во время публичного выступления сказал о великом поэте: «Свинья не сделает того, что он сделал». И пригрозил выслать Пастернака из СССР. Было устроено собрание московских писателей, на котором они кликушествовали и соревновались в том, кто сумеет более грубо и оскорбительно отозваться о Пастернаке. Поэт на собрание не пришёл. В письме, которое он вместо этого отправил руководству писательской организации, он сказал очень сдержанно, с большим достоинством: «Я не ожидаю от вас справедливости. Вы можете меня расстрелять, выслать, сделать всё, что вам угодно. Но прошу вас — не торопитесь. Ни счастья, ни славы вам это не прибавит».

Дирекция Литературного института велела всем студентам под угрозой исключения принять участие в демонстрации с требованием выслать автора «Доктора Живаго» из страны. Газеты обливали его грязью. Пастернак решил покончить с собой и предложил О.В. Ивинской, которую любил и которая его любила, сделать это вместе. Она отказалась и упростила поэта не совершать самоубийства. Вместо этого Пастернак написал:

НОБЕЛЕВСКАЯ ПРЕМИЯ

Я пропал, как зверь в загоне.
Где-то люди, воля, свет,
А за мною шум погони,
Мне наружу ходу нет.

Тёмный лес и берег пруда,
Ели сваленной бревно.
Путь отрезан отовсюду.
Будь что будет, всё равно.

Что же сделал я за пакость,
Я, убийца и злодей?
Я весь мир заставил плакать
Над красой земли моей.

Но и так, почти у гроба,
Верю я, придёт пора —

Силу подлости и злобы
Одолеет дух добра.

Стихотворение необыкновенно горькое. Присуждение Нобелевской премии — всегда огромное счастье для писателя или учёного, высшее свидетельство мирового признания его творческого труда. Для Пастернака оно стало началом крестного пути. Потрясение, которое он пережил, оказалось столь велико, что организм сломался: у него стал развиваться рак, который не сразу распознали и который вскоре свёл его в могилу.

§ 36. НОВЫЙ АВАНГАРД: ЕВГЕНИЙ ЕВТУШЕНКО. АНДРЕЙ ВОЗНЕСЕНСКИЙ.

Это поколение было сформировано тремя основными факторами.

Оно росло в первую очередь на традиции кубо-футуризма и ЛЕФа (см. §§ 15—17 и 23), Маяковского и Пастернака.

Оно безоговорочно приняло требование тенденциозного, идеологизированного, политизированного творчества, которое за десятилетия советской власти и социалистического реализма (см. § 25) проникло в самую кровь и плоть советской литературы.

И оно было пробуждено к сознательной жизни XX съездом КПСС, смелой антисталинской речью Хрущёва, надеждой на то, что политические репрессии, геноцид (уничтожение целых народов), партийный идеологический террор с травлей писателей, подобной тому, как травили Ахматову и Зощенко (см. § 28), ушли безвозвратно, мечтой о социализме с человеческим лицом, о подлинной демократии, о гуманизме.

Новый авангард поднимал острейшие политические темы, опираясь на решения партийных съездов и пленумов ЦК, на поддержку новых людей в руководстве. Это вызывало гнев и сопротивление сталинистов-догматиков, которых было много и которые по-прежнему были могущественны. На таком основном идеологическом конфликте и строилась поэтика нового авангарда. Разрыв с политическим конформизмом, приспособленчеством был связан с отходом от традиционных стиховых форм. Новый авангард ис-

пользовал опыт авангарда начала XX века: неточные рифмы, не-силлабо-тоническое стихосложение, соединение стиха и прозы.

Вожжами поэтического авангарда были Вознесенский и Евтушенко. Когда-то Пастернак написал:

Нас мало. Нас, может быть, трое
Донецких, горючих и адских <...>

В 1921 г. Пастернак имел в виду, кроме себя, — Маяковского, Асеева, Цветаеву... Не обязательно именно трое, важно, что мало, ещё важнее, что это скакуны, рвущиеся вперёд. Не гоголевская ли птица-тройка залетела в стихи Пастернака?

Теперь Вознесенский подхватил эту мысль, чуть-чуть её переиначил и обозначил авангард 50—60-х:

Нас много. Нас может быть четверо.
Несёмся в машине как черти.

Стихотворение посвящено поэту Белле Ахмадулиной, ещё один из новаторов — она. Вместо скакунов начала века теперь символом безоглядного порыва вперёд становится автомобиль. Трое? четверо? Много это? мало?

Обязанности поэта
не знать километроминут,
брать звуки со скоростью света,
как ангелы в небе поют.

За эти года световые
пускай мы исчезнем, лучась,
пусть некому приз получать.
Мы выжали скорость впервые.

Жми, Белка, божественный кореш!
И пусть не собрать нам костей.
Да здравствует певчая скорость,
убийственной из скоростей!

Что нам впереди предначертано?
Нас мало. Нас может быть четверо.
Мы мчимся —

а ты божество!
и всё-таки нас большинство.

Разрыв с политическим конформизмом и отход от традиционных стиховых форм были неразрывно связаны как две стороны одного-процесса. Всё же можно сказать, что в политическом нон-

конформизме дальше пошёл Евтушенко, а в отходе от традиционных стиховых форм — Вознесенский.

Евгений Александрович Евтушенко родился в 1933 г. в Сибири. В 16 лет начал печататься в Москве, сразу же обратил на себя внимание. По окончании школы был принят в Литературный институт, на следующий год, в 19 лет, издал первую книгу стихов «Разведчики будущего». На протяжении всей жизни он работает с необыкновенной интенсивностью, издавая всё новые книги стихов, очерки, роман «Ягодные места», создавая сценарии и играя в кино. На тексты его стихотворений Шостакович написал знаменитую 13-ю симфонию.

Наряду с традицией Маяковского и футуризма вообще Евтушенко воспринял наследие Есенина: темы русской деревни и чувственной любви, грусть, песенное начало. Сочетание поэзии интимных переживаний, душевной интонации — и гражданского мужества с обличением лицемерия, карьеризма, бюрократии сделало Евтушенко одним из кумиров молодёжи 50—60-х гг. Слова (из стихотворения «Карьера») «Я делаю себе карьеру тем, что не делаю её» стали крылатыми, как и другие (из поэмы «Братская ГЭС»): «Поэт в России — больше чем поэт».

Таким больше чем поэтом, значительным общественным явлением стал он сам.

Идеалом его музы был социализм с человеческим лицом, без лицемерия, во имя людей. Одни шли и идут в революцию ради выгоды, другие — бескорыстно.

Им,
кто юлит, усердствуя,
и врёт на собраниях власть,
не важно, что власть Советская,
а важно им то,

что власть.

.....
Пусть у столов они вьются,
стараятся —

кто ловчее.

Нужны тебе,

революция,

солдаты,

а не лакеи.

Стихи эти были направлены против сплочённой многочисленной влиятельной партийной и государственной бюрократии, вы-

росшей и расплотившейся начиная с 20-х гг. Он подчёркивал, что стоит вне КПСС, но предан идеалам истинного коммунизма, тогда как приспособленцы вступают в партию и губят идею, ради которой она создавалась. Партийные бюрократы, сталинисты-догматики понимали, что Евтушенко подрывает их господство. Он был одним из тех, кто расшатывал систему, которая в конце концов рухнула в 80-е гг. Враги травили Евтушенко, науськивали на него импульсивного, безмерно далёкого от культуры Хрущёва, а поэт гнул свою линию. И его ультрасоветская, ультрапартийная позиция делала его трудноуязвимым; попробуй выдвинуть политические обвинения против человека, который пишет:

И пусть не в пример неискренним,
рассчитанным чьим-то словам:
«Считайте меня коммунистом!» —
вся жизнь моя скажет вам.

27 сентября 1941 г., захватив Киев, фашисты согнали всех евреев в Бабий яр (овраг) и расстреляли из пулемётов. Погибли десятки тысяч женщин, стариков, детей. Прошло 20 лет, но антисемиты из руководства КПСС и советского государства препятствовали возведению памятника жертвам геноцида. На весь мир протестом прозвучало стихотворение Евтушенко «Бабий яр».

Едва началась политическая оттепель, как догматики-сталинисты стали бороться с её проявлениями, препятствовать разоблачению репрессий и террора 30—40-х гг. Против них смело выступил Евтушенко. Снова на весь мир прогремело его слово — стихотворение «Наследники Сталина».

Евтушенко находит слова и ритмы не только для политических мыслей, не только для гражданских чувств, хотя они у него преобладают. Неожиданными и обыкновенными словами, повседневыми разговорными интонациями он умеет сказать о любовной встрече.

Всё, ей-Богу, было бы проще
и, наверное, добрей и мудрей,
если б я не сорвался на просьбе —
необдуманной просьбе моей.

И во мгле, настороженной чутко,
из опавших одежд родилось
это белое лишнее чудо
в тёмном облаке грешных волос.

Чувство настолько переполняет героя стихотворения, что, кажется, становится неспособно. Здесь поэт мог бы кончить. Ещё одно стихотворение о любви готово или почти готово. Но его художественный замысел значительно сложнее.

К любви присоединяется или из любви рождается творческий порыв. Разговор переключается в иной план. Стихотворение о любви становится стихотворением о творчестве, о том, что творчество без любви невозможно, что это на какой-то глубине, быть может, одно и то же.

А потом возникает новая мысль вместе с новыми чувствами: женская красота и красота искусства — это и счастье, и груз безмерный.

Евтушенко удалось подойти к такому убедительному изображению поэтического дара и рассказу о нём, какие редко удаются поэтам:

И тот бог, что кричит из-под спуда
где-то там, у меня в глубине,
тоже, может быть, лишнее чудо?
Без него бы спокойнее мне?

Так по белым пустым тротуарам,
и казнясь и кого-то казня,
брёл и брёл я, раздавленный даром
красоты, подкосившей меня...

Стихотворение называется, конечно, «Лишнее чудо». До боли пронзительно говорит Евтушенко о самом главном:

Идут снега большие —
аж до боли светлы —
и мои и чужие
заметая следы.

Быть бессмертным не в силе,
но надежда моя:
если будет Россия,
значит буду и я.

Андрей Андреевич Вознесенский родился в 1933 г. в Москве. В 14 лет он послал свои стихи Пастернаку, и поэт высоко оценил их. С этого времени Вознесенский попал в орбиту его влияния.

Как и у многих деятелей авангарда начала века, у Вознесенского дар поэта сопровождался одарённостью в области изобразительных искусств. Он окончил архитектурный институт и в своих книгах большое внимание уделял изобразительному ряду — и в

тематике, и в образности, и в оформлении. Свою первую книгу он назвал «Парабола», вторую — «Мозаика», первую поэму посвятил древнерусским зодчим, одно из самых известных ранних стихотворений — великому испанскому художнику Гойе, в ранних стихах воспел современный аэропорт и старый сруб под Муромом.

Книга, с которой началась необыкновенная слава Вознесенского, называется “Сорок лирических отступлений из поэмы «Треугольная груша»”. В этом заглавии в какой-то мере проявился подход поэта к изображению натуры. Он стремится обобщать формы. Упрощённой обобщённой формой груши может быть признан треугольник: изображение груши на плоскости вписывается в равнобедренный треугольник. Так в начале века, обобщая и упрощая, разлагая её на геометрические тела и фигуры, изображали натуру художники-кубисты.

Какой обобщённый образ найти для Америки? У Вознесенского их несколько: сверхсовременный аэропорт; необыкновенная птица; стриптиз; рок-н-ролл. В «Нью-йоркской птице» с самого начала всё необыкновенно:

На окно ко мне садится
в лунных вензелях
алюминиевая птица —
вместо тела
фюзеляж
и над её шеей гайковой
как пламени язык
над гигантской зажигалкой
полыхает
женский
лик!

Об отсутствии знаков препинания говорит в своей книге сам автор: когда возникает фантастика — тут уже не до грамматики и не до знаков препинания. Так же бесцеремонно он объединяет в одном тексте стих и прозу.

Вместе с искусством кубо-футуризма начала века Вознесенский вовлекает в свои стихи науку своего времени. Это две главные составляющие его поэтического мира. «Век атомный стонет в спальне...», — говорит он в «Нью-йоркской птице». О том, что он живёт в век атомный, Вознесенский не забывает ни на минуту и не позволяет забыть своим читателям. Стихотворение называет термином,

обозначающим одну из экстравагантных физических гипотез: «Антимиры». Поэму «Оза» посвящает учёным-ядерщикам.

Своё время — середину XX в. — он изображает как время предельного и запредельного напряжения и перенапряжения всех человеческих сил, телесных и душевных. «Тишины хочу, тишины... Нервы, что ли, обожжены?»

Но самое частотное слово в его ранних книгах — «женщина». Нелёгкой судьбе женщины в середине XX в. посвящены стихотворения «Бьют женщину», и «Бьёт женщина», и «Монолог Мерлин Монро», и «Мотогонки по вертикальной стене», и много других.

Политическая позиция Вознесенского на рубеже 50—60-х гг. совпадала с позицией Евтушенко. После XX съезда КПСС чудовищные репрессии 30—40-х гг., унесшие миллионы жизней и погубившие целые народы, осторожно назвали культом личности Сталина, а половинчатое признание этих преступлений — возвращением к ленинским нормам государственной и партийной жизни. Вознесенский ряд своих произведений посвящает Ленину, который становится для него символом социализма с человеческим лицом. «Уберите Ленина с денег!», — требует он в одном стихотворении. «Секвойя Ленина» — называет другое. Пишет поэму «Лонжюмо» о партийной школе, созданной Лениным под Парижем в годы эмиграции.

Но главным в его поэзии остаётся смелость эксперимента и гуманизм, порыв к человеку сквозь все социальные преграды, перенапряжения, жестокость XX века.

ОХОТА НА ЗАЙЦА

Травят зайца. Несутся суки.
Травля! Травля! Сквозь лай и гам.
И оранжевые кожанки
Апельсинами по снегам.

.....

«Газик», чудо индустриализации,
Наворачивает цепя.
Трали-вали! Мы травим зайца.
Только, может, травим себя?

Полыхают снега нарядные,
Сапоги на мне и тужурка,
Что же пляшет прицел мой, Юрка?
Юрка, в этом что-то неладное,
Если в ужасе по снегам
Скачет крови

живой стакан!

Страсть к убийству, как страсть к зачатию,
Ослеплённая и зловещая.
Она нынче вопит: «Зайчатины!»
Завтра взвост о человечине...

§ 37. СУДЬБЫ ПОЭТОВ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ: АЛЕКСАНДР МЕЖИРОВ. ЕВГЕНИЙ ВИНОКУРОВ

Александр Петрович Межиров родился в сентябре 1923 г. и семнадцати лет, прямо со школьной скамьи, пошёл воевать. На фронте и после войны он, вчерашний мальчик, подобно миллионам своих сограждан разделял официальную идеологию своего времени. Однако когда в 1947 г. под прессом ожесточённого идеологического террора (см. § 28) вышла в свет его первая книга «Дорога далека», она — с её искренностью, суровой правдой, драматизмом — была встречена критикой враждебно. У каждого из поэтов была своя война в зависимости от особенностей его темперамента и мировосприятия. У Межирова была жестокая война:

После боя в замершем Берлине
В тишине почти что гробовой,
Подорвался на пехотной мине
Русский пехотинец-рядовой.

Солдат погибает, когда победа уже достигнута, после последнего боя, в котором он остался цел.

Прошёл XX съезд КПСС. В обстановке политической оттепели Межиров занял своё место в шеренге поэтов военного поколения, в поэзии 50—60-х гг. вообще. Как и его соседи по литературе, он разделял надежды на то, что коммунистическая идея сама по себе хороша и достижима, что в пору господства Сталина народ и государство только случайно отклонились несколько в сторону от правильно намеченного Лениным пути. Из таких понятий возникло стихотворение «Коммунисты, вперёд!», в котором Межиров обобщает советскую историю и делает вывод: когда трудно, коммунисты должны быть и были впереди.

По его собственным словам, сперва он воспринимал войну как нечто обособленное от всего остального. Постепенно стал понимать, что явления войны повторяются в мирной жизни. Всё дальше уходил от казённых штампов, от лозунгов типа «Коммунисты, вперёд!»

Вершиной его гражданской поэзии стало второе стихотворение цикла «Десантники». Он соотнёс кровопролитный военный эпизод: ошибку, в результате которой наша пехота попала под огонь собственной артиллерии, — с теми репрессиями довоенного, военного и послевоенного времени, в которых систематически истреблялись советские люди. Незадолго до начала войны Сталиным и его окружением был уничтожен почти весь высший командный состав Красной армии. Как во время войны верность присяге не позволяла солдатам и офицерам покинуть смертельно опасную позицию, так внушённые целым поколением политические идеалы делали их беспомощными жертвами тиранов.

Конечно, эти мысли были завуалированы, чтобы стихотворение прошло через цензуру. Однако запрятаны они были неглубоко, читатели хорошо понимали эзопов язык, а созвучья, слова и образы Межирова были выразительны и убедительны. Негодяи, пытавшиеся оправдать репрессии, в которых перемалывались миллионы безвинных, лучших людей, прикрывались пословицей «лес рубят — щепки летят». В действительности такие оправдания звучали как самое страшное обвинение палачам: люди — не щепки, а те, кто произносили пословицу, по сути подтверждали, что правители страны целый народ разносили в щепу. В своём стихотворении Межиров вспоминает и эту бесчеловечную пословицу. Интонация стихотворения нарочито нейтральна: поэт просто сообщает факты. Такой тон воздействует сильнее крика.

Мы под Колпином скопом стоим,
Артиллерия бьёт по своим.
Это наша разведка, наверно,
Ориентир указала неверно.
Недолёт. Перелёт. Недолёт.
По своим артиллерия бьёт.

Мы недаром присягу давали,
За собою мосты подрывали, —
Из окопов никто не уйдёт.
Недолёт. Перелёт. Недолёт.

Мы под Колпином скопом лежим
И дрожим, прокопчённые дымом.
Надо всё-таки бить по чужим,
А она — по своим, по родимым.

Нас комбаты утешить хотят,
Нас, десантников, родина любит...
По своим артиллерия лупит, —
Лес не рубит, а щепки летят.

Стиль Межирова насыщен прозаизмами, интонации его лирики подражают повседневному разговору, но за внешней неприятностью формы стоит необыкновенное мастерство: рифмы, вся звуковая организация стихотворной речи, ритм говорят так же убедительно, как и слова. Недаром одно из самых известных стихотворений о войне поэт назвал «Музыка». Он слышит музыку, воссоздаёт её, и музыка эта особая: часто она основана на диссонансах, скрежете, вое. Поэт одновременно и стремится быть как все, писать, говорить, как другие, потому что он вместе со своим героем — один из многих; и умеет быть неповторимо своеобразным, как и подобает поэту, потому что поэзия начинается с непохожести на всех других.

Мне подражать легко, мой стих расхожий,
Прямолинейный и почти прямой.
И небогат нюансами, и всё же,
И вопреки всему, он только мой.

В 70-е гг. стало очевидно, что рушатся идеалы не одного поэта, но целого слоя, что власть находится в руках беспринципных карьеристов, стяжателей. Теперь только лицемеры и демагоги продолжали говорить о победе социализма и коммунистическом идеале. Они лгали, называли чёрное белым; им никто не верил. Но открыто опровергать стоявших у власти лжецов было нельзя под угрозой высылки из страны, лишения гражданства, ареста, заключения в тюрьму или в сумасшедший дом (см. § 46). Для Межирова, как и для всего народа, настала пора переоценки прежних ценностей.

А время быстро движется, идёт,
Да так, что жить на свете не наскучит.
Я вижу школьный класс — наоборот,
В котором
Стариков
Младенец
Учит.

Где я, со снегом белым на виске,
Движеньем косным, старческим, несмелым,
На белой ученической доске
Ошибку
Исправляю
Чёрным
Мелом.

Стихотворение Межирова полезно сопоставить с «Лебедями» Винокурова. Евгений Михайлович Винокуров принадлежит к одному поколению с Межировым, так же прошёл войну и в 50-е гг. прочно утвердился в литературе. Однако его мировосприятие менее драматично, он видит мир в гармонии и сам находится в гармонии с миром. Он написал стихотворение, в котором, как и Межиров, говорит о школе, об уроке. Но, как и для Межирова, для Винокурова школьный урок — только образ чего-то самого главного. У Межирова, как мы поняли, это образ почти трагический: жизнь переписывается заново, идеалы развенчиваются, путь запутан, весь опыт ставится под сомнение. У Винокурова разговор идёт о чём-то не менее важном, но совсем другом.

Каждое произведение искусства, каждое хорошее стихотворение строится на противоречии (см. § 28). Есть своё столкновение противонаправленных сил и у Винокурова. Можно сказать, что сопоставлены логический и образный способы постижения мира: вместо того, чтобы вычислять, как это требуется на уроке, сколько лебедей было в стае, мальчик с задатками поэта видит и слышит лебедей внутренним взором и слухом и радуется им. Можно сказать, что «Лебеди» — стихотворение о самой природе поэзии. Сперва поэт вместе с птицами воспаряет в небеса; затем по необходимости спускается с небес на землю.

Надо помнить, что лебедь — поэтическая птица. С нею в одной из самых знаменитых од отождествил себя Державин. Её рядом со своей лирой называет Пушкин. Она является в стихах Ахматовой и Цветаевой.

Если мир Межирова чёрно-белый, то в стихотворении Винокурова глаз радуют нежные краски пейзажа.

ЛЕБЕДИ

Я чуть не плакал. Не было удачи!
Задача не решалась — хоть убей.
Условье было трудным у задачи.
Дано:

«Летела стая лебедей...»

Я, щёку грустно подперев рукою,
Делил, слагал — не шли дела на лад!
Но, лишь глаза усталые закрою,
Я видел ясно:

вот они — летят...

Они летят под облачною гущей
С закатом, догорающим на них.
Закинул шею тонкую ведущий
Назад и окликает остальных.

.....
Простор небес они крылами били,
Снегам вершин и облакам сродни!..

Никто представить бы не мог, что были
Из школьного задачника они.

Первая книга Межирова называлась «Дорога далека». Понадобилось оставить позади дорогу длиною в жизнь, чтобы осознать неутешительный, трагический итог: поэт прошёл свой путь в мире, в котором живые завидуют мёртвым. В начале жизни он и его товарищи заблуждались; ими двигала вера в коммунистический идеал, в справедливость, нужность их подвига. Постепенно они уяснили себе свою роковую ошибку.

Опять-таки сопоставим Межирова и Винокурова. У Винокурова печальный вывод делается подчёркнуто буднично, без пафоса, на фоне самых прозаических деталей, повседневных подробностей быта. Поэт всегда избегал даже отдалённого, опосредованного соприкосновения с политическими и общественными темами. Его стихотворение звучит как обобщение жизни не какого-то определённого поколения с трагической судьбой, а человека вообще. Вот, дескать, как складывается жизнь. Вот как оно случается.

Человек пошёл один по свету,
Поднял ворот, запахнул полу,
Закурил, ссутулясь, сигарету,
Став спиною к ветру, на углу.

В парк вошёл. Зеленоватый прудик.
В лодках свежекрашенных причал.
Отломил, посвистывая, прутик.
По ноге зачем-то постучал.

Плюнул вниз с дощатого помоста.
Так, лениво плюнул, не со зла.
Ничего и не случилось. Просто
Понял вдруг: а жизнь-то ведь прошла.

Всё не так у Межирова в стихотворении, которое мы сейчас прочтём. Не сразу заметишь, что и оно, как и винокуровское, написано пятистопным хореем. Гневные, самообличительные интонации Межирова вовсе не напоминают повествующие интонации Винокурова, его перечисление ничем не замечательных впечатле-

ний. Оба поэта к концу приберегают ударную мысль, в этом они схожи. Но мысли-то совсем разные: Винокуров роняет: “А жизнь-то ведь прошла”. А Межиров... Межиров приготовил читателю совсем страшную концовку стихотворения:

Что ж ты плачешь, старая развалина, —
Где она, священная твоя
Вера в революцию и в Сталина,
В классовую сущность бытия...

Вдохновлялись сталинскими планами,
Устремлялись в сталинскую высь,
Были мы с тобой однополчанами,
Сталинскому знамени клялись.

Шли, сопровождаемые взрывами,
По своей и по чужой вине.
О, какими были б мы счастливыми,
Если б нас убили на войне.

Вместе со старостью наступает трагедия молчания.

Как на пороше заячьи стежки,
Недолговечна писанина эта.

Кто ж будет слушать новые стишки
Шестидесятилетнего поэта!

Как бы ни были пессимистичны стихи престарелых авторов, мы отчётливо видим, что творчество поэтов военного поколения со всеми их подвигами и разочарованиями, порывами и страданиями стало частью истории нашей страны, народа, истории литературы. Полвека они помогали своему народу осмысливать его путь, вместе со своими читателями искали на этом пути высокие нравственные идеалы. В послевоенные годы они выполнили свой гражданский долг так же добросовестно, как и на войне.

§ 38. СУДЬБЫ ПОЭТОВ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ: ПОКОЛЕНИЕ Сорокового ГОДА

История военного поколения поэтов особенно убедительно отразилась в судьбе небольшой дружной группы, сложившейся в Москве в предвоенные годы и назвавшей себя «поколением соро-

кового года». Её образовали Михаил Кульчицкий (см. § 29), Павел Коган, Сергей Наровчатов, Борис Слуцкий, Давид Самойлов. Они сознательно готовили себя к войне с фашизмом, были полны самопожертвования и ещё в мирное время написали стихи на смерть друга.

Слуцкий воссоздал настроение сбывшихся ожиданий, с которым друзья встретили войну. Не забывает упомянуть о том, что гибли не только на фронте: ряды друзей поредели не только от победы, но и от беды. Глухой, но важный намёк на депрессию.

СОН

Утро брезжит,
а дождик брызжет.

Я лежу на вокзале
в углу.

Я ещё молодой и рыжий,
Мне легко
на твёрдом полу.

Ещё волосы не поседели
И товарищей милых
ряды

Не стеснились, не поредели
От победы
и от беды.

.....
Вот я вижу себя в каптёрке,
А над ней снаряды снуют.
Гимнастёрки. Да, гимнастёрки!
Выдают нам. Да, выдают!

Девятнадцатый год рожденья —
Двадцать два в сорок первом году —
Принимаю без возраженья,
Как планиду и как звезду.

В послевоенных стихах ориентация на бытовую разговорную речь господствовала. Она проявлялась в выборе самых привычных обиходных слов, в рваном синтаксисе, в преобладании повествовательных интонаций, в ломаном стихе, не соблюдающем правил силлабо-тонического стихосложения. По пути прозаизации дальше всех поэтов 50-х и последующих годов пошёл Слуцкий.

На войне он вступил в партию, был офицером-политработником. Оттепель воспринял как возвращение партии, народа, госу-

дарства к естественному состоянию, в стихах подмечал всё, что свидетельствовало о жизненности социалистического идеала.

Когда разразилась злобная кампания против Пастернака в связи с присуждением ему Нобелевской премии (см. § 35), Слуцкий на собрании московских писателей неожиданно присоединился к гонителям автора «Доктора Живаго». Это короткое выступление принесло ему много горя. Политические иллюзии скоро рассеялись, а память о роковом выступлении осталась. Поэт заболел психически.

На фронте первым погиб Коган, вслед за ним Кульчицкий (см. § 29). Их гибель стала частью огромных потерь, ценой которых была куплена победа. Самойлов имена павших друзей вписал в свои поэтические святыцы:

Перебирая наши даты,
Я обращаюсь к тем ребятам,
Что в сорок первом шли в солдаты
И в гуманисты в сорок пятом.

.....
Я вспоминаю Павла, Мишу,
Илью, Бориса, Николая.
Я сам теперь от них завишу,
Того порою не желая.

Они шумели буйным лесом,
В них были вера и доверье.
А их повыбило железом,
И леса нет — одни деревья.

Из «поколения сорокового года» государственную карьеру сделал Сергей Наровчатов. Студентом он добровольно ушёл на советско-финляндскую войну, потом прошёл Великую Отечественную, с боями выходил из окружения, врукопашную дрался с фашистскими солдатами. Уже в октябре 1941-го, пробившись из-за линии фронта к своим, он написал в стихотворении «Отъезд»:

Семафор на пути отправленье маячит
(После поймём — в окруженье прямо!),
А мама задумалась...
— Что ты, мама?
— На вторую войну уходишь, мальчик! .

Позже он стал одним из руководителей Союза советских писателей.

Самойлов — псевдоним Давида Самуиловича Кауфмана (1920—1990). Он родился и учился в Москве, на фронте был сперва

пулемётчиком, потом, вернувшись в строй после тяжёлого ранения и госпиталя, стал разведчиком и кончил войну в Берлине.

Среди поэтов своего поколения именно он осуществился наиболее полно. Творчество Самойлова высоко ценила Ахматова — собирательница лучших поэтических индивидуальностей в после-сталинские годы. В молодости ему был свойственен светлый взгляд на мир. Даже страшная война, которую он прошёл на самом трудном месте, в пехоте, солдатом и сержантом, поворачивается в его стихах разными гранями, не только драматическими (вспомним «Сороковые», § 28).

В формах народно-поэтического мышления предстают люди на войне в стихотворении «Полночь под Иван Купала...». Эта точная дата придаёт стихотворению дневниковую достоверность. Вместе с тем, ночь накануне Ивана Купала, согласно народным представлениям, — особый час чудес. На Ивана Купала жгли костры — они появляются и в стихотворении Самойлова. В ночь на Ивана Купалу совершилось чудо: фронтовая дорога привела солдата в дом, на короткий миг сделала его причастным счастьем любви. И тут жевновь позвала в поход (слова «Белоруссия родная», которые упоминаются в стихотворении, — начало походной песни военных лет).

Полночь под Иван-Купала.
Фронта дальние костры.
Очень рано рассветало.
В хате жили две сестры.

Младшая была красotka,
С ней бы было веселей,
Старшая глядела кротко,
Оттого была милей.

Диким клевером и мятой
Пахнул сонный сеновал.
На траве, ещё не мятой,
Я её поцеловал.

А потом глядел счастливый,
Как светлели небеса,
Рядом с этой, некрасивой, —
Только губы и глаза.

Только слово: «До свиданья!» —
С лёгкой грустью произнёс.
И короткое рыданье
С лёгкой грустью перенёс.

И пошёл, куда не зная,
С автоматом у плеча,
«Белоруссия родная!..»
Громким голосом крича.

Постепенно в стихах Самойлова накапливается всё больше горечи. Военные потери были в какой-то степени закономерны, неизбежны, святы. Теперь к ним прибавляются новые, нравственные потери: один друг становится высоким чиновником от литературы, другой в трудный, ответственный час выступает против самого большого поэта своего времени и саморазрушается. Возникает стихотворение «Пятеро». В нём говорится о том, что

Первый сгинул под Ростовом,
А второй — в степи сырой.
.....
Третий стал, чем быть назначен,
А четвёртый — тем, чем стал.

Что остаётся пятому? Он живёт себе потихоньку и оплакивает этих четверых.

И приходит к неутешительному итогу. В 70—80-е гг. в Советском Союзе поднимал голову человеконенавистнический национализм, шовинизм, иногда в самых крайних формах, сливавшихся с фашизмом. Осквернялись могилы фронтовиков, в печати глумились над памятью павших и над подвигом живых. Уцелевшим поэтам военного поколения было тяжело видеть, как фашизм, который они разгромили на поле боя и в самом его центре Берлине, за победу над которым отдали жизни их товарищи, воскресает в их стране.

Самойлов пишет последнее стихотворение о своём поколении, где вспоминает Николая Глазкова — прекрасного поэта, друга молодости, который по состоянию здоровья не попал на войну, вновь с молодой любовью говорит о Слуцком и внешне спокойно, не проклиная и не оспаривая, называет одного из своих гонителей — литератора С. Куняева. Поэт знает: их оценит и рассудит время, которое всё расставляет по своим местам.

ИТОГ

Что значит наше поколенье?
Война нас споловинила.
Повергло время на колени.
Из нас Победу выбило.

А всё ж дружили, и служили,
И жить мечтали наново.
И всё мечтали. А дожили
До Стасика Куняева.

Не знали мы, что чернь сильнее
И возрастёт стократ ещё.
И тихо мы лежим, синяя,
На филиале Кладбища.

Когда устанут от худого
И возжелают лучшего,
Взойдёт созвездие Глазкова,
Кульчицкого и Слуцкого.

Таков печальный, но не безнадёжный итог бытия поколения сорокового года. Самойлов верит, что нравственный и поэтический опыт его друзей ещё понадобится народу. А каков итог его собственной жизни, по его разумению? Снова и снова обращается он к своему прошлому, оглядывает его, переводит взгляд на настоящее. Как у всякого истинного поэта, у Самойлова стихотворения слагаются не только о нём, о его индивидуальной судьбе. Всё равно он пишет о своих современниках, сострадает им. Но говоря о современниках, он рассказывает и о себе. Только из такого клубка переживаний и мыслей о себе, стране, времени, истории, народе, снова о себе и может родиться мужественное стихотворение великого горя и великого гнева:

Мне выпало счастье быть русским поэтом.
Мне выпала честь прикасаться к победам.

Мне выпало горе родиться в двадцатом,
В проклятом году и в столетье проклятом.

Мне выпало всё. И при этом я выпал,
Как пьяный из фуры в походе великом.

Как валенок мёрзлый валяюсь в кювете.
Добро на Руси ничего не имети.

Самойлов потому наиболее полно из товарищей по поколению осуществился как поэт, что был широк и многосторонен. Важной гранью своего творчества он был обращён к Пушкину. Написал поэму «Сон о Ганнибале» о предке великого поэта, стихотворения «Пестель, поэт и Анна», «Михайловское», «Святогорский монастырь», о поэтах — современниках Пушкина Батюшкове и Дельвиге. Ещё важнее, что всю свою поэзию Самойлов ориентиро-

вал на пушкинскую традицию. Она же давала силы не впасть в отчаяние в самые тяжёлые минуты. Подобно заклинанию, звучат его строки:

Пусть нас увидят без возни,
Без козней, розни и надсады.
Тогда и скажется: «Они
Из поздней пушкинской пляды».

Я нас возвысить не хочу.
Мы — послушники ясновидца...
Пока в России Пушкин длится,
Метелям не задуть свечу.

§ 39. «ДОКТОР ЖИВАГО»

«Доктор Живаго» — самый известный во всем мире русский роман XX в.

Действие его охватывает полвека от лета 1903 г. до конца 40-х или начала 50-х гг. Быт России перед Первой мировой войной, революция 1905 г., сама мировая война, обе революции 1917 г., гражданская война и голод, НЭП, Великая Отечественная война и несколько лет по ее окончании — целые пласты истории поднял Пастернак в своей книге и создал роман исторический. Событиями охвачены безграничные просторы от городка Мезо-Лаборч на границе с Венгрией до Дальневосточной республики в Приморье, на Тихом океане.

Согласно традиции русской литературы XIX в. «Доктор Живаго» — роман идеологический и социальный. В социальном плане это повествование о том, как революция погубила русскую интеллигенцию. В плане идеологическом это роман о бесконечной ценности человеческой личности, о христианской любви к ближнему. Легко заметить, что эти два плана тесно связаны между собой: революция противостоит той интеллигенции, которая и была носителем религиозного сознания, идеи самодостаточной человеческой личности. Кроме того, это роман о природе искусства, о судьбе художника. Ясно, что если герой произведения — поэт, как сам Пастернак, то у «Доктора Живаго» есть автобиографическая подкладка.

Своим географическим и историософским размахом «Доктор Живаго» вписывается в «скифскую», евразийскую проблема-

тику, которая будоражила умы в годы студенческой молодости Пастернака и на склоне лет поэта вместе с опытом всей его жизни пришла в его роман. Когда семья Юрия Андреевича приближается к Уралу, она ощущает смутное беспокойство. «В местности было что-то замкнутое, недосказанное. От нее веяло пугачевщиной в преломлении Пушкина, азиатчиной Аксаковских описаний».

В романе поставлены проблемы нравственные и политические, философские и эстетические, социальные и религиозные, изображаются московские площади и интерьеры, уральская природа, похороны, домашний концерт, ранение на фронте, тиф, голод, покушение на убийство и осуществившееся бессмысленное зверское убийство, покушение на самоубийство и два осуществившихся самоубийства, каждодневный быт, артиллерийский обстрел во время мировой войны и упорный бой во время войны гражданской, похищение человека, споры о Боге, о смысле и цели жизни.

Мы не можем указать в литературе XX в. ни одного романа с таким всеобъемлющим образом русского исторического, географического и духовного пространства. Пастернак создал уникальный по широте и многосторонности, единственный в литературе образ России первой половины XX в.

Однако не этим содержанием велик «Доктор Живаго». Обо всем этом — пусть не каждый сразу обо всем, а один об одном, другой о другом, третий о третьем — писали многие романисты: М. Горький, М. Булгаков, Б. Пильняк, А. Веселый, А. Платонов, А. Толстой, М. Шолохов, В. Гроссман, А. Солженицын.

«Доктор Живаго» потряс весь Советский Союз (еще до того, как его прочли), весь мир тем, что прямо и открыто пошел против идеологии тоталитарного государства, противопоставил бесчеловечной озлобленности, кровожадности, агрессивности советского режима с его лозунгом «Если враг не сдается, его уничтожают», с его концлагерями и порабощенностью, несвободой всех людей — всему этому противопоставил нерассуждающую теплую христианскую любовь к каждому человеку, идею абсолютной ценности каждой человеческой личности с ее частной, не огосударствленной жизнью. Вся цепь кровавых губительных политических событий, потрясавших на протяжении первой половины XX в. страну, должна прерваться и уступить место другой жизни, основанной на законе христианской любви. Юрий Андреевич говорит в романе:

— Выяснилось, что для вдохновителей революции суматоха перемен и перестановок — единственная родная стихия, что их хлебом не корми, а подай им что-нибудь в масштабе земного шара.

Построения миров, переходные периоды — это их самоцель. Ничему другому они не учились, ничего не умеют. <...> Человек рождается жить, а не готовиться к жизни. И сама жизнь, явление жизни, дар жизни так захватывающе нешуточны!

В этом смысле ключевой является самая первая сцена — похороны матери героя романа. Сейчас невозможно себе представить, каким вызовом оголтело атеистическому советскому режиму была начальная страница книги. «Шли и шли и пели «Вечную память», и, когда останавливались, казалось, что ее по-залаженному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра. <...> «Господня земля и исполнение ея, вселенная и вси живущие на ней». Священник крестьящимся движением бросил горсть земли на Марью Николаевну. Запели «Со духи праведных» ».

Вопреки широчайшему охвату исторических событий, не история стоит в центре романа. Все, что происходит с Россией, все эти войны, революции, насильственные политические преобразования, — все это бесчеловечно и античеловечно, показывает Пастернак (при этом он приводит разноголосицу мнений о революции, в том числе и восторженных). Потрясения несут голод, страдания, смерть и, что, может быть, всего страшнее, — разрушение личности человека, вовлеченного в этот роковой водоворот не поддающихся управлению событий. Вопреки казенному оптимизму, строго предписанному революционному восторгу и умалению (до самоуничтожения) личности перед государством Пастернак именно интимную жизнь человека ставит превыше всего.

Герой романа Юрий Андреевич Живаго — врач, религиозный философ и поэт. Стержнем повествования является его любовь к Ларисе Фёдоровне, Ларе Гишар. На долю этих людей, вступивших в жизнь в конце XIX в., выпали трудные и горькие испытания. В эпилоге, во время Великой Отечественной войны, вдруг возникает их дочь, круглая сирота, не знающая своих родителей, совсем простая девушка, без всякого образования. Вокруг этого сплетения трёх изломанных жизней выстроен многофигурный роман с несколькими фабульными линиями.

Как о величайшем таинстве говорит Пастернак о рождении ребенка. «Лицо женщины меняется. Нельзя сказать, чтобы она по-дурнела. Но ее внешность, раньше всецело находившаяся под ее наблюдением, уходит из-под ее контроля. Ею распоряжается будущее, которое выйдет из нее и уже больше не есть она сама.<...> Мне всегда казалось, что каждое зачатие непорочно, что в этом

догмате, касающемся Богоматери, выражена общая идея материнства».

Пастернак воспевает идиллию — особый частный, теплый, семейный мир посреди огромного, чужого, холодного, голодного, кровавого, враждебного мира. Водворившись в Варыкине, герой романа записывает: «Какое счастье работать на себя и семью с зари до зари, сооружать кров, возделывать землю в заботе о пропитании, создавать свой мир, подобно Робинзону, подражая Творцу в сотворении вселенной, вслед за родною матерью производя себя вновь и вновь на свет!».

Русский классический роман — бытовой, психологический, социальный, семейный, эпос вчерашнего дня — пронизан идеей этатизма (государственности). Нашими писателями были спроецированы на жанр романа взгляды классиков русской исторической мысли Карамзина, Чаадаева, С.М. Соловьёва, Ключевского. Зачинателем традиции русского романа был Пушкин. Работать над «Евгением Онегиным» он начал в пору тяжёлого и плодотворного кризиса, на переломе от деструктивного юношеского к конструктивному зрелому мировоззрению, от байронизма к реализму, когда в его историческом и художественном сознании стала выкристаллизовываться, а затем нарастать идея государственности. С предельной силой она выразилась в «Евгении Онегине», «Полтаве», «Медном всаднике» и «Капитанской дочке». Она стала органической составной частью художественной концепции всего русского реализма XIX в.

Антиэтатизмом (антигосударственным пафосом) «Доктора Живаго» Пастернак шёл против основной традиции русской классической литературы.

Этатизмом была проникнута историософская мысль рубежа XIX — XX вв., нашедшая своё выражение в трактатах В.С. Соловьёва и его последователей-философов, в романах Мережковского, А. Белого, в раннем творчестве Мандельштама и самого Пастернака. Идею государственности утверждал и русский роман первой половины XX в., непосредственно предшествовавший «Доктору Живаго» и современный ему.

Среди явлений большой русской прозы мы можем указать единственное произведение, открыто противостоящее мощной, казалось бы непреодолимой инерции этатизма. Это «Воскресение» Толстого. Здесь сокрушаются идеи государства и огосударствленной церкви и на их месте воздвигаются непосредственная вера в Христа, этика частного человека, идиллия — тёплый, жизнеутвер-

ждающий и жизнотворный уголок человечности посреди холодного, злого, враждебного мира. Толстой и его «Воскресение» занимали важное место в духовном мире Пастернака.

Хотя события «Доктора Живаго», как было сказано, разворачиваются на необъятных евразийских просторах, преимущественно они сосредоточены всего в двух топосах художественного пространства: в Москве и на Урале, причем в Москве локализованы на нескольких улицах, а на Урале — в городе Юрятине и его окрестностях, главным образом в имении Варыкине. Юрий Андреевич воспеваеь Москву; самые точные и одновременно патетичные страницы об этом городе сосредоточены на наиболее выделенном месте — непосредственно перед гибелью героя романа. Столь же сосредоточенно и патетично воспеваеь автор варыкинскую идиллию.

С тех пор, как он стал взрослым и самостоятельным, Юрий Андреевич несколько раз упорно стремился построить свой сперва скромный, потом все более бедный и, наконец, просто нищий идиллический мир. Сперва в Москве с Тоней. Потом с Тоней же в Варыкине. Потом в Варыкине же с Ларой. Наконец, в Москве с Мариной. Жизнь бросала его из стороны в сторону, и всякий раз жестокие обстоятельства безжалостно разрушали его самые неприязательные надежды, пока он не умер под их ударами прямо на московской улице тридцати шести лет от роду.

Переживая роман «Доктор Живаго», невозможно уйти от его затекста — стоящей за ним реальностью жизни, — в особенности от параллелей между героем романа и его автором, от безуспешных попыток Пастернака построить свой идиллический мир сперва с одной женщиной, потом с другой, потом с третьей.

Сердцевину романа составляет любовь Юрия Андреевича и Лары. Автор рассказывает, как зарождается одно из самых пронзительных и знаменитых стихотворений Юрия Живаго — Пастернака «Зимняя ночь». Таким образом он подчеркивает таинственную значительность этой встречи Юрия Андреевича и Лары, скрытой от них самих.

Юрий Андреевич в плену у партизан, в неволе, в смертельном страхе за близких людей стремится к Ларе. Она для него жизнь, вся Божья земля, все простирающееся перед ним, солнцем озаренное пространство. Он бежит от партизан к своей Ларе, в Юрятин, и в полузабытии тяжелой болезни обретаеь счастье: «В недавнем бреду он укорял небо в безучастии, а небо всею ширью опускалось к его постели, и две большие, белые до плеч, женские руки протяги-

вались к нему. У него темнело в глазах от радости, и, как впадают в беспамятство, он проваливался в бездну блаженства».

Юрий Андреевич и Лариса Федоровна остались наедине. Теперь роман пронизывают эсхатологические веяния — предчувствие конца света. Посреди всеобщего голода и разрухи они ощущают себя последними людьми на земле, последним воспоминанием обо всей тысячелетней деятельности человечества. В память о многих тысячах лет чудес, порожденных бесконечными тысячами людей и поколений, Юрий Андреевич и Лариса Федоровна дышат, и любят, и плачут, и держатся друг за друга. Так единственна, так пронзительна их любовь.

Русский роман XIX в. создал замечательные, трогательные, полножизненные женские образы: Татьяну Ларину, Лизу Калитину, Настасью Филипповну, Анну Каренину. Ничего похожего мы не найдём в романе XX в. Лара Пастернака единственная сопоставима с героинями прошлого века по значительности личности, лиризму изображения, сложности, самодостаточности, привлекательности характера.

Лариса Федоровна находит в себе силы просить Юрия Андреевича записать те стихи, которые он прежде читал ей на память. На краю гибели, посреди евразийских снегов, Юрий Андреевич записывает старые и создает новые стихотворения — «Сказку», «Рождественскую звезду», «Зимнюю ночь» и довольно много других. Он чувствует, что в такие минуты им говорит то, что выше его, находится над ним и им управляет: традиция мировой поэзии, звеном которой он ощущает свои стихи, из которых в свою очередь произойдет поэзия завтрашняя. А себя он ощущает только точкой приложения сил исторического развития поэзии.

Творчество Юрия Андреевича трудноуловимым образом связано с его чувством к Ларе и ее дочери Катеньке, к природе и Богу. И никак — с государством. Он работает ночами. «Он видел головы спящих Лары и Катеньки на белоснежных подушках. Чистота белья, чистота комнат, чистота их очертаний, сливаясь с чистотой ночи, снега, звезд и месяца в одну равнозначительную, сквозь сердце доктора пропущенную волну, заставляла его ликовать и плакать от чувства торжествующей чистоты существования.

«Господи! Господи! — готов был шептать он. — И все это мне! За что мне так много? Как подпустил Ты меня к Себе, как дал забрести на эту бесценную Твою землю, под эти Твои звезды, к ногам этой безрассудной, безропотной, незадачливой, ненаглядной?»»

Лариса Федоровна просыпается, и в ответ на нежную восторженную любовь Юрия Андреевича к нему устремляется ее нерассуждающая любовь: «А ты все горишь и теплишься, свечечка моя ярая! — влажным, заложенным от спанья шепотом тихо сказала она».

Роман состоит из 17 частей. Первые 16 частей составляет прозаическое повествование. 17-я часть носит заглавие «Стихотворения Юрия Живаго». Это 25 стихотворений, оставшихся после смерти Юрия Андреевича в руках близких ему людей. Каков художественный смысл такого построения?

Автор сперва рассказывает жизнь Юрия Андреевича и Лары, изображает гибель интеллигенции, ставит все основные проблемы: религиозного сознания, достойного существования, ценности человеческой личности, художественного творчества — в процессе связного эпического повествования, во множестве эпизодов (прозаическая часть романа состоит из 232 главков). Затем о тех же судьбах, о тех же проблемах он говорит лирически, в немногих стихотворениях разворачивая перед читателем свои переживания, чувства, волевые порывы, художественные устремления. Здесь особенно проступает биографическая подпочва романа, слиянность Юрия Живаго и Бориса Пастернака.

Во время гражданской смуты герой романа пишет «Игру в людей» — мрачное повествование, состоящее «из прозы, стихов и всякой всячины», некий роман в романе. Мы узнаём, что Юрий Андреевич с гимназических лет мечтал написать большую по объёму и по значению прозу. Пастернак делает важное автобиографическое признание. «Но для такой книги он был еще слишком молод, и вот он отделялся вместо нее писанием стихов, как писал бы живописец всю жизнь этюды к большой задуманной картине». Разумеется, мы не обязаны принимать это утверждение на веру. Оно имеет значение как переоценка автором своего творческого пути в конце жизни задним числом. Мы бережно относимся к субъективной авторской самохарактеристике, провозглашённой неоднократно и за пределами романа, однако вопреки ей полагаем, что «Стихотворения Юрия Живаго» — наиболее сильная часть книги, ими она завершается на самой высокой ноте. Они ретроспективно освещают весь её прозаический текст. В прозаических частях чем больше по стилю и по смыслу автор приближается к лирике части 17-й, тем его проза становится крупнее, значительней, порою величественнее.

Религиозная, вообще духовная и душевная жизнь человека, идиллический мир — вот круг тем, образов, мотивов лирики Юрия Живаго.

В нескольких стихотворениях возникает тема отрицания государства — в образах, представляющих государство иносказательно. Первое среди «Стихотворений Юрия Живаго» «Гамлет», программный характер которого подчёркивается его положением, завершается словами:

Я один, всё тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти.

Предпоследний стих вмещает в себя весь сюжет. Это — наиболее краткая и ёмкая формула всего содержания романа. Один, отдельный человек противостоит враждебному миру лицемерия и пошлости. Среди всех 985 строк «Стихотворений Юрия Живаго» именно эта гомоморфна целому, позволяет говорить о гомоморфизме уровней отдельного стиха и всей структуры романа.

Другое стихотворение, занимающее столь же маркированную позицию, — «Сказка». В тетради Юрия Живаго оно занимает стержневое положение: 13-е из 25. Оно изображает всадника, который увидел дракона. Он не приемлет безнравственное устройство государства, в которое он заехал.

Той страны обычай
Пленницу-красу
Отдавал в добычу
Чудищу в лесу.

Края население
Хижины свои
Выкупало пеней
Этой от змеи.

Пламенем из зева
Рассеивал он свет,
В три кольца вкруг девы
Обмотав хребет.

.....
Посмотрел с мольбою
Всадник в высь небес
И копье для боя
Взял наперевес.

Дракон повержен, «В обмороке конный, Дева в столбняке».

Но сердца их бьются.
То она, то он
Силятся очнуться
И впадают в сон.

Это баллада; её центральный мотив — борьба рыцаря с врагом ради освобождения пленницы, — русской поэзии известен начиная с Жуковского, переходит в поэзию модернизма, занимает видное место в лирике Блока, А. Белого и других старших современников Пастернака.

Вместе с тем здесь отразился так называемый основной миф о борьбе добра со злом, широко известный в мифологии славянских и неславянских народов.

“Сказку” можно прочитать и на уровне христианских религиозных представлений, увидев в ней повествование о Св. Георгии Победоносце.

В контексте романа устанавливается прозрачная параллель между Св. Георгием и Юрием Андреевичем. Тогда на место девушки из «Чуда Св. Георгия о змие» становится Лара, а на место дракона — то Комаровский, то волки, осаждающие по ночам дом, то революционные власти, готовящие арест Лары.

А есть у стихотворения и страшный затекст. Для Пастернака это было стихотворение о нем и об О.В. Ивинской — его возлюбленной и друге. “Недаром после моего возвращения из лагеря в 1953 г., — пишет она в своих воспоминаниях, — Б.Л. сказал: «А всё-таки моя звезда тебя спасла». И его аллегорическая «Сказка» прямо на это указывает”.

Все самое важное в романе совершается на самом краю вечной разлуки, под угрозой гибели от волков и людей и оттого становится неразрешимо мучительным. Появляется — который уж раз — Комаровский — носитель идеи этатизма. Правительственный поезд, наполовину состоящий из международных спальных вагонов, вчера пришел в Юртин из Москвы и завтра отправляется дальше... И вот уже Юрий Андреевич в накинутой на одно плечо шубе, себя не помня, стоит на крыльце, всматривается в даль и шепчет: — Прощай, единственно любимая, навсегда утраченная!

И снова: «Прощай, Лара, до свидания на том свете, прощай, краса моя, прощай, радость моя, бездонная, неисчерпаемая, вечная».

Это прощание все длится и длится, переплескивает через границы прозаического текста романа и отзывается в стихотворении «Разлука»:

Она была так дорога
Ему чертой любою,
Как морю близки берега
Всей линией прибоя.

Как затопляет камыши
Волнение после шторма,
Ушли на дно его души
Ее черты и формы.

В года мытарств, во времена
Немыслимого быта
Она волной судьбы со дна
Была к нему прибита.

.....
И вот теперь ее отъезд,
Насильственный, быть может.
Разлука их обоих съест,
Тоска с костями сложет.

.....
И, наколовшись об шитье
С невынутой иглой,
Внезапно видит всю ее
И плачет втихомолку.

В 1929 г. Юрий Андреевич скоропостижно скончался прямо на московской улице в тот самый августовский день, когда он впервые отправился на государственную службу, так и не добравшись до неё. А в день его похорон — Пастернак нагнетал такие совпадения — автор привёл из далекой Сибири в Москву, в ту самую комнату, в которой стоял гроб с телом Юрия Андреевича, Ларису Федоровну. Но не на лирической ноте прощания Лары с Юрием Андреевичем кончается её тема в «Докторе Живаго». В нарочито отстраненной, почти протокольной манере автор сообщает: «Однажды Лариса Федоровна ушла из дому и больше не возвращалась. Видимо, ее арестовали в те дни на улице и она умерла или пропала неизвестно где, забытая под каким-нибудь безымянным номером из впоследствии запропастившихся списков, в одном из неисчислимых общих или женских концлагерей севера».

Так государство расправилось с героем и героиней романа, предварительно не позволив им построить свой неогосударственный, пусть самый неприятельный, самый бедный, даже нищий идилический мир.

Сейчас Пастернак — самый изучаемый во всём мире русский писатель XX в.

§ 40. ВЛАДИМИР НАБОКОВ

Среди писателей — эмигрантов первой волны были люди разного возраста, разной судьбы, разного масштаба литературного дарования. Одни, как например, Бунин или Мережковский (см. §§ 2, 9, 33), попали за границу в расцвете таланта, успев завоевать прочное имя, широкую известность в России; во Франции они вели жизнь совсем не богатую, но относительно обеспеченную. Другие, как Ходасевич или Георгий Иванов (§§ 26, 27), до революции успели сделать первые шаги в литературе, а вполне раскрылись, покинув Россию; жили они по большей части скудно, неустроенно. Третьи, как Борис Поплавский (§ 27), начали литературную деятельность в изгнании, нередко бедствовали, голодали.

Из всех писателей — эмигрантов первой волны наиболее благоприятно сложилась жизнь Владимира Владимировича Набокова (псевдоним Сирин; 1899—1977). Он принадлежал к дворянской аристократической семье, владевшей большим состоянием. После революции оно было утрачено, но и случайно сохранившихся остатков его хватило, чтобы будущий писатель мог кончить Кембриджский университет (Англия) — один из лучших в Европе. Благодаря воспитанию и исключительным способностям, он с детства одинаково свободно, как родными, владел тремя языками: русским, английским и французским. Это помогло ему получить прекрасное образование и приспособиться к условиям жизни в эмиграции.

Под влиянием отца — энтомолога-любителя он всю жизнь увлекался собиранием и изучением бабочек. Любил спорт: велосипед, коньки, но в особенности бокс, теннис и шахматы. Позже, в Берлине, пока не было постоянных литературных гонораров, он давал уроки иностранных языков, работал тренером по теннису, составлял и публиковал шахматные задачи, даже издал книгу «Стихи и шахматные задачи». Его роман «Защита Лужина» посвящён русскому шахматисту-эмигранту выдающейся одарённости, отдалённым прообразом которого стал соперник Алёхина в борьбе за мировое первенство гроссмейстер Е.Д. Боголюбов.

Отец В.В. Набокова оказал решающее влияние на мировоззрение будущего писателя. Доброжелательный и добрый, он был одним из первых русских либералов, считал, что каждый человек, а не общественный класс, раса, народ, какая-то его часть, должен обладать всеми правами и нести всю ответственность перед обществом и государством. Юрист по образованию, он основные силы отдавал борьбе за демократические реформы в законодательстве

Российской империи. Он был застрелен в эмиграции, в Берлине пьяными эмигрантами-офицерами фашистского толка, когда помешал им совершить политическое убийство.

Сын его был писателем трудолюбивым и необыкновенно разносторонним. Он создал девять романов на русском языке и восемь — на английском, приблизительно пятьдесят рассказов, несколько пьес для театра, около трёхсот стихотворений, объединённых в четыре книги, выполнил ряд переводов иностранных классиков на русский язык и перевёл «Слово о полку Игореве», «Евгения Онегина», «Героя нашего времени» и лирику русских поэтов на английский; написал комментарий к «Евгению Онегину» объёмом в 1000 страниц, большой очерк о Гоголе, длинный ряд статей и рецензий о писателях прошлого и своих современниках. Он первый начал составлять и публиковать русские кроссворды. Одно время для заработка в небольших ролях и массовках снимался в кино.

С 1922 по 1937 гг. Набоков жил в Берлине. Именно здесь была написана основная часть его русской прозы и русских стихов. В 1933 г. к власти пришёл Гитлер; когда расистская, антисемитская сущность его режима окончательно определилась, Набоков покинул Германию и переселился во Францию (он был женат на еврейке). В это тревожное время, в 1937—38 гг., писатель создал свой самый значительный роман «Дар» (он вернулся к нему и доработал его в 1952 г.). В 1940 г., после того, что немецкий фашизм развязал вторую мировую войну, Набоков переехал в очередной раз, теперь — в Соединённые Штаты. Уже во Франции он начал писать свою прозу по-английски, в Америке же окончательно перешёл на английский язык и навсегда оставил русский.

С 1948 по 1959 гг. он служил профессором русской литературы в одном из самых известных американских университетов. Комментарий к роману в стихах Пушкина и переводы русских классиков на английский язык были выполнены им в первую очередь для американских студентов, изучавших русскую литературу и русский язык.

В 1958 г. вышел в свет роман Набокова «Лолита» о любви пожилого мужчины к тринадцатилетней девочке. Роман вызвал скандал, был переведён на многие языки (на русский самим Набоковым), часто переиздавался и принёс Набокову богатство. Эротически привлекательную девочку писатель называл нимфеткой, и это слово вошло в разные языки.

В сюжете романа проявилось доведённое до предела представление о свободе человеческой личности, о правах сексуальных меньшинств. Роман парадоксален, как всё творчество, вся жизнь Набо-

кова. Многие критики указывали, что писатель переходит черту дозволенного: герой романа Гумберт Гумберт (это имя и фамилия) вполне осуществляет свои намерения относительно Лолиты; но права ребёнка тем самым попораны: Лолита не ограждена от вожделений сексуального маньяка.

Однако такое утверждение встречало возражения. Сторонники книги говорили: Гумберт Гумберт по-настоящему глубоко, страстно любит Лолиту, не его вина, что предмет его любви — не взрослая женщина, а нимфетка, но подлинная любовь ни в коем случае не может быть грязной.

Единое мнение о романе не установилось и по сей день.

Набокова травили за «Лолиту» приблизительно в то же время, что и Пастернака за «Доктора Живаго». Пастернак ответил своим преследователям стихотворением «Нобелевская премия» (см. § 35). Набоков тотчас использовал слова и интонации этого стихотворения и написал своё — о своей маленькой героине и о себе:

Какое сделал я дурное дело,
и я ли развратитель и злодей,
я, заставляющий мечтать мир целый
о бедной девочке моей?

О, знаю я: меня боятся люди,
и жгут таких, как я, за волшебство,
и как от яда в полном изумруде
мрут от искусства моего.

Но как забавно, что в конце абзаца
корректору и веку вопреки,
тень русской ветки будет колебаться
на мраморе моей руки.

Пастернака в Советском Союзе затравили до смерти. Состояние, которое приобрёл Набоков благодаря «Лолите», позволило ему оставить преподавание и вернуться в Европу. Он поселился в Швейцарии и продолжал писать романы на английском языке. В то же время под его наблюдением переводились на английский и другие языки его ранние романы, написанные по-русски. Он до сих пор остаётся одним из трёх наиболее известных и читаемых во всём мире русских писателей XX в. (два другие — Пастернак и Солженицын).

В романе «Дар» художник слова художественно изображает процесс художественного творчества. Герой, Фёдор Кириллович Годунов-Чердынцев, — начинающий писатель, поэт и прозаик. Это

с ним происходит чудо, это он неизвестно и непонятно откуда получил дивный дар власти над текстом, словом, звуком. Это молодой русский эмигрант, живущий в Берлине. Такое повторение собственной судьбы удобнее всего Набокову.

Несомненно, в романе есть автобиографические чёточки: Годунов-Чердынцев, как и его создатель, — эмигрант, относительно молод, живёт в Берлине, пишет стихи и прозу, ухаживает за девушкой, которая станет его женой. И всё-таки «Дар» — меньше всего автобиографический роман.

Мы привыкли, что реалистическое произведение прочно соотносится с той частью мира, которая в нём изображена. «Вторая действительность,» — говорят иногда о таком произведении. «Деревня» Бунина (см. § 9) показывает мировосприятие и жизненный уклад крестьянства; «Тихий Дон» Шолохова (см. § 21) повествует о бытии казачества в годы первой мировой войны, революции, гражданской войны. Мы готовы к тому, что в реалистическом романе торжествуют причинно-следственные отношения (любое событие есть следствие предыдущего события и причина последующего), всё логически оправдано.

Набоков — модернист; «Дар» — роман модернистский. Он учитывает опыт «Улисса» Джойса, «В поисках утраченного времени» Пруста — знаменитых романов ирландского и французского писателей, определивших движение прозы XX в. во всём мире. В России была собственная традиция модернистского романа; она идёт от Мережковского (см. § 2) через А. Белого (см. § 8) к «Мастеру и Маргарите» Булгакова (§ 20) и далее переходит во вторую половину столетия.

«Мы всегда должны помнить, — написал однажды Набоков, — что произведение искусства — это непременно сотворение нового мира, и первое, что нам следует сделать, — это изучить сотворённое как можно внимательнее, подходя к нему, как к чему-то совершенно новому, не имеющему никаких очевидных связей с миром, уже известными нам».

Автобиографические чёточки, рассыпанные на страницах «Дара», литературная среда русской эмиграции, картинки берлинского быта 20-х гг. — для Набокова не более как строительный материал. Он мог бы взять совсем другой, не бывший в употреблении строительный материал, и соорудить свой «Дар» из него (как он сделал, например, в «Приглашении на казнь» и ряде других романов и рассказов).

В «Даре» Набоков использовал некоторые реалии, но создал из них совершенно новую конструкцию. Это не «вторая реаль-

ность», потому что за нею нет первой реальности. Это художественная конструкция, которая ни на что не опирается; она держится соразмерностью композиции и художественной энергией, которую излучает. «Хочешь, я тебе признаюсь: ведь я-то сам лишь искатель словесных приключений,» — сказал однажды Набоков в письме к матери.

Он решается показать чудо зарождения стихотворения. Годунов-Чердынцев снимает комнату в одной русской семье в Берлине. Хозяевам не нравится образ жизни, который он ведёт: они уходят на службу зарабатывать деньги, а он полдня валяется в постели. У него роман с дочерью хозяев, влюблённые предпочитают встречаться вне дома, вечерами. В пустой квартире звонит телефон. Годунов-Чердынцев не встаёт, но звон не прекращается. Делать уже всё равно ничего невозможно. Тогда Годунов-Чердынцев с проклятиями встаёт и берёт трубку. Кто-то не туда попал.

Дальше следует такой текст: «На минуту зашёл в ванную, выпил на кухне чашку холодного кофе и ринулся обратно в постель. Как звать тебя? Ты полу-Мнемозина, полу-мерцанье в имени твоём, — и странно мне по сумраку Берлина с полувиденьем странствовать вдвоём. Но вот скамья под липой освещённой... Ты оживаешь в судорогах слёз: я вижу взор сей жизнью изумлённый и бледное сияние волос».

Мелкое будничное раздражение. Несколько судорожных, почти бессмысленных движений. Кто-то, позвонив, ошибся номером. Совсем неожиданно этот звонок даёт толчок воображению. Кто это звонил? Неизвестно. Годунов-Чердынцев — поэт, и его воображение заработало без участия его сознания и воли. Начиная со слов «Как звать тебя?» идёт текст, написанный пятистопным ямбом с перекрёстной рифмовкой: *полу-Мнемозина : твоём, Берлина: вдвоём, освещённой : слёз, изумлённый : волос* и т.д. Внезапно, неожиданно для него самого, стали возникать стихи. Вместо последовательности причин и следствий — торжество случайных ассоциаций, направленных любовью поэта.

Вот что такое модернизм.

Вот что такое дар.

Годунов-Чердынцев решил написать книгу о Чернышевском. Объяснить логически этот замысел невозможно: для писателя-эмигранта, для его среды литератор-революционер прошлого столетия — далеко не самая актуальная фигура. Правда, есть среди берлинских знакомых Годунова-Чердынцева семья Чернышевских, но что с того? Мало ли на свете однофамильцев? До этого Годунов-Чер-

дынцев собирался написать о погибшем в годы революционной смуты отце, но не сумел осуществить свой замысел. А вот роман о Чернышевском сразу же стал легко писаться. Неудачу с книгой об отце и удачу с книгой о Чернышевском объяснить рационально опять-таки невозможно. Капризы дара. И вот ядро романа Набокова «Дар» составляет сокращённое изложение романа Годунова-Чердынцева о Чернышевском.

Тот облик Чернышевского, который за сто лет сложился в сознании сперва дореволюционной русской интеллигенции, а потом советского общества, примитивен и односторонен. Вождь революционной демократии, крупнейший философ, эстетик, критик, журналист, романист, человек с железным характером, нежный семьянин — из такого набора добродетелей составлен этот образ.

Чтобы сформировать такой образ, поколения его творцов закрывали глаза на множество фактов противоположного рода, таких как примитивность мышления Чернышевского, пятилетний труд по созданию вечного двигателя и неоднократные безуспешные попытки научиться игре в шахматы, убогость художественного вкуса, эротические фантазии, которые он аккуратно заносил в свой дневник, неразборчивость в выборе средств для достижения целей, временами цинизм, грубость с людьми, развратное поведение его жены до и после его ареста и многое другое.

Набоков мало заботится о том, чтобы его Чернышевский был похож на своего прототипа. Он даже не ставит задачу быть верным исторической правде. Облику Чернышевского, фальсифицированному общественным сознанием интеллигенции, он противопоставляет свой гротескный, заведомо искажённый образ. Сто лет отбрасывали недостатки и нагнетали одни достоинства? А я поступлю наоборот! И Годунов-Чердынцев составляет пародийный образ Чернышевского, почти лишённый привлекательных сторон (всё-таки *почти*: в его книге они есть, привлекательные черты личности Чернышевского, но их мало) и насыщенный смешными и обидными недостатками. «Как и слова, вещи имеют свои падежи. Чернышевский всё видел в именительном,» — говорит о примитивизме своего героя Годунов-Чердынцев.

Набоков-поэт близок к парижской ноте (см. §§ 25 и 26). Однако диапазон тем и приёмов его шире, чем у поэтов парижской ноты. С одной стороны, он больше связан с классической традицией, с другой — с крайними авангардистскими течениями. Широкий диапазон колебаний от классики до авангарда и составляет главную

особенность поэзии Набокова. Единственный его современник, чьё влияние явно ощущается в его стихах, — это Пастернак (см. § 23). Набоков, по его примеру, не избегает ни недоговорённостей, ни излишеств многословия. Вот, например, строки из раннего стихотворения Набокова, всеми основными особенностями — подчеркнута разговорной интонацией, впадающей в бормотанье, прозаизмами, недосказанностью мысли, темой дождя в саду среди лип — предельно близкие поэзии Пастернака рубежа 10—20-х гг., а отчасти и более поздней:

Такой зелёный, серый, то есть
весь заштрихованный дождём,
и липовое, столь густое,
что я перенести — Уйдем!

Не зависит от влияния Пастернака следующее стихотворение, связанное с трагической судьбой Гумилёва и с его известным стихотворением «Да, я знаю, я вам не пара...» (см. § 12).

РАССТРЕЛ

Небритый, смеющийся, бледный,
в чистом ещё пиджаке,
без галстука, с маленькой медной
запонкой на кадыке,

он ждёт, и всё зримое в мире —
только высокий забор,
жестянка в траве и четыре
дула, смотрящих в упор.

Так ждал он, смеясь и мигая,
на именинах не раз,
чтоб магний блеснул, озаряя
белые лица без глаз.

Всё. Молния боли железной.
Неумолимая тьма.
И воя, кружится над бездной
ангел, сошедший с ума.

Этот ангел, сошедший с ума, производит особенно сильное впечатление по контрасту с такими бытовыми подробностями, как запонка пристяжного воротничка на кадыке и жестянка в траве у забора. В третьей строфе последовательный рассказ о расстреле

прерван. Набоков до предела обостряет контраст. Только что шла речь о приготовлениях к расстрелу — теперь по очень случайной аналогии ожидание залпа сравнивается с ожиданием вспышки при фотографировании в семейном кругу, на именинах...

Всё-таки главная часть огромного, блестящего, разнообразного наследия, оставленного нам Набоковым, — романы. Набоков-романист оказал заметное влияние на писателей многих литератур мира, в том числе на русских писателей и в России, и в эмиграции.

ГЛАВА VIII

60-Е ГОДЫ. ДЕСЯТИЛЕТИЕ «НОВОГО МИРА» А. ТВАРДОВСКОГО

§ 41. ОБЩИЙ ВЗГЛЯД НА 60-Е ГОДЫ: ЧЕТЫРЕ ОСНОВНЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕЧЕНИЯ. ПЕСНИ ПРОТЕСТА

Подводя итог своей работы в «Новом мире», Твардовский произнёс однажды: «Что там ни говори, а мы страницу в истории литературы оставили». Эта страница — 60-е годы. В это десятилетие «Новый мир» был не одним из журналов; он был единственным, он определял уровень всей нашей литературы.

В 1958 г. после четырёхлетнего перерыва Твардовский опять стал во главе «Нового мира». Он оставался главным редактором до 1970 г. «Новый мир» стал лидером художественного развития и демократического обновления общества.

Творческую личность Твардовского во многих отношениях можно соотнести с Некрасовым (см. § 31). Подобно Некрасову, главной темой поэзии Твардовского была судьба русского народа; как и Некрасов, Твардовский был не только замечательный лирический поэт, но и поэт эпический: в таком смысле его «Василия Тёркина» можно сопоставить с «Кому на Руси жить хорошо?» Некрасова; как и Некрасов, Твардовский оказался замечательным редактором журнала: если Некрасов превратил «Современник», потом «Отечественные записки» в издания, через которые к читателю приходили лучшие произведения русской и (в переводах) мировой литературы середины XIX в., то в «Новом мире» Твардовского печаталось почти всё лучшее, что появлялось в литературе его времени; подобно журналам Некрасова, в «Новом мире» Твардовского важнейшую роль играла литературная критика, которая боролась за предельно высокий уровень художественного творчества и утверждала в сознании общества демократические идеалы. В домашней библиотеке Твардовского имелся полный комплект некрасовского «Современника».

Каждый литератор, претендовавший на то, чтобы занять место в современном процессе, стремился напечататься в «Новом мире». Это был высший знак принадлежности к настоящей литературе.

Твардовский сказал однажды: «Ничего не боюсь — стыда боюсь. Ведь журнал наш не в России только, а в Европе единственный». О международном значении журнала свидетельствует, например, такая подробность: в Японии каждый номер «Нового мира» почти полностью переводился и перепечатывался на японском языке сразу же после его получения.

Все сотрудники журнала работали подвижнически. Твардовский говорил, что только во время войны, когда писал «Василия Тёркина», он так же остро чувствовал, что делает дело, нужное всей России, как теперь в «Новом мире».

В 60-е гг. «Новый мир» содействовал формированию всех четырёх основных течений русской литературы и активно их поддерживал.

Антисталинистское течение началось после смерти Сталина и особенно усилилось после XX съезда КПСС в 1956 г. При самом своём возникновении оно встретило сопротивление, которое со временем всё возрастало (см. §§ 34 и 35). Оно особенно обострилось, когда в 1964 г. сталинистам удалось одержать победу и сместить Хрущёва с поста руководителя компартии и Советского Союза.

После этого со всей полнотой определились тенденции реставрации сталинщины в политической и общественной жизни: многократное преуменьшение масштаба репрессий 30—начала 50-х гг.; ограничение вплоть до полного запрещения публикаций о расправах с писателями и другими деятелями культуры; усиление цензурного гнёта. Возобновился террор, хотя в неизмеримо меньших масштабах, чем при Сталине, против правозащитников, которые боролись за свободу личности и общества в СССР. Их лишали работы, арестовывали, заключали в концлагеря, психиатрические больницы, высылали из страны и лишали гражданства.

Цензурные запреты вызывали энергичное противодействие людей, желавших знать правду. Широко стал распространяться самиздат: запрещённые произведения (например, поэма Ахматовой «Реквием», поэмы Твардовского «Тёркин на том свете» и «По праву памяти», рассказы и романы Солженицына, стихи Иосифа Бродского) многократно перепечатывались на пишущей машинке, иногда переписывались от руки и так передавались от читателя к читателю. Слово «самиздат» возникло по аналогии со словом «Госиздат», стоявшим на советских книгах, что значило «государственное издательство». В самиздате стали выпускать даже ежемесячные журналы, сборники статей.

Одновременно с самиздатом возник тамиздат: широкое распространение получили книги, изданные ТАМ, за рубежом и тай-

ком привезённые в СССР. Так до советского читателя доходили «Доктор Живаго» Пастернака, «Мастер и Маргарита» Булгакова, стихотворения Мандельштама и очень многое другое.

За чтение самиздата и тамиздата выгоняли с работы и из университета, арестовывали, заключали в тюрьмы и лагеря. Несмотря на это, самиздат и тамиздат существовали до тех пор, пока не кончилась власть КПСС и не пала цензура (см. § 51).

Центральными деятелями антисталинистского течения литературы, противостоявшего ресталинизации, были две героические личности: Александр Твардовский и Александр Солженицын.

В Солженицыне общество, литература выдвинули совершенно уникальную, могучую творческую силу, оказавшую существенное, порой решающее влияние на всю литературную и общественную жизнь своего времени. Система его художественных, религиозно-философских, общественных взглядов резко своеобразна, индивидуальна. Вряд ли можно найти хотя бы одного человека, который бы во всём был с ним согласен. Вместе с тем в России 60—90-х гг. — в литературе, в культуре, в обществе — не было и нет такой силы, которая могла бы не принимать во внимание гигантскую фигуру Солженицына, не считаться с нею.

Солженицын вошёл в литературу благодаря упорной поддержке Твардовского, его бесстрашию. Можно сказать, что Твардовский втащил Солженицына в литературу ценою жизни.

Среди других авторов лагерной темы в первую очередь выделяются Варлам Шаламов с его «Колымскими рассказами», переведёнными на многие языки мира, и Евгения Гинзбург, автор «Крутого маршрута». Солженицын настолько высоко ценил прозу Шаламова, что пригласил его в качестве соавтора вместе писать «Архипелаг ГУЛАГ». Старый и больной Шаламов отказался.

Военная проза — другое литературное направление, которое постоянно поддерживал «Новый мир». Оно соприкасается с антисталинистским направлением. За правду шла борьба. Чтобы изображать Великую Отечественную войну без ретуши, честно, приходилось преодолевать ожесточённое сопротивление цензоров и консервативных критиков. Они мешали говорить о преступлениях и просчётах, которые совершало руководство, начиная со Сталина, и за которые платил кровью советский солдат.

На рубеже 50—60-х гг. определился творческий почерк Григория Бакланова. Участник Великой Отечественной, он один из первых, после А. Бека и В. Некрасова, сумел показать войну без

прикрас в повестях «Южнее главного удара», «Пядь земли», «Мёртвые сраму не имут», в романе «Июль 1941».

Командиром орудия участвовал в войне Юрий Бондарев. Его повести «Батальоны просят огня», «Тишина», «Последние залпы», роман «Горячий снег» правдиво изображали человека на войне, драматические коллизии боевых будней.

Характеры и быт создателей нового оружия в послевоенное время показала в прекрасной повести «На испытаниях», опубликованной в «Новом мире», И. Грекова.

Постепенно в качестве ведущего писателя военной темы в «Новом мире» и во всей советской литературе выдвинулся Василий Быков.

Военная проза 60-х гг. продолжала традиции «лейтенантской литературы», «окопной правды» военных лет (см. § 32).

Деревенская проза — так называли критики третьи из основных литературных течений 60-х гг. Оно началось в 50-е гг. очерками Овечкина, рассказами и повестями Яшина (см. § 34). «Новый мир» систематически в большом количестве печатал произведения писателей этой темы, посвящал серьёзные статьи их разбору и поддержке. Владимир Солоухин, Василий Шукшин, Фёдор Абрамов, Виктор Астафьев, Борис Можаев, Василий Белов, Гавриил Троепольский, Валентин Распутин, Сергей Залыгин многократно печатались в журнале Твардовского. Вершиной деревенской прозы стало творчество безвременно ушедшего из жизни Василия Шукшина.

Это литературное течение, как и вся честная литература, встречало препоны со стороны партийной цензуры. Твардовскому приходилось прилагать немало сил, чтобы доводить до печати некоторые произведения перечисленных писателей. Главных трудностей было три.

Деревенская проза показывала пагубность коллективизации сельского хозяйства, трагедию уничтожения лучшей части крестьянства на рубеже 20—30-х гг., вызванный этим массовый голод, голодную смерть, обнищание и закрепощение миллионов крестьян.

Так же правдиво изображалось бедственное положение крестьянства в послевоенной деревне.

Наконец, писатели-«деревенщики» одни более явно, другие менее, уходили от идеологии марксизма-ленинизма — единственной допускавшейся партийным руководством; они пытались выдвинуть на её место идею христианской нравственности или нечто похожее.

Три перечисленные темы были неуютны партийному руководству; только огромный авторитет Твардовского и его настойчивость позволили опубликовать основной массив деревенской прозы.

Деревенская проза пересекалась с двумя другими течениями. Более или менее непосредственно она была направлена против самых основ сталинщины, которая держалась в значительной мере за счёт угнетения и эксплуатации крестьянства. Солженицын, нанёсший тяжелейшие удары по идеологии и практике сталинщины, стал автором и одного из программных произведений деревенской прозы «Матрёнин двор». Основную тяжесть войны вынесло крестьянство: оно составляло главную массу солдат и офицеров. Поэтому всякий честный рассказ о судьбах народа на войне становился в то же время рассказом о судьбах крестьянства, ответвлением деревенской прозы.

Четвёртое основное течение публикаций «Нового мира» и вместе с тем всей литературы 60-х гг. определилось как городская проза. Это течение формировалось с некоторым опозданием против первых трёх, оно только складывалось на протяжении 60-х гг. в маленьких повестях И. Грековой «За проходной» и «Дамский мастер», в рассказе Анатолия Кузнецова «Артист миманса». В последней, 12-й книжке «Нового мира» за 1969 г. появилась повесть Юрия Трифонова «Обмен». В следующем году, тоже в двенадцатом номере, увидела свет его новая повесть «Предварительные итоги». Городская проза обрела своего лидера. Поскольку самая значительная часть творческого пути Трифонова приходится на 70-е гг., говорить о нём мы будем в следующей главе.

И это течение сложным образом было связано с тремя другими. Например, И. Грекова ставила близкие проблемы в произведениях военной прозы «На испытаниях» и городской прозы «За проходной». В некоторых «городских повестях» (как их окрестила критика) Трифонова шла речь о репрессиях 30-х и последующих годов, обличался сталинский террор.

Особенно тесно объединяло все четыре основных литературных течения 60-х гг. критическое отношение к прошлому; стремление писать только правду; неприятие лживой и примитивной доктрины социалистического реализма (см. § 25). Вместо реализма социалистического «Новый мир» культивировал реализм истинный или, как назвала его критика, «новомировский реализм». Реализм без наркоза лжи. «В правде не бывает купюр», — сказал Ю. Трифонов (купюра здесь — изъятый кусок текста).

Как видим, основные течения 60-х гг. представлены прозой. Поэты были, поэты продолжали работать. На пороге 60-х затоптали Пастернака, но до 1966 г. жила и создавала стихи Ахматова. Как мы видели, упорно шли сквозь 60-е гг. поэты военного поколе-

ния (см. §§ 37 и 38). Много писали поэты нового авангарда (см. § 36). Постепенно выдвигались на передний план литературного процесса новые авторы: Иосиф Бродский, Александр Кушнер, Олег Чухонцев (см. §§ 50 и 51).

И всё-таки ощущается, что расцвет поэзии подходит к концу. В «Литературной газете» и в литературных журналах идут разговоры о засилии стихотворцев-графоманов. М. Исаковский печатает необыкновенно резкую статью «Доколе?..» Он приводит убийственные примеры того, что публикуется под видом поэзии, и утверждает, что поток серых стихотворений и сборников превращается «в очень большое бедствие». Засилие эпигонов грозило скомпрометировать в глазах требовательного читателя истинную поэзию. Происходила девальвация стиха.

Бурный успех первых Дней поэзии вызвал всеобщий энтузиазм (см. § 35). А десятилетие спустя Исаковский с недоумением спрашивает, почему надо организовывать особый День поэзии, а не День литературы, День книги. Ведь проводят во многих местах День урожая, пишет он, но не День картошки, День яблок или День сахарной свёклы.

Статья Исаковского встретила одобрение как серьёзных поэтов, так и критиков и читателей. Поэзия оставляла первое место прозе.

Но была одна область, в которой лирика не уступила своего первенствующего положения. В 60-е гг. невиданная известность, популярность, слава пришла к Владимиру Высоцкому, Булату Окуджаве, Александру Галичу — авторам и исполнителям песен протеста, бардам, как их почему-то стали называть на шотландский манер.

Они знали о фантастических успехах французских певцов. Важнее, что в России была собственная традиция — традиция Вертинского (см. §§ 11 и 17). У них почти не было открыто политических песен, неприемлемых для руководства страны и компартии. К ним не за что было придраться. Но они не считались ни с какими правилами, установленными для советских писателей. От их песен веяло духом свободы, и они завладевали душами миллионов своих почитателей. Как только собиралось несколько студентов или интеллектуалов с гитарой, начинали звучать песни наших бардов. Скоро они проникли в самые разные слои общества. В 60—70-е гг. по всей стране из миллионов магнитофонов гремели бесконечные кассеты с их песнями протеста. По аналогии с «самиздатом» и «тамиздатом» появилось словечко «магнитиздат».

Намеренно скромный, ограничивающий себя в выборе средств воздействия на слушателя Окуджава оттенял Высоцкого с его бешеным темпераментом, ревевшего свои песни хриплым голосом на

границы срыва. Песнями бардов бормотала и ревела Россия, которой мечтали заткнуть глотку сталинские последыши.

Одно время Галича называли самым известным человеком в России. Его иногда сатирические, иронические, иногда трагические песни посвящались повседневному быту. Это были песни-новеллы, песни-притчи, песни-сатиры. Галич особенно ценил поэзию Пастернака: у неё он учился вводить в стихи разговорную интонацию, язык улицы, словечки домашнего обихода.

Он написал песню «Памяти Б.Л. Пастернака», в которой вспомнил, что поэт перед смертью был исключён из Союза писателей и хоронили его как «члена литфонда» (организации, созданной ещё в XIX в. для помощи малоимущим литераторам). Кое-кто готов был радоваться, что Пастернак не повесился, как Цветаева в Елабуге, не сошёл с ума и не погиб в лагере, как Мандельштам, но Галича это не утешает: Пастернак был убит исподтишка, может быть, ещё более подло, чем другие поэты.

Разобрали венки на венки,
На полчаса погрустнели...
Как гордимся мы, современники,
Что он умер в своей постели!

И терзали Шопена лабухи.
И торжественно шло прощанье...
Он не мылил петли в Елабуге,
И с ума не сходил в Сучане!

Даже киевские «письмэнники»
На поминки его поспели!
Как гордимся мы, современники,
Что он умер в своей постели!

И не то чтобы с чем-то за-сорок.
Ровно семьдесят — возраст смертный,
И не просто какой-то пасынок,
Член Литфонда — усопший, сметный!

Ах, осыпались лапы ёлочьи,
Отзвенели его метели...
До чего ж мы гордимся, сволочи,
Что он умер в своей постели!

«Мело, мело по всей земле, во все пределы.
Свеча горела на столе, свеча горела...»

Нет, никакая не свеча,
Горела люстра!

Очки на морде палача
Сверкали шустро!

А зал зевал, а зал скучал —
Мели, Емеля!
Ведь не в тюрьму и не в Сучан,
Не к «высшей мере»!

И не к терновому венцу
Колесованьем,
А как поленом по лицу —
Голосованьем.

И кто-то спяну вопрошал:
«За что, кого там?»
И кто-то жрал, и кто-то ржал
Над анекдотом...

Мы не забудем этот смех
И эту скуку!
Мы поимённо вспомним всех,
Кто поднял руку!

«Гул затих. Я вышел на подмостки,
Прислонясь к дверному косяку...»

Вот и стихли клевета и споры,
Словно взят у вечности отгул...
А над гробом встали мародёры
И несут почётный...
Ка-ра-ул!

Когда в 1968 г. Галич исполнил эту песню в новосибирском Академическом городке, зал выслушал её в полном молчании стоя.

§ 42. ОБЩИЙ ВЗГЛЯД НА 60-Е ГОДЫ: ЛИТЕРАТУРНАЯ И ОБЩЕСТВЕННАЯ БОРЬБА. КОНЕЦ «НОВОГО МИРА» ТВАРДОВСКОГО

«Новый мир» Твардовского был основной, но, конечно, далеко не единственной вехой литературного процесса 60-х гг. В самом начале периода, в 1961 г., в Калуге был издан сборник «Тарусские страницы». По замыслу его составителей и участников, он должен был стать продолжением двух выпусков «Литературной Москвы» (см. § 34) и представить по возможности всё лучшее, что было в

литературе, освобождавшейся от идеологических пут времён сталинщины.

Таруса — маленький районный городок, но со своим особенным лицом. Один из создателей сборника, замечательный писатель-гуманист Константин Паустовский написал: «У Тарусы есть своя слава... Пожалуй, нигде поблизости от Москвы не было мест таких типично и трогательно русских по своему пейзажу».

Тарусский эпизод был в биографии Цветаевой. И в сборник вошёл её очерк «Осень в Тарусе», ещё ряд очерков и стихотворений.

Тарусский эпизод был в биографии замечательного поэта Николая Заболоцкого (1903—1958). Он начинал как продолжатель традиции кубо-футуристов и одновременно как детский писатель. В годы сталинщины он был арестован, заключён в концлагерь. Когда после войны он был освобождён, ему не разрешили жить в Москве и Ленинграде. Тогда-то он и поселился в Тарусе. И вот на «Тарусских страницах» нашли себе место некролог Заболоцкого, его стихи и стихотворение Д. Самойлова «Заболоцкий в Тарусе».

Здесь среди не публиковавшихся ранее стихотворений Заболоцкого находим совершенные произведения русской лирики. В них входит и жизнь, и предощущение смерти, и мысли о творчестве, и любовь, и природа — всё самое главное, что и составляет жизнь человека. Вот одно из таких стихотворений.

СТАРАЯ СКАЗКА

В этом мире, где наша особа
Выполняет неясную роль,
Мы с тобою состаримся оба,
Как состарился в сказке король.

Догорает, светясь терпеливо,
Наша жизнь в заповедном краю,
И встречаем мы здесь молчаливо
Неизбежную участь свою.

Но когда серебристые пряди
Над твоим засверкают виском,
Разорву пополам я тетради
И с последним расстанусь стихом.

Пусть душа, словно озеро, плещет
У порога подземных ворот
И багровые листья трепещут
Не касаясь поверхности вод.

Основная масса материалов, помещённых в сборнике, непосредственно с Тарусой не связана. Но твёрдо выдержана установка показать образцы того лучшего, что есть в литературе рубежа 50—60-х гг. Например, напечатаны значительные подборки стихов Винокурова, Самойлова, Слуцкого, Коржавина. Наум Коржавин в годы сталинщины был репрессирован, потом реабилитирован; в «Тарусских страницах» представлен рядом замечательных произведений. Последним в его подборке стоит следующее маленькое стихотворение.

НАД КНИГОЙ НЕКРАСОВА (1941)

...Столетье промчалось. И снова,
Как в тот незапамятный год,
Коня на скаку остановит,
В горящую избу войдёт.

Она бы хотела иначе —
Носить драгоценный наряд...
Но кони всё скачут и скачут,
А избы горят и горят.

В «Тарусских страницах» не было ничего антисоветского, ничего антипартийного. Составители подчёркивали свою лояльность. Но сама независимость мнений и стиля, отсутствие холуйской угодливости по отношению к власти воспринимались как крамола. Сборник был обруган в печати и стал предметом пристрастного рассмотрения партийного руководства в Тарусе, Калуге, Москве; вызвала недовольство, в частности, публикация произведений и Заболоцкого, и Коржавина. Директора издательства и цензора, разрешившего печатать сборник, сняли с работы, издательство было закрыто.

Своеобразной вехой литературного движения 60-х гг. стало и так называемое «дело Бродского». Оно было сострепано в 1963 г., пять лет спустя после травли нобелевского лауреата Пастернака, когда будущему новому лауреату Нобелевской премии исполнилось 23 года.

В газете «Вечерний Ленинград» появилась статья, клеймившая как тунеядца юного поэта, высоко оценённого Ахматовой. Вскоре он был арестован, заключён в тюрьму, потом помещён в психиатрическую больницу, предан суду и осуждён на пять лет ссылки и принудительных работ в Архангельской области, за Полярным кругом.

Даже послушный начальству, угодливый суд не смог обвинить Иосифа Бродского ни в каком политическом или уголовном преступлении. Так в годы оттепели молодой человек был арестован,

отдан под суд, приговорён к принудительным работам и сослан только за то, что он был поэт. Власти пренебрегли мнением Ахматовой, Твардовского, Маршака, Чуковского, всемирно известного композитора Шостаковича и ряда других деятелей культуры, заступавшихся за Бродского. Твардовский, как он говорил, насмерть разбранился с Александром Прокофьевым, руководившим ленинградской писательской организацией и принимавшим участие в травле Бродского. «Где же это слыхано, — сказал он, — чтобы один поэт помогал посадить другого поэта?».

В этой постыдной истории есть важная особенность, объединяющая её с делом о «Тарусских страницах»: в обоих случаях власть травила и наказывала людей, ни в чём не нарушивших ею же установленных законов. Это были необъяснимые всплески ненависти и страха могущественных руководителей, находившихся у власти, имевших в своём распоряжении милицию, КГБ, армию с танками и водородными бомбами и всё-таки в конечном счёте бессильных против слова правды.

Каждое бессмысленное дело, возбуждённое властями против писателей, расшатывало систему, подрывало веру в справедливость, увеличивало количество недовольных. Преследования обескровливали литературу и всю русскую культуру, потому что самостоятельно мысливших писателей, музыкантов, художников, учёных лишали возможности работать в СССР и выдавливали за границу.

После процесса против Бродского в следующем, 1965 г. разыгралось дело Синявского и Даниэля. Андрей Синявский во время войны служил радиомехаником на аэродроме, после войны стал историком литературы. В середине 50-х гг. начал писать художественную прозу. Юрий Даниэль на фронте был тяжело ранен, после войны стал учителем, тоже начал писать прозу. Они сблизились.

Их рассказы и повести невозможно было открыто печатать в СССР: это была главным образом сатира, советская цензура её не пропустила бы. Синявский взял себе псевдоним Абрам Терц, Даниэль — Николай Аржак. Под этими псевдонимами они публиковали свои произведения за границей. Их сочинения стали известны всем, кого серьёзно интересовала русская литература. Наконец КГБ установил их авторство, они были арестованы, отданы под суд. Синявский получил семь лет лагерей строгого режима, Даниэль — пять. Впервые в СССР писателей судили и осудили за их литературное творчество.

В качестве примера коротко скажем о рассказе Николая Аржака «Человек из МИНАПа».

Студент Володя Залесский может сделать так, что у женщины, с которой он встречается, по заказу родится мальчик или девочка. Осечек не бывает. Это становится известно в кругу знакомых, и исключительными способностями Володи с благодарностью пользуются супружеские пары. Женщине неприятно изменять своему Леониду, мужу, но подруга её уговаривает, что это и не измена вовсе.

— Ну, скажем, если у тебя холодильник испортился, ты же не к Леониду обратишься, а к мастеру. Мебель для кухни ты кому заказывала? Столяру. Он сделал, а уж потом вы с Леонидом вместе пользовались. Понимаешь, специалист делал. Вот и Володя тоже специалист.

Возразить нечего.

На беду, муж, этот самый Леонид, забежал со службы домой в самую важную минуту встречи его жены и Володи.

И вот в институт, в котором Володя учится, пришла жалоба обманутого мужа. Кстати, что за институт такой — МИНАП? А это Московский институт научной профанации. Здесь готовится расправа с безнравственным Володей. Но дело переносится в высшие партийные сферы, и там решают выяснить, как это Володе удаётся создавать по заказу то девочку, то мальчика, то близнецов в любом сочетании.

И он честно объясняет: если нужен мальчик, он вызывает в своём воображении облик Карла Маркса, а если нужна девочка — облик Клары Цеткин (известная немецкая деятельница революционного движения). Рассказ кончается тем, что высокие партийные сферы принимают решение использовать удивительные способности Володи для упорядочивания собственного семейного положения.

На первый взгляд этот гротеск начисто оторван от жизни. В действительности гротескной бывает сама действительность. Когда в стране установилась диктатура коммунистической партии, она стала вторгаться во все, даже самые интимные стороны жизни людей. Например, в книге А. Залкина «Революция и молодёжь» говорилось, что «половое должно во всём подчиняться классовому... половой подбор должен строиться по линии классовой, революционно-пролетарской целесообразности. В любовные отношения не должны вноситься элементы флирта, ухаживания, кокетства... Пролетариат имеет все основания для того, чтобы вмешаться в хаотическое развёртывание половой жизни». Против такого циничного опошления коммунистами естественных человеческих чувств и отношений и направлена сатира Николая Аржака.

Как видим, случай Синявского и Даниэля отличается от дела «Тарусских страниц» и расправы с Бродским. Ими был нарушен закон, существовавший в то время и запрещающий советским писателям и учёным публиковать произведения за границей без специального разрешения. А их сатира зло высмеивает ханжество, лицемерие официальной идеологии, насаждавшейся партийным руководством.

Но поскольку и закон противоречил признанным во всём мире правам автора, и лживая мораль партийных идеологов была всем хорошо известна и надоела обществу, осуждение Синявского и Даниэля вызвало в писательской среде новые протесты и сочувствие к гонимым.

Однако самым страшным по последствиям литературно-политическим событием 60-х гг. стало необъявленное трагическое дело «Нового мира» Твардовского.

Хрущёв питал к Твардовскому слабость, любил его стихи, уважал силу и независимость характера. Он видел в поэте единомышленника, помощника в борьбе против пережитков сталинщины. Хотя и не всегда последовательно, Хрущёв Твардовского поддерживал. По его личному разрешению были опубликованы сатирическая поэма Твардовского «Тёркин на том свете», повесть «Один день Ивана Денисовича» и рассказы Солженицына. Твардовскому эта поддержка была очень дорога. «Без «Тёркина на том свете», — говорил он, — большой «Тёркин» — сирота».

После отстранения Хрущёва от власти в 1964 г. положение Твардовского и его журнала стало критическим. Печатать то, что он считал нужным, становилось всё труднее. Твардовскому так и не удалось опубликовать уже объявленные в «Новом мире» свою последнюю поэму «По праву памяти», повесть Солженицына «Раковый корпус» и его роман «В круге первом».

Однако было бы неверным объяснять все сложности положения Твардовского только изменением политики руководства компартии и государства. Не меньше неприятностей приносила ему ненависть сталинистов всех рангов, которые не могли простить Твардовскому его бескомпромиссной позиции. В особенности возненавидели его за публикацию произведений Солженицына и вообще за то, что он ввёл Солженицына в литературу.

Была и ещё одна причина. В 60-е гг. уже пышным цветом расцвела так называемая секретарская литература. Союз советских писателей с самого начала был бюрократической организацией; на это жаловались сами его создатели и руководители (см. § 25). За деся-

тилетия его существования в нём расплодилось огромное количество чиновников. Существовал большой секретариат Союза писателей СССР. Свои секретари были и в писательской организации РСФСР, и в московской писательской организации. Группа секретарей возглавляла писательскую организацию каждой из союзных и автономных республик. Во главе всех областных организаций стояли свои ответственные секретари. Таким образом, секретарей набирались сотни.

Всё это были люди могущественные. В их руках были издательства. Прежде чем выпускать книги других писателей, они издавали свои собственные. Конечно, среди секретарей были люди разные; сам Твардовский много лет состоял одним из секретарей Союза писателей СССР. Но как правило, секретарями становились люди совсем бесталанные или серые середняки. Они сочиняли многотомные романы, которые никто не читал, но за которые государственные издательства платили им огромные гонорары. Собраниями сочинений секретарской литературы были забиты полки тысяч библиотек по всей стране.

«Новый мир» вёл принципиальную борьбу с секретарской литературой. Отдел критики журнала предъявлял к писателям самые высокие требования. Почти в каждом номере появлялись статьи, клеймившие бездарных, но влиятельных ловкачей и поддерживавшие талантливых авторов, которых часто эти же бездарные ловкачи не пускали в литературу.

Твардовский говорил, что писатели различаются главным образом не по политическим взглядам, не по тому, что одни являются либералами, а другие — сторонниками тоталитаризма, одни из них — западники, а другие — славянофилы. Самым существенным он считал деление писателей на людей образованных и невежд. Писатели, афористически говорил Твардовский, делятся на тех, кто прочитал «Капитанскую дочку», и на тех, кто «Капитанскую дочку» не читал.

Сам Твардовский мог цитировать повесть Пушкина наизусть целыми кусками, любил читать её дочерям вслух. Говорил, что она — учебник мастерства, и полусуто советовал начинающим писателям страницами переписывать её от руки, вдумываясь в каждое слово, в их отбор и порядок.

Литературные проходимцы видели, что само существование журнала Твардовского угрожает их благополучию, и стремились его уничтожить.

Кроме всего прочего, нельзя забывать о примитивной зависти бездарностей к гению.

И вот против Твардовского как редактора «Нового мира» стали выдвигать политические обвинения. В 1968 г. Чехословакия переживала Пражскую весну — мощное движение за социализм с человеческим лицом. Пражская весна была задавлена советскими войсками. Один из писателей-секретарей сказал на собрании: “Прежде чем вводить танки в Чехословакию, надо было ввести их в «Новый мир»”.

В 1969 г. секретариат Союза писателей несколько раз предлагал Твардовскому добровольно уйти с поста главного редактора «Нового мира». Когда Твардовский отказался, в журнале «Огонёк» было напечатано письмо 11-ти литераторов, частично принадлежавших всё к той же серой секретарской литературе, расценённое в редакции «Нового мира» как политический донос. Выступление «Огонька» поддержали некоторые другие издания, против «Нового мира» развернулась настоящая травля.

В то же время из разных концов страны шли в журнал письма поддержки от читателей. Иногда приходили посылки: архангельские пряники, дальневосточные лесные орехи, краснодарские яблоки.

Всенародный авторитет Твардовского и его известность во всём мире были настолько велики, что явно отстранить его от должности главного редактора никто не решался. Вместо этого 20 февраля 1970 г. секретариат Союза писателей по согласованию с ЦК компартии принял решение вывести из состава редколлегии друзей и ближайших сотрудников Твардовского, а на их место посадить его врагов. Твардовский подал заявление об уходе.

Он скорбел о том, что из всех писателей с большим всенародным авторитетом он один по-настоящему радеет о русской литературе. «Исаковский очень хороший человек, — говорил он, — но он уже давно устранился от жизни. Он её не хочет знать. Как это ни горько сознавать, но один писатель думает и что-то делает ради литературы. Это я. И я не хвастаюсь. Если бы ещё хоть один. О Шолохове чего говорить... Если бы ещё один. Нет ведь никого».

Твардовский—истинно трагический герой нашей литературы.

Твардовский и его сотрудники договорились ежегодно 20 февраля встречаться до тех пор, пока останется в живых хотя бы один из них.

Твардовскому не довелось на таких встречах побывать ни разу. В дни катастрофы он рассказал другу о казалось бы мимолётном впечатлении, пережитом на даче:

— Ночью я услышал, что-то рухнуло. Хорошая сосна. И отломилась у неё под пудовым мокрым снегом ветви. А ветви толщиной с руку.

Вскоре после изгнания из журнала рухнул и он. Перенёс инсульт, потом заболел раком лёгких и умер 18 декабря 1971 г., затравленный врагами и завистниками (как до него Пастернак), при своём могучем здоровье в 61 год.

«Новый мир» Твардовского осуществил последнюю в СССР серьёзную попытку совместить свободу творчества с коммунистической идеологией. Её провал и гибель Твардовского многих избавили от иллюзий и подтолкнули к развалу всю коммунистическую систему.

§ 43. АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН

Александр Исаевич Солженицын родился в 1918 г. в Кисловодске. Его отец, человек с достатком, Исаакий Семёнович погиб от случайной раны, полученной во время охоты, за полгода до рождения сына. Мать его Таисия Захаровна Щербак тоже принадлежала к состоятельной семье, после революции работала стенографисткой, печатала на пишущей машинке. Впоследствии писатель воссоздал семьи своих родителей в романе «Август Четырнадцатого», где его отец изображён под именем Сани Ложеницына.

А.И. Солженицын окончил математическое отделение физико-математического факультета Ростовского университета и собирался поступать в МИФЛИ (см. § 31), когда началась Великая Отечественная. На фронте он в звании капитана командовал артиллерийской батареей, был лучшим офицером в полку, получил два ордена.

В переписке с другом весьма критически высказывался о Сталине и бранил книги некоторых писателей за поверхностное освещение жизни; за это был арестован и приговорён судом к восьми годам лагерей. Здесь заболел раком, перенёс две тяжёлые операции.

После XX съезда КПСС и реабилитации работал учителем физики и астрономии в сельской школе и в школе № 2 Рязани. Он выделялся среди коллег и был любимым учителем старшеклассников. Изложение материала нередко сопровождал шутками (всегда относившимися к изучаемой теме), никогда не задерживал воспитанников после звонка с урока, был справедлив и ставил хорошую оценку слабому ученику, если тот её заслужил, и плохую оценку — хорошему, если он поленился и не приготовил задания. Его ученики на вступительных экзаменах в институты обыкновенно получали по физике отличные оценки.

Однажды 10-й класс в полном составе прогулял целый день. Учителя по-разному высказывали недовольство. Солженицын выразил удовлетворение тем, что в классе не нашлось ни одного штрейкбрехера, и задал домой самостоятельно выучить материал пропущенного урока. Однажды он преподавал своим ученикам урок этикета. Кто-то с ним поздоровался второй раз в течение дня. Он сказал, что так делать не следует. А как? Пройти мимо как бы не замечая? Тоже нехорошо. «При повторной встрече, — объяснил Солженицын, — надо улыбнуться этому человеку».

Призвание писателя Солженицын осознал ещё студентом, писал и на войне, насколько позволяли условия, потом в лагере на память сочинял длинные поэмы. После освобождения он вполне отдался творчеству.

В 1961 г. его друг по заключению, писатель, знакомый с Твардовским, передал в «Новый мир» повесть «Щ-854 (один день одного ээка)». До этого произведения о советских концлагерях никогда в нашей стране не публиковались, тема была запретной и опасной. Например, приблизительно в то же время роман «Жизнь и судьба» отдал в другой журнал, «Знамя», Василий Гроссман. Роман этот очень сильный, советское общество сталинского времени показано в нём глубоко и правдиво; есть, конечно, и лагерная тема (см. § 52 и 54). Прочитав этот роман, главный редактор «Знамени» В. Кожевников тут же передал его в КГБ. Все экземпляры машинописи были у Гроссмана изъяты. «Ваш роман будет напечатан через двести лет,» — сказал автору секретарь ЦК компартии.

Твардовский был не такой редактор, как Кожевников. Когда он ночью впервые читал «Щ-854», он плакал. Под утро разбудил жену, стал читать ей вслух, и она плакала тоже. Даже ему было непросто провести в печать маленькую повесть Солженицына. Он заручился поддержкой нескольких авторитетных писателей, после чего, ссылаясь на своё и их мнение, обратился к Хрущёву. И даже Хрущёв, стоявший во главе партии и государства, не мог единолично позволить напечатать эту повесть. Решение о её публикации принял президиум ЦК — десять самых могущественных в стране людей. Некоторые из них согласились с Хрущёвым нехотя.

В 11-м номере «Нового мира» за 1962 г. повесть увидела свет под заглавием, которое дал ей Твардовский и которое тут же стало известно всему миру: «Один день Ивана Денисовича». С этого дня история послевоенной литературы стала делиться так: до Ивана Денисовича и после.

Повесть изображает время — от подъёма в пять часов утра до отбоя — одного заключённого одного из бесчисленных концлагерей в начале 1951 года. День обыкновенный, зэк обыкновенный, лагерь обыкновенный. Никакого нагнетания ужасов, никаких пыток. Обыкновенный, повседневный разговорный язык с некоторым уклоном в сторону грубой речи зэков.

Так всё выглядит на первый взгляд.

В действительности день изображён в своей обыкновенности необыкновенный. С точки зрения нормальной человеческой жизни он противоестественен. Бараки за колочей проволокой, прожектора на сторожевых вышках, тридцатиградусный мороз. Перед надзирателем за пять шагов полагается снимать шапку и только отойдя на два шага надеть. Надзиратель Волковой носит плётку толщиной с руку. Её удар сразу рассекает тело зэка до крови. Лагерник бесправен: не только надзиратель, но и бригадир, свой, из зэков, в деревянный бушлат загнать может. «Кто кого сможет, тот того и гложет». Перед выходом на работу шмон, после работы шмон опять, перед сном шмон снова. Бригада, которая не выполнила дневную норму, остаётся на ночь, в тридцатиградусный мороз, на ветру в лесу.

«Не считая сна, лагерник живёт для себя только утром десять минут за завтраком, да за обедом пять, да пять за ужином». Тут уж не до разговоров: «святые минуты настали... Вот он, миг короткий, для которого и живёт зэк».

Иван Денисович — только на первый взгляд обыкновенный лагерник. Это крупная личность. Любопытный, цепкий ум. Наблюдательный, осторожный. С твёрдыми нравственными понятиями. Простодушная улыбка, зубы, прореженные цингой, когда он доходил от кровавого поноса в Усть-Ижме в 1943 году.

Из дому он ушёл 23 июня 1941-го, на второй день войны. «Считается по делу, что Шухов за измену родине сел. И показания он дал, что таки да, он сдался в плен, желая изменить родине, а вернулся из плена потому, что выполнял задание немецкой разведки. Какое ж задание — ни Шухов сам не мог придумать, ни следовательно. Так и оставили просто — задание.

Расчёт был у Шухова простой: не подпишешь — бушлат деревянный, подпишешь — хоть поживёшь ещё малость. Подписал».

А на самом деле окружили немцы в сорок втором году всю его армию. Ни еды не осталось, ни боеприпасов. Немцы их по лесам ловили.

Так проясняется, кто и за что сидит в лагере. Как бы мимоходом намечена судьба Сеньки Клёвшина. Во время войны попал в

плен, бежал, изловили, снова бежал, и так три раза. Наконец, сунули его в Бухенвальд (огромный как город фашистский лагерь уничтожения). Он там в подпольной организации состоял, оружие добывал. Чудом смерть его обминула, так после войны заключили его в советский концлагерь. Теперь тихо отбывает срок вместе с Иваном Денисовичем.

Восемь лет полных отсидел Иван Денисович. А теперь срок у него идёт к концу, да не верится, что отпустят. А и отпустят, так домой не пустят. Загонят в ссылку. И где лучше, где хуже — в лагере ли, в ссылке — неизвестно. И Солженицын внешне сдержанно, вполне просто, буднично передаёт страшные слова и мысли Ивана Денисовича, который уж и не знает, где лучше — в лагере или на той воле, которая ему предстоит.

Вообще Иван Денисович и другие персонажи повести говорят с повседневными интонациями как о повседневной норме — о чудовищном, бесчеловечном. Контраст между спокойным рассказом и трагическими сценами, в нём описанными, потрясает. Бригадир эзков рассказывает, как сажился в поезд на воле: вскочил на ходу на подножку, и «не стал меня кондуктор ни по пальцам бить, ни в грудь спихивать...». Из-за этого простого рассказа выглядит бесчеловечная норма: следовало ждать, что кондуктор будет бить по пальцам, сталкивать в грудь с подножки под колёса.

Попал в лагерь подросток, Гопчик. Ему шестнадцать. И вот эки рассуждают: «Из Гопчика правильный будет лагерник. Ещё года три подучится, подрастёт — меньше как хлеботорезом ему судьбы не прочат». Оттого, что о лагерном настоящем и будущем паренька говорится так просто, как о естественной, нормальной жизни, например, как о выборе профессии, становится особенно страшно.

Бывшего капитана второго ранга Буйновского увели в карцер. Он получил десять суток, а это значит — на всю жизнь здоровья лишиться. А если ты пятнадцать суток получил — значит уже в земле сырой лежишь. Оказывается, это-то и есть норма лагерной жизни. «Спасибо, что не в карцере спать, здесь-то ещё можно», — думает Иван Денисович, укладываясь на нарах в бараке. «Кряхти да гнись. А упрёшься — переломишься».

И вдруг рядом со всем этим мы читаем описание горячего, азартного, не за страх, а за совесть, труда 104-й бригады на строительстве здания. В эти часы лагерники — не заключённые, а добросовестные работяги. Самая унижительная бесчеловечная система не убила в них человеческого достоинства.

Постепенно подбирается писатель к самому главному в душе своего героя. Своеобразны астрономические представления Ивана Денисовича. Он объясняет Буйновскому, который попал в одну с ним бригаду:

«— У нас так говорили: старый месяц Бог на звёзды крошит.

— Вот дикари! — Капитан смеётся. — Никогда не слышал. Так ты что ж, в Бога веришь, Шухов?» — удивляется Буйновский.

«— А то», — в свою очередь удивляется Шухов.

Этот беглый разговор — смысловой центр повести. Приоткрываются корни личности Шухова. В нём жива полубессознательная вера в Бога. Отсюда его терпение, доброжелательность, трудолюбие. Когда он проносит в зону ножовку, за что грозит десять суток карцера, он молится во время шмона: «Господи! Спаси! Не дай мне карцера!» И перед сном: «Слава Тебе, Господи, ещё один день прошёл!»

Язык повести Солженицына призван воспроизвести сознание современного русского человека. Писатель показывает, что оно значительно шире того довольно узкого спектра слов, который был допущен в произведения советской литературы. Здесь и слова народной речи, и чуть завуалированная нецензурная брань, и слова устаревшие и всё-таки необходимые, и интеллигентский говорок. Пословицы, поговорки, афоризмы у Солженицына не самые расхожие, истрёпанные, а добытые из глубин народного и авторского миропонимания. «Запасливый лучше богатого». «Всё ж Ты есть, Создатель, на небе. Долго терпишь, да больно бьёшь». «Брюхо — злодей, старого добра не помнит, завтра опять спросит».

У конвоя свой взгляд на заключённых. «Ничего, падлы, делать не умеют и не хотят. Хлеба того не стоят, что им дают. Дерьмом бы их кормить». Так речь персонажей мгновенно отделяет людей от нелюдей.

Неброскими подробностями Солженицын показывает, что бесчеловечная система не так прочна, как на первый взгляд кажется. Двух стукачей зарезали ночью прямо в бараке. Строительный десятник Дэр, сам зэк, угрожает новым сроком бригадиру. А бригадир лопату поднял, наклонился к Дэру и тихо так говорит:

«— Прошло ваше время, заразы, срока давать. Ес-сли ты слово скажешь, кровосос, — день последний живёшь, запомни!»

Страшной иронией звучит концовка повести. Ивану Денисовичу присуща умная независимость и умная покорность судьбе. Вот он одетый укладывается на нары, укрывается одеяльцем тонким,

немытеньким. Хорошо ему: в карцер не посадили, и не заболел, перемогся. А во время обеда лишнюю порцию каши закосил.

«Прошёл день, ничем не омрачённый, почти счастливый.

Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три.

Из-за високосных годов — три дня лишних набавлялось...».

Вслед за «Одним днём Ивана Денисовича» «Новый мир» опубликовал ряд рассказов Солженицына, в том числе «Матрёнин двор», который произвёл особенно сильное впечатление на читателей и критиков. В избе Матрёны Васильевны жили немолодая кошка, мыши и тараканы, теперь поселился учитель. Детей она родила шестерых, да все умирали очень рано. С войны муж не вернулся. Хотя была больна, инвалидом не считалась и пенсии ей не платили, в колхозе работала не за деньги, а за палочки, которыми отмечал её труд в своей замусоленной книжке учётчик.

Но у неё было верное средство вернуть себе доброе настроение: работа. Никогда никому не отказывалась помочь, кто ни просил. Как и Иван Денисович, Матрёна — труженица. В прежние времена мешки по пять пудов таскала. Да и теперь, старая и больная, без дела не сидит. А живёт в крайней бедности: ничего ей и не нужно.

Как и Иван Денисович, Матрёна бессознательно религиозна.

Как и в повести, Солженицын описывает не плохой, а относительно хороший перепад жизни. Матрёна получила-таки пенсию, хоть совсем небольшую, и квартирант-учитель деньги платил. Заказала валенки, купила телогрейку и даже справила пальто из ношенной железнодорожной шинели, которую ей подарили. И в подкладку этого пальто, какого в жизни не имела, зашила денег на похороны. Повеселела.

Только недолго всё это длилось. Матрёна нелепо погибла.

«Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село.

Ни город.

Ни вся земля наша».

Так Солженицын кончает свой рассказ.

Черты русского народного характера видит Солженицын у Матрёны, как прежде у Ивана Денисовича. Он продолжает традицию русской классической литературы, в первую очередь Льва Толстого с его Платоном Каратаевым.

Он имеет в виду поговорку: «Не стоит село без праведника».

Матрёнин двор вырастает до масштабов России.

Таким праведником был Твардовский.

Таким праведником стал сам Солженицын.

В 1967 г. писатель кончил работу над «художественным исследованием» (так определил жанр сам автор) «Архипелаг ГУЛАГ». Работал он в глубокой тайне: семь частей его огромного труда общим объёмом около двух тысяч страниц — неотразимый обвинительный акт коммунистической системе и советской власти. ГУЛАГ — это «Главное управление лагерей» с тысячами мест заключения за высокими стенами и колючей проволокой, разбросанными повсюду, удивительная страна, говорит Солженицын, географией разодранная в архипелаг, но психологией скованная в континент, удивительная страна, которую населяет многомиллионный народ эзков.

Вот заключительные слова этой книги великого гнева: «Я кончаю её в знаменательный, дважды юбилейный год (и юбилейто связанные): 50 лет революции, создавшей Архипелаг, и 100 лет от изобретения колючей проволоки (1867). Второй-то юбилей, небось, пропустят...». Труд этот распространялся в самиздате, был опубликован за границей, переведён на многие языки, а в 1990 г. издан и у нас в России.

Несмотря на поддержку Твардовского, Солженицыну так и не удалось опубликовать в Советском Союзе повесть «Раковый корпус» и роман «В круге первом». Секретарей ЦК компартии и Союза писателей отталкивала и тематика этих произведений, связанная с судьбой политических заключённых в послевоенные годы, и сама личность Солженицына, стойкого и непреклонного борца за свои писательские права и за гражданские права всех. «Как паровозу не сойти с рельс ни на миллиметр без крушения, так мне не сойти со своего пути», — произнёс он. Он требовал неслыханных по тому времени вещей: отмены цензуры, которую он назвал пережитком средневековья, невмешательства партии и КГБ в дела литературы, публикации своих произведений, задержанных неизвестно по чьему произволу.

Здесь звучит голос, неузнаваемо изменившийся по сравнению с «Одним днём Ивана Денисовича»: яростный, клокочущий гневом и негодованием. «Протрите циферблаты! — ваши часы отстали от века. Откиньте тяжёлые занавески! — вы даже не подозреваете, что на дворе уже рассветает, — гремел он. — Гласность, честная и полная гласность, — вот первое условие здоровья всякого общества».

В ответ на Солженицына обрушились весь пропагандистский аппарат КПСС, многие писатели. Шолохов, который с восхищением отзывался об «Одном дне Ивана Денисовича» и просил Твар-

довского передать Солженицыну его поцелуй, теперь требовал: «Не допускать Солженицына к перу».

В конце 1969 г. Солженицына исключают из Союза писателей. Вслед за Ахматовой, Зощенко, Пастернаком. Исключение замечательных писателей поколебало не их авторитет, а авторитет Союза писателей, авторитет власти. Но руководители тоталитарного государства не могли этого понять и ничему не научились. У них была сила и власть, а против них стоял один пожилой человек с расшатанным здоровьем. Им казалось, что бояться им нечего. «Под Солженицыным подводят кровавую черту», — писал в ту пору Твардовский.

Всё повторилось. В конце 1969 г. Солженицына исключили из Союза писателей, а ровно через год Шведская королевская академия присудила ему высшую международную награду — Нобелевскую премию по литературе. Так Солженицын в Стокгольме поднялся на кафедру, с которой каждый лауреат читает свою нобелевскую лекцию, «не по трём-четырёх примощённым ступенькам, но по сотням или даже тысячам их — неуступным, обрывистым, обмёрзлым, из тьмы и холода, где было мне суждено уцелеть, а другие — может быть с большим даром, сильнее меня — погибли».

Но ослеплённые своею ненавистью к свободолюбивому писателю самонадеянные власти в 1974 г. лишили Солженицына гражданства, арестовали, посадили в самолёт и отвезли в Западную Германию.

После этого одна учительница сказала детям: «Всегда, когда страна изгоняет художника, то виновата страна, а не художник».

И случилось удивительное: система рухнула, а писатель-исполнин устоял. Победил Солженицын. Не прошло и двадцати лет, как впервые в истории России была отменена цензура, развалились Союз писателей, КГБ, Коммунистическая партия Советского Союза и сам Советский Союз. А Солженицын в ореоле мирового признания после двух десятилетий эмиграции вернулся в обновлённую демократическую Россию.

Трудом жизни писателя стала многотомная эпопея «Красное колесо». Задуманная в 1936 г., она посвящена исследованию причин русской революции. Каждая часть — это узел стремлений множества людей, многих событий, из которых и складывается трагическая история русского XX века. Солженицын и называет части своей эпопеи узлами. Узел первый — «Август Четырнадцатого». Узел второй — «Октябрь Шестнадцатого». Третий — «Март Семнадцатого». Четвёртый — «Апрель Семнадцатого».

В «Красном колесе» Солженицын — не только художник слова. Здесь всё сильнее проявляются те черты его творческой, деятельной, многогранной личности, которые наметились с самого начала. Он выступает и как историк, и как религиозный мыслитель, и как учитель народа, пророк.

Трудно охарактеризовать его мировоззрение: оно изменяется с годами, от произведения к произведению, развивается, пульсирует, приоткрывается не целиком, а отдельными гранями. Путь писателя далеко не завершён, он весь в жизни, в движении. Всё же можно сказать, что он призывает к национальному раскаянию и что перед его внутренним взором стоит гуманистический национально-государственный и религиозный идеал: сильное государство русского народа на основе православной веры и уважения личности каждого человека.

Солженицын во второй половине XX в. продолжает традиции русской классической литературы века XIX: её реализм, ориентацию на роман и роман-эпопею как на самые ёмкие жанры, её гуманизм, учительный пафос её классиков, в первую очередь Гоголя, Достоевского и Л. Толстого.

§ 44. ВАСИЛЬ БЫКОВ

Василий Владимирович Быков (Василь Быков — псевдоним) родился в 1924 г. в Белоруссии, в деревне Черновщина Витебской области. Он белорус, пишет по-белорусски и сам переводит свои произведения на русский язык. Творчество его стало фактом двух литератур — белорусской и русской.

В военной прозе 60-х гг. оно заняло ведущее место. В годы Великой Отечественной войны Белоруссия понесла тяжелейшие утраты: погибла значительная часть населения, города и деревни были разрушены и сожжены. Потери были особенно велики потому, что белорусский народ оказал фашистам упорное сопротивление. Вместе с тем, плохая подготовка Советского Союза к войне и неудовлетворительное руководство боевыми действиями со стороны командования привели к тому, что вся республика была оккупирована и в течение целых трёх лет находилась в руках врага.

На защиту своей родины поднялся народ. Солдаты и офицеры, попавшие в окружение и оставшиеся в тылу врага, старики, подростки, женщины создавали партизанские отряды и вступали в

борьбу с хорошо вооружённым и обученным врагом. Из предателей немцы создали полицию, которая помогала им как-то сдерживать партизан.

Свидетелем и участником этого сложного переплетения событий стал в ранней молодости Быков. Об этом он пишет всю жизнь.

Он показывает будничный героизм армии и партизан, пагубное влияние сталинщины на ход войны и судьбы людей. Так можно определить основную тему его творчества.

Такой подход к недавнему прошлому сблизил его с Твардовским и сделал одним из постоянных и самых выдающихся авторов «Нового мира». В общественной жизни Белоруссии Быков постоянно занимает последовательно демократические и патриотические позиции, лишённые малейшей доли высокомерного национализма и шовинизма. Его непреклонность при отстаивании нужд пострадавшего белорусского народа вызвала к нему неприязнь, переходящую в ненависть, консервативного государственного и партийного руководства. В 60—70-е гг. оно с негодованием называло его белорусским Солженицыным.

Излюбленный жанр прозы Быкова — повесть. В этом жанре он дерзкий новатор. У него большая повесть обычно вмещает событий и персонажей вроде бы слишком мало для этого жанра: один какой-нибудь трагический день, эпизод или недлинную цепочку связанных между собою эпизодов, два-три характера. Так пишутся небольшие рассказы.

За счёт чего же разрастается в своём значении, да и объёме, повесть Быкова? За счёт психологического и социального анализа, высокого философского строя мыслей. У него множество отступлений от последовательного повествования; есть среди них и броски в прошлое, они высвечивают настоящее; но главная часть отступлений посвящена исследованию непростой психологии персонажей, чувств, мыслей, сознательных и бессознательных импульсов, которые ими движут.

Действие течёт медленно, каждый поступок, каждое событие долго и подробно обсуждаются. Быков строит фабулу мастерски, составляющие её эпизоды связаны между собой, вытекают один из другого и вместе с тем полны неожиданностей. Пишет он о самом важном: о жизни и смерти, о долге и судьбе, о верности и предательстве. Так что это неторопливое действие держит читателя в напряжении.

Но это только первый слой повествовательной ткани. За вопросами о том, кто выживет, а кто будет убит, расположен слой пси-

хологических и социальных мотивировок действия. Эти мотивировки очень непросты. Быков показывает, как противоречива жизнь, как почти неуследимо сложен человек, какая причудливая равнодействующая возникает порой от приложения разнонаправленных векторов к человеческой личности, от каких случайностей и совпадений зависит человеческая судьба.

А над всем этим простёрлась область последних философских вопросов — о смысле и цели существования, о месте и предназначении человека в мире. Автор почти никогда в них не погружается, он только легонько подталкивает к ним своего читателя.

Русский язык Быкова безукоризнен, писатель чуждается вычурных, непривычных слов и словосочетаний. В более ранних произведениях (например, в «Альпийской балладе») он ещё иногда тяготел к романтической приподнятости стиля, но чем дальше, тем его повести становятся внешне всё более непритязательны, а вся их огромная сложность вырастает теперь из обманчивой простоты: рядовые люди, повседневная речь, обыкновенные военные эпизоды...

При всей своей художественной самостоятельности Быков испытал значительное влияние прозы Солженицына, в особенности «Одного дня Ивана Денисовича». В конце 60-х гг. он более остро ставит проблемы недавнего прошлого и через них настоящего, сосредотачивает действие вокруг одного дня, немногих персонажей, будничных событий, от повседневного осторожно восходит к вечным вопросам бытия.

В последние свои годы — 1968, 1969, 1970 — «Новый мир» Твардовского одну за другой напечатал три повести Быкова — «Атака с ходу», «Круглянский мост», «Сотников», — образующие вершину его творческого пути. Мы поговорим о последней из них, составляющей вершину этой вершины.

Не героический, вовсе не приметный случай огромной, всемирной войны выбирает писатель. Маленький партизанский отряд, полтора десятка человек, голодает, оттеснённый немцами и полициями в лес и на Горелое болото. Последние дни партизаны едят по горсти пареной ржи. Командир посылает двоих бойцов добыть еды. Верх мечты — пригнать корову. Много будет мяса. Не удастся — овцу. Какую-нибудь еду. Пойдёт Рыбак — красноармеец-окруженец, а вот кто с ним? Двое по разным причинам отказываются, и тогда командир отряда называет Сотникова.

По дороге на хутор выясняется, что Сотников болен. Температурит, кашляет, передвигается с трудом. Его сознание иногда мутится. Рыбак спрашивает, почему он смолчал, когда командир

его назвал. «Потому и не отказался, что другие отказались», — отвечает Сотников.

Вся повесть построена из крупных глыб-мыслей и тонких оттенков мыслей. Здесь впервые проступает одна из глыб, лежащая в основе всей композиции: Сотников на войне выполняет свой долг. Эту глыбу сопровождает такой оттенок: ответ Сотникова показался Рыбаку не совсем понятным, сообщает автор. Позже мы не раз вспомним этот мимолётный обмен репликами. Не то чтобы Рыбак не имел понятия о долге: имел, без него и воевать нельзя; просто для него это что-то принудительное и не самое главное, а для Сотникова — понятие всеобъемлющее.

Хутор, на котором партизаны рассчитывали достать еду, оказывается, сожжён до тла. Позже мы узнаём, что хозяин и вся его немалая семья расстреляны за связь с партизанами. Кто-то их выдал. Рыбак предлагает Сотникову возвратиться в отряд: всё равно он болен, едва идёт, помощи от него немного. А сам Рыбак пойдёт в деревню, чем-нибудь разживётся там. Но чувство долга не позволяет Сотникову оставить товарища.

Личность Сотникова приоткрывается постепенно. Он прирождённый воин, умный, находчивый. В армии он был командиром батареи тяжёлых орудий. В начале войны колонну его части на походе атаковали и расстреляли почти без сопротивления немецкие танки. Только одно орудие подбили не сразу. Сотников за считанные секунды успел развернуть его навстречу врагу и уничтожил прямой наводкой три танка.

Быков сообщает только факты. От читателя зависит додумать до конца, кто виноват в том, что грозная боевая техника и превосходно подготовленные артиллеристы погибли, почти лишённые возможности сопротивляться. Писатель только говорит осторожно, что плохо были усвоены уроки прошлой войны. Ему приходилось считаться со строгой цензурой, да и стиль его предельно сдержан.

Так Сотников с оставшимися товарищами оказался на территории Белоруссии, занятой врагом. Они трижды безуспешно пытались перейти линию фронта, пока не угодили в плен. Сотников сумел бежать, после чего и прибил к партизанам. Это человек мужественный.

Сейчас его мучит, что из-за своей болезни он стал обузой для Рыбака, сильно замедляет движение по снежному полю и замёрзшему большаку. Среди ночи они всё же приходят в деревню и направляются в избу к старосте Петру.

Это старик с белой головой, ему 67 лет. Сотников готов его застрелить за сотрудничество с немцами, но не решается. А староста его не боится, держится с большим достоинством. Сидит в углу, над ним, повязанные вышитыми полотенцами, темнеют три старинные иконы. Читает Библию.

Опять то ли цензура не даёт всё до конца договорить, то ли сам по себе стиль Быкова требует лаконизма и недоговорённости. Вот откуда нравственная сила старости: от его веры.

На стене висит фотография сына. Выясняется, что он в армии. «Опозорил ты сына!» — объявляет старику Рыбак. Но Пётр не смущается, твёрдо смотрит в глаза Рыбаку и говорит в свой черёд: «А он меня не опозорил? Немцу отдал — это не позор?» Диалог продолжается:

«— Так вышло. Не его в том вина.

— А чья? Моя, может? — строго, без тени стеснения или страха спросил старик и многозначительно постучал по столу: — Ваша вина».

Так в осторожной подцензурной форме ставится вопрос вопросов: об ответственности правительства и командования за народ, отданный во власть жестокому врагу. «Ваша вина», — говорит им Быков.

Позже мы ещё раз встретимся со стариком и тогда узнаем, что он принёс себя в жертву, согласился послужить односельчанам и стал старостой по просьбе подпольщиков и самих односельчан, чтобы не сделали старостой полиция-садиста.

А события тем временем подвигаются своим чередом, маленькие такие, едва заметные. Рыбак нашёл у старосты овцу, зарезал её, взвалил на спину, и пошли они с Сотниковым обратно в отряд, спеша успеть до рассвета.

И успели бы, если бы не болезнь Сотникова.

Случайно нарвались на полицаев. Рыбак готов был убежать, ночь помогла бы ему скрыться, но Сотников бежать не мог. Он залёг и завязал с полицаями перестрелку. И Рыбак возвращается к нему. Чувство долга пересилило желание убежать. Но у этого чувства есть свой оттенок. Рыбак подумал: что он скажет партизанам? что бросил в бою товарища? Подумал так и вернулся. Не совсем по доброй воле.

В перестрелке Сотников смертельно ранил полицаю и сам был ранен в ногу. Временами у него мутится сознание. Рыбак бросает овцу, как ни жалко ему покинуть свою добычу, и помогает двигаться Сотникову.

А ночь на исходе.

Где-то надо прятаться. На околице встречной деревни партизаны забрели на кладбище. Пока Рыбак пошёл разведать, нет ли в деревне немцев или полицаев, Сотников предаётся размышлениям, подобающим месту, о смысле жизни. В Бога он не верит, но он верит в коммунизм. Так прямо Быков не пишет, но передаёт мысли своего героя о совершенном человеческом обществе, которое когда-нибудь устроится. Вот во имя этого общества Сотников и выполняет свой долг. Как видим, идеал социализма с человеческим лицом, который принимал Твардовский и отверг Солженицын, разделяет Быков или во всяком случае его герой.

Человек идеи — староста Пётр, человек идеи — Сотников. Идеи в корне разные, но чистая вера в свой идеал делает обоих сильными и прямыми.

Сотников всё полнее встаёт перед нами. Сын смелого солдата первой мировой войны, награждённого двумя Георгиевскими крестами, красного командира эскадрона во время войны гражданской, он живёт с высокими представлениями о долге и чести, с детства воспитанными в нём его отцом.

Крайняя изба принадлежит солдатке с малыми детьми. Партизан она встречает враждебно: их приход смертельно опасен для её семьи. И сейчас же по следам Рыбака и Сотникова пришли полицаи. Женщина спрятала партизан на чердаке. Кто знает, может и пронесло бы? но Сотников закашлялся. Полицаи схватили и его, и Рыбака, и хозяйку: ведь она — пособница партизан, прятала их у себя. Несмотря на её причитания и просьбы отпустить ради детей, её увозят в полицейское управление вместе с Сотниковым и Рыбаком.

Досада на Сотникова в душе Рыбака нарастает всё более: если бы не он, они бы благополучно вернулись в партизанский лагерь. Он пока ещё смутно думает о том, как бы избежать казни. А Сотников не сомневается в том, что он пропал, и прикидывает, нет ли какого способа спасти Рыбака и, особенно, крестьянку, виновником ареста которой он стал.

«— Ни за что погубите женщину. А у неё трое ребят.

— Губим не мы. Губите вы! Вы её в банду втянули! Почему тогда не подумали о ребятах?».

Этот диалог между Сотниковым и следователем-полицаем Быков приводит без комментария. А сказать можно было бы много.

На первый взгляд, в провале задания и поимке Рыбака и Сотникова виноват Сотников со своим кашлем. Но это, конечно, взгляд самый поверхностный: болезнь Сотникова — беда, а не вина. В

аресте крестьянки и, как мы сейчас увидим, Петра виноваты Сотников и Рыбак. Неизмеримо большая вина лежит на предателях-полицаях и фашистах, пришедших на советскую землю, а также на руководстве СССР, которое не подготовилось к войне должным образом. Быков предоставляет нам размышлять об этом.

В подвале полицейского управления в ожидании допроса Рыбак узнаёт старосту Петра. Он удивлён. Оказывается, полицаи опознали овцу, которую унёс, а потом бросил Рыбак, и арестовали Петра за пособничество партизанам. Рыбак несколько деланно спрашивает: «А при чём тут ты? Мы же забрали силой». Но старик спокойно отвечает: «Ежели забрали, так надо было доложить. А я... Да теперь что ... Теперь уже всё равно».

Ещё одна загубленная жизнь встаёт перед нами. Только Рыбак посетовал, что из-за кашля Сотникова и он попался, как выясняется, что из-за его, Рыбака беспечности погибает старый Пётр.

А следовательно во время допроса предлагает Рыбаку выдать партизан, стать полицаем и на этом условии спасти свою жизнь. Рыбак чувствует прилив счастья: он будет жить. Это главное. Из отряда полицаяев, прикидывает он, со временем можно будет бежать. Так деятельный, находчивый Рыбак становится предателем, а больной, раненый, измученный Сотников до конца остаётся человеком чести, человеком долга...

...Толпа жителей села, оцепленная полицаями. Пять виселиц. К одной подводят Петра. К другой крестьянку. К третьей еврейскую девочку тринадцати лет. К четвёртой Сотникова. Пятая предназначалась для Рыбака. Однако она останется пустой. Рыбак выбрал другую участь. После совершения казни он по привычке подумал, что надо поскорее сбежать к партизанам. И понял, что бежать ему некуда.

Потому что Сотникова по приказу начальника полицаяев повесил Рыбак.

§ 45. ВАСИЛИЙ ШУКШИН

Витька Борзёнков поехал в город продавать сало, потому что собрался жениться и нужны были деньги. Деньги у него украли, он затеял жестокую драку, и вот теперь вместо свадьбы предстоит суд и тюрьма («Материнское сердце»).

Красавец сельский шофёр полюбил приезжую замужнюю учительницу пения. Её муж, учитель физкультуры, жестоко избил не-

задачливого ухажёра. Шофёр пошёл на кладбище и застрелился («Сураз»).

В деревню вернулся после пяти лет заключения Степан Воеводин. Родные и соседи празднуют его досрочное освобождение и почти не обращают внимания на приход участкового. Оказывается, Степан бежал из тюрьмы, не досидев трёх месяцев, и теперь ему предстоит получить новый срок за побег («Стёпка»).

От шофёра Ивана Петина ушла жена. К офицеру, который со своим подразделением всего неделю простоял в их селе. Малограмотный Иван пишет о своём горе в газету, однако редактор отказывается печатать («Раскас»).

Василий приехал в город в гости к брату. Когда выпили, он запел, но снохе это не понравилось. На следующий день, чтобы сделать ей приятное, гость взял краски и разрисовал всю детскую коляску журавликами, цветочками, петушками. Придя с работы, сноха потребовала, чтобы он завтра же уехал («Чудик»).

Деревенский парень студент медицинского института Володя встретил в поезде знакомую девушку из соседней деревни, студентку педагогического института. И сразу же скромный молодой человек и скромная девушка перешли на пошлый жаргон: «Хэлло!» «Скооперируемся?» «обвальню», «один к одному», «стабильно». Мимоходом и Камю некстати вспомнили («Медик Володя»).

Тракторист Серёга без ума влюблён в свою жену медсестру Клару. Он становится нечаянным свидетелем её любовного объяснения со Славкой, который учится в большом городе в техническом вузе на третьем курсе. Хватает топор... и чтобы не наделать худших бед, отрубает себе два пальца («Беспалый»).

Что общего в этих и многих других сюжетах Шукшина?

В них можно выделить такой устойчивый инвариант: простодушный деревенский парень сталкивается с худшими сторонами городского быта и миропонимания и терпит крушение. Драматическое столкновение предопределено характером героя, который с некоторыми вариациями переходит из произведения в произведение.

Есть у Шукшина и другой конфликт: чистому простодушному мужчине противостоит как носитель зла женщина. В «Страданиях молодого Ваганова» жена сельского работника Попова цинично говорит мужу: тебя посажу, а сама тут поживу с Мишкой. И умело подводит мужа под суд. Молодой выпускник юридического факультета работник районной прокуратуры Ваганов решает в это время для себя вопрос: жениться на женщине, которую он любит, или не жениться. Пример Поповой его настораживает, и он хочет

посоветоваться с её пожилым, под пятьдесят, мужем, к которому проникся доверием. И вот что он слышит:

«— С той стороны, с женской,— оттуда ждать нечего. Это обман сплошной... Баба, она и есть баба... Какой же она — друг, вы что? Спасибо, хоть детей рожают... И обижаться на них за это не надо — раз они так сделаны. Чего обижаться?»

На недоуменный вопрос растерянного Ваганова, почему же мужчины женятся, Попов уверенно отвечает: ради семьи, чтобы дети были. «Так и жить: укрепиться и жить».

По этой модели с неизбежными вариациями строятся отношения мужчин и женщин в «Раскасе», «Чудике», «Беспалом», «Как зайка летал на воздушных шариках» (у обоих братьев с их жёнами) и ещё в нескольких произведениях. «Что ни бабочка, то бабаяга»,— говорят между собой братья в последнем из названных рассказов. Но этот конфликт не носит характера постоянной закономерности; напротив, ему противостоят добросердечные, полные взаимного доверия, отношения мужчин и женщин, любовь, проходящая через всю жизнь, во многих других рассказах.

Среди них есть один под названием «Чудик». Так мог бы называться почти любой рассказ Шукшина. Излюбленный его герой — человек, выпадающий из повседневности, со странностями (с общепринятой точки зрения), бескорыстный, глубоко чувствующий, легко возбудимый, с рассудком, плохо контролирующим неожиданные, иногда опасные волевые порывы.

В столкновении чудика с миром писатель явно на стороне чудика: он ему сочувствует, он его понимает, он его любит. Однако любовь эта зрячая: писатель умеет взглянуть на своего чудика глазами здравого смысла и полюбить не только героя рассказа, но и весь противостоящий ему мир с его повседневным вполне прозаическим жизненным укладом.

Рассказы Шукшина драматичны; в них нередко рушатся судьбы, умирают люди; но в них совершенно нет злобы. Автор любит людей, сочувствует им, понимает их слабости, прощает их, всегда находит, за что зацепиться, чтобы похвалить их, полюбоваться ими и призвать полюбоваться людьми — не какими-нибудь незаурядными, а такими, какие они есть кругом — своих читателей.

Эта проза выхвачена из самой гущи народной жизни. Корни её уходят в фольклор, в сатирическую повесть XVII в., а побеги вытянулись к обобщениям современного массового бытового сознания. Имеет большое значение, что по рождению Шукшин крестьянин. Необходимо коротко сказать о его короткой жизни.

Василий Макарович Шукшин (1929—1974) родился в селе Сростки Бийского района Алтайского края в крестьянской семье. Позже, когда в институте надо было рассказать о родителях, о своей матери Марии Сергеевне он сказал: «образование у неё два класса, но понимает она у меня не менее министра». Он окончил режиссёрский факультет Всесоюзного государственного института кинематографии, где учился у знаменитого режиссёра М.И. Ромма.

Человек необыкновенно талантливый и разносторонний, Шукшин перепробовал много профессий: был слесарем, школьным учителем и директором школы, военную службу проходил на флоте, потом писал сценарии и ставил по ним фильмы, играл в кино. Здесь ему принадлежат замечательные достижения: первый же его фильм «Живёт такой парень» был удостоен премии «Золотой лев Святого Марка» на международном кинофестивале в Венеции, а последний его фильм «Калина красная» вошёл в золотой фонд русской кинематографии.

Шукшин с его своеобразием мог прорваться в советское искусство только в хрущёвскую оттепель. С 1954 г. он учится в институте в Москве, в 1963 выходит первая книга его рассказов «Сельские жители», в 1964 выходит на экраны его первый фильм. Шукшину не свойственна прямая публицистичность, неотделимая от творческого облика Твардовского, Солженицына, Быкова, Галича, Высоцкого, Окуджавы, Евтушенко, Вознесенского и других шестидесятников (см. §§ 35, 36, 40—44). Но его симпатия к людям, которые не любят и не умеют ходить в строю, не хотят жить как все, не подчиняются казённому порядку, противостояла догмам тоталитарного мышления.

Шукшин написал два романа, но основную часть его литературного наследия составляют рассказы. Со времени Бунина, Бабеля и Зощенко (см. §§ 18, 19 и 33) в русской литературе не было такого блестящего мастера этого труднейшего жанра. Шукшин, разносторонне одарённый, из алтайского села попавший в Москву, в её густую интеллектуальную среду, в некоторых отношениях сам чувствовал себя таким же чудиком, как те, кому он посвятил десятки своих произведений.

Язык рассказов Шукшина — одно из сокровищ русской культуры. В нём переливаются бесконечные оттенки юмора, речь персонажей, внешне чудовищно неправильная, в действительности необыкновенно точна, потому что точно передаёт характеры самых разных людей и характер народа.

Старушка из деревни решила написать большое письмо, поучительное, дочери и зятю в город. Болит за них у неё сердце, хоть и не любят молодые её поучений. И написала. «А чего же обижатца? Надо, наоборот, мол, спасибо, мама, что дала добрый совет. Мы тоже када-то росли у отца с матерей, тоже, бывало, не слушались ихнего совета, а потом жалели, но было поздно.

Ты подскажи своему мужу, чтоб он был маленько поразговорчивей, поласковой. А то они... Ты скажи так: Коля, чтож ты, идрёна мать, букой-то живёшь? Ты сядь, мол, поговори со мной, расскажи что-нибудь. А то, скажи, спать поврозь буду!»

В случае необходимости Шукшин пародийно воспроизводит интеллигентскую речь; именно: не интеллигентскую речь как таковую, подобная гладкопись его не привлекает; он даёт тонкую пародию на интеллигентную речь, сгущая её признаки до комизма. В «Беспалом» медсестра Клава и заезжий студент технического вуза Славка делают вид, что спорят, в действительности же красуются перед необразованными гостями во время застолья, выставляя напоказ своё умение произносить якобы умные, в действительности же банальные фразы.

«Хорошо, хорошо, — говорил Славка, улавливая ухом, что все его слушают, — мы — технократия, народ... сухой, как о нас говорят и пишут... Я бы тут только уточнил: конкретный, а не сухой, ибо во главе угла для нас — господин Факт.

— Да, но за фактом подчас стоят не менее конкретные живые люди, — возразила на это Клара, тоже улавливая ухом, что все их слушают.

— Кто же спорит! — сдержанно, через улыбочку, пульнул технократ Славка». И т.д. с очень точно отмеренной иронией.

Писатель любит поиграть иностранными заимствованиями, которые особенно бросаются в глаза в его чистой как родник русской речи. Свежестью и юмором веет от заглавий его рассказов: «В профиль и анфас», «Миль пардон, мадам!» «Постскрипtum», «Шире шаг, маэстро!»

У Шукшина весь человек виден в его речи. Чудик летит к брату на самолёте. В аэропорту по прибытии подаёт телеграмму жене: «Приземлились. Ветка сирени упала на грудь, милая Груша меня не забудь. Тчк. Васятка». Но телеграфистка неприступна: «Составьте иначе. Вы — взрослый человек, не в детсаде». Чудик сдаётся и переделывает: «Приземлились. Всё в порядке. Васятка». Дальше телеграфистка исправила сама: «Долетели Василий».

“— «Приземлились...» Вы что, космонавт, что ли? ” — возмутилась она.

Так в кратчайшем диалоге сопоставлены яркая, эмоциональная личность одного и плоское, как доска, мышление другой.

Очень редко, всего несколько раз на многие десятки рассказов, в языке Шукшина прорывается высокий пафос. Он никогда не позволяет себе публицистических деклараций, всегда одевает этот пафос в одежку будничных слов. И тем сильнее он действует. Вот он рассказывает о пожилom въедливom деревенском почтальоне, который, разнося письма, газеты и пенсии, попутно поучает односельчан и до смерти надоел им непрошенными поучениями. А в конце рассказа он сидит с женой на солнышке на скамеечке перед своей избой, покуривает.

«— Вот ведь сколько домов!.. — раздумчиво, не глядя на жену, говорил Макар. — И в каждом доме — своё. А это — только одна деревня. А их, таких деревень-то, по России — оё-ёй сколько!..

— Много, — соглашалась жена.

— Много, — вздыхал Макар. — Много» («Макар Жеребцов»).

Шукшин в своей прозе поэт. Оттого, что он нечасто даёт себе волю любоваться красотой родной земли, немногие лирические вздохи действуют на читателя неотразимо. «Стариковское дело — спокойно думать о смерти. И тогда-то и открывается человеку вся сокрытая, изумительная, вечная красота Жизни. Кто-то хочет, чтобы человек напоследок с болью насытился ею. И ушёл.

И уходят. И тихим медленным звоном, как звенят тёплые удила усталых коней, отдают шаги уходящих. Хорошо, мучительно хорошо было жить. Не уходил бы!»

Так начинается рассказ «Земляки», весь — хрусталь. Стихотворение в прозе. Элегия.

«Выше поднималось солнце. Туманы поднялись и рассеялись. Легко парила земля. Испарина не застила свет, она как будто отнимала его от земли и тоже уносила вверх.

Листья на берёзах в околках пообсохли, но ещё берегли умытую молодую нежность — жарко блестели. Огромную тишину утра тонко просвистывали невидимые птицы».

Это лишь небольшая часть пейзажа, развёрнутого писателем в «Земляках». Не так много подобных описаний природы во всей русской литературе.

Но как всегда у Шукшина, есть и фабула.

Старик Анисим Квасов пришёл накосить травы коровёнке. Споро поработал, в шалашике разложил еду. И всё перебирает в

памяти прошлое — то одно, то другое. Вспоминается ему голод в начале 30-х, в пору создания колхозов, когда он с голоду падал без сознания, и обвинение во вредительстве, и недолгий, к счастью, арест...

И видит, у шалашика на пенёчке сидит старик, в шляпе, с палочкой. Родом отсюда, говорит, а сейчас живёт не здесь. Приехал побывать на родине. Помирать скоро. Стал выпрашивать Анисима о его детях, о здоровье. «Сёстры умерли, — отвечает Анисим, — брат ишо с той войны не пришёл». — «Погиб?» — спрашивает приезжий. «Знамо. Пошто с войны не приходят?» Помолчали.

— Вот и прожили мы свою жизнь, — негромко сказал городской старик.

Анисим вздрогнул: до странного показалась знакомой эта фраза. Не фраза сама, а то, как она была сказана: так говорил отец, когда задумывался, — с еле уловимой усмешкой, с лёгким удивлением. Дальше он ещё сказал бы: «Мать твою так-то». Ласково».

Завязывается разговор, и Анисим охотно рассказывает про брата Гриньку, прокуду, выдумщика.

Вечером, когда Анисим вернулся домой, старуха кинулась к нему:

«— К нам какой-то человек приезжал!.. — сказала она, едва старик показался в воротчиках.— На длинной автобилье. Тебя спрашивал... В шляпе. В кустюме такой... Как учитель».

Всю ночь старик не сомкнул глаз. Неужто Гринька приезжал?

Через неделю пришла телеграмма: «Ваш брат Григорий Степанович скончался двенадцатого. Просил передать. Семья Квасова».

Автор ни словом не намекает на то, как сложилась судьба Григория Квасова на войне и после неё, почему он не вернулся в родную деревню, даже ни разу не подал о себе весть. Путь миллионов: плен, фашистский концлагерь, советский концлагерь? Или что-то совсем другое?

Своя поэзия есть и в этой недоговорённости. Не о мытарствах, которых довольно выпадает в течение жизни каждому, написан рассказ «Земляки». На этот раз поэт ведёт речь о том, как вопреки всему прекрасна жизнь, как она быстротечна, как трудно подчиниться необходимости из неё уйти. Даже ласковая матерщина отца вспоминается с умилением. Но подчиниться нужно.

Истинная элегия с её поэзией ухода.

Теперь можно точнее охарактеризовать природу художественного конфликта рассказов Шукшина. В них мир делится на своё — чужое. Своё — это, естественно, деревня с её строем жизни, крестьяне с их миром нравственных представлений и знаний. Чужое — город. Конфликт возникает тогда, когда либо деревенский чужик

попадает в город, либо город так или иначе достаёт крестьянина в его селе.

А однажды совсем даже не чудик, а сам Фёдор Кузьмич, какой-то немалый начальник по строительному делу в большом городе, возможно, в Москве, жалуется: «Будут намекать, что крестьянский выходец не в состоянии охватить разумом перспективу развития страны, что крестьянин всегда будет мыслить своим наделом, пашней... А кто её строил во веки веков? Не крестьянин?» («Как зайка летал на воздушных шариках»).

Однако Шукшин с его художественным тактом и всеобъемлющей добротой никогда не обостряет этот основной конфликт, а, скорее, смягчает его. Другие авторы деревенской прозы нередко изображают город как нечто откровенно враждебное деревне; у Шукшина город — это, скорее, нечто отличное от деревни. Не враждебное, а просто другое. «Но вообще город куда ближе к коммунизму, чем деревня-матушка. Были бы только деньги» («Постскриптум»).

ГЛАВА IX

СЕМИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ

НОВЫЙ ПРОМЕЖУТОК

§ 46. ОБЩИЙ ВЗГЛЯД НА 70-Е ГОДЫ

Разгром «Нового мира» Твардовского в 1970 г. и смерть самого Твардовского в 1971 (см. § 42) провели резкую черту между 60-ми и 70-ми гг. Журнал Твардовского и в пору начавшейся во второй половине 60-х гг. реакции до конца воплощал тот порыв к демократии, свободе личности, социализму с человеческим лицом, который страна переживала после смерти Сталина начиная с середины 50-х гг. (см. § 34).

Сразу после расправы с журналом и его редактором процесс вытеснения из советской литературы людей и идеологии 60-х гг. пошёл быстро и безостановочно.

В 1972 г. власти заставили эмигрировать Бродского (см. § 50), и он обосновался в Соединённых Штатах.

В том же году был исключён из КПСС Виктор Некрасов (он вступил в партию на фронте в 1944 г.; см. § 32), а в 1974 все его рукописи были конфискованы КГБ, его лишили советского гражданства и выслали из СССР. После этого он обосновался в Париже и стал одним из четырёх редакторов-издателей журнала «Континент».

Этот журнал начал выходить в 1974 г. и сразу завоевал репутацию самого авторитетного издания третьей эмиграции. В нём публиковали свои произведения Солженицын, Бродский, Синявский, Галич и многие другие русские, а также иностранные писатели.

В 1973 г. получил возможность эмигрировать А. Синявский (см. § 42); он стал профессором Сорбонны — парижского университета, одного из старейших в Европе.

В начале 1974 г. был лишён гражданства и выслан из СССР Солженицын (см. § 43); архив его был конфискован КГБ ранее.

В 1978 г. эмигрировал Сергей Довлатов: его сперва посадили в тюрьму, потом выпустили и предложили уехать. Аргументы властей показались ему убедительными, и он послушался. О пребывании в тюрьме он вспоминал, например, следующие подробности. Заболел его сокамерник. Пришёл фельдшер, и состоялся такой разговор.

— Что у тебя болит?

— Живот и голова.

Фельдшер вынул таблетку, разломил её на две части и строго произнёс:

— Это — от головы. А это — от живота. Да смотри, не перепутай...

В 1979 г. была произведена расправа над авторами альманаха «Метрополь» (см. § 52): одни были исключены из Союза писателей, другие выдворены в эмиграцию и лишены советского гражданства.

В общем в течение 70-х гг. были различными путями выдавлены из СССР многие десятки выдающихся русских писателей, людей искусства, учёных, чем русской культуре был нанесён — который раз в течение одного столетия! — непоправимый ущерб.

Как и на рубеже 10-х и 20-х гг., когда завершился серебряный век русской литературы, на рубеже 60-х и 70-х гг. кончилась одна, резко очерченная эпоха и начиналась другая, значительно менее определённая. Мы с полным основанием можем назвать её новым промежутком (ср. § 17).

Первая русская эмиграция сложилась в результате революции, гражданской войны и установления в России диктатуры коммунистической партии; она дала богатейшую литературу, связанную в первую очередь с именами Бунина, Мережковского, Цветаевой, Ходасевича, Набокова (см. §§ 2, 17, 24—27, 33, 39).

Вторая эмиграция образовалась в результате второй мировой войны и ни одного столь же выдающегося писателя не выдвинула (см. § 34).

Теперь как ответ на политическую реакцию возникла третья эмиграция — третье массовое перемещение русских людей за границы своей страны на протяжении одного века. Именно в Соединённых Штатах раскрылось дарование одного из крупнейших писателей третьей эмиграции Сергея Довлатова.

Время с середины 60-х до середины 80-х гг. было для СССР и России двадцатилетием упущенных возможностей. На глазах шли разложение власти, коррупция, повсеместное падение нравов. Во главе государства и партии оказался Брежнев — самый слабый руководитель за всю историю России, необыкновенно падкий на дорогие подарки, примитивную лесть, награды, премии, звания, которые с удовольствием сам себе придумывал. Сергей Довлатов (о нём см. далее) пародировал бесконечные торжественные указы: «За успехи в деле многократного награждения товарища Брежнева орденом Ленина наградить орденом Ленина — орденом Ленина!»

Окружавшие Брежнева холуи объявили его выдающимся писателем, написали за него от его имени воспоминания, провозгласили их новым словом в русской литературе, приняли его в Союз писателей, дали ему Ленинскую премию по литературе.

Руководство страной было крайне неэффективным: тогда же специальными, строго засекреченными исследованиями было установлено, что в среднем из десяти решений высших партийных и государственных органов исполнялось одно. Техническая революция, которая потрясла и изменила весь мир, обошла Советский Союз стороной. Россия расплачивается за это до конца века.

В последние дни и часы 70-х гг., 29 декабря 1979 г., советские войска вторглись в Афганистан. Началась необъявленная семилетняя изнурительная война, в ходе которой погибло около 30000 советских солдат и более миллиона афганцев, а ещё два миллиона жителей Афганистана было вытеснено с территории страны (при общем количестве населения 18 миллионов человек). Эта агрессия с самого начала не имела шансов на успех и более, чем что-либо другое, привела к краху тоталитаризма в СССР и самого СССР.

На протяжении всего периода в стране нарастало правозащитное демократическое движение, лидером которого был выдающийся физик, создатель советской водородной бомбы академик А.Д. Сахаров. За свою диссидентскую деятельность (диссидентами, инакомыслящими в это время стали называть людей, которые не примирились со стремлением власти вернуться к тоталитаризму сталинского образца) он был отстранён от экспериментальных исследований в области ядерной физики. Он возглавил широкое общественное движение, которое подготовило политические преобразования 80—90-х гг. Размах движения был настолько велик, что от демократически настроенных людей Сахаров получал до 2000 писем ежедневно. Пока был жив Твардовский, они иногда координировали свои действия в защиту законности и демократии. В 1975 г. академик Сахаров был удостоен международной Нобелевской премии мира.

Он выступил с открытым и резким протестом против вторжения советских войск в Афганистан. Власти негодовали. Из-за того, что он владел секретной информацией, Сахарова нельзя было выслать из страны, поэтому он был без суда отправлен в Горький (теперь Нижний Новгород) и содержался там под строгим домашним арестом в полной изоляции с начала 1980 г. до конца 1986.

Движение литературы не останавливалось даже в этих неблагоприятных условиях. Русская литература в Советском Союзе в 70-е гг.

отчасти развивалась по тем направлениям, которые наметились в предыдущее десятилетие и поддерживались «Новым миром»: по-прежнему важное место занимали в ней 1) военная проза (получившая новые стимулы благодаря творчеству Вячеслава Кондратьева); 2) деревенская проза; 3) в произведениях Юрия Трифонова высшей точки развития достигла городская проза, или городская повесть (критика употребляла оба этих термина).

Под цензурным запретом оказалась антисталинская тема; писатели, которые стремились продолжать это течение литературы предыдущего десятилетия, вынуждены были, как уже сказано, эмигрировать.

В 70-е гг. новые черты приобрела поэзия.

Ещё полноценно работали поэты военного поколения Д. Самойлов, А. Межиров, Е. Винокуров и др.; при этом их творчество обретало новые черты: военная тема оттеснялась на второй план вечными темами смысла и цели жизни, смерти, любви и одиночества, воспоминаний, творчества, истории. Поэзия их год от году становилась всё более пессимистичной, потому что реакция 70-х гг. пришла в резкое противоречие с идеалами, за которые они воевали, ради которых шли на смерть в годы Великой Отечественной войны (см. § 38).

Поэты нового авангарда А. Вознесенский, Е. Евтушенко и др. заменили политические и общественные темы нравственной проблематикой и напряжёнными поисками новых путей в области языка, стиля, стиха.

Наконец, в 70-е гг. полностью осуществились и выдвинулись в первый ряд создатели «тихой поэзии», как называли это явление некоторые критики, — Иосиф Бродский, Александр Кушнер, Олег Чухонцев, Татьяна Бек, Михаил Яснов и др.

Только теперь стало до конца ясно, что XX съезд КПСС, всё общественное движение 50—60-х гг. породили не одно, а два поэтических поколения — поэтов политизированных во главе с Евтушенко и Вознесенским и авторов, которые решительно уходили от политической и социальной проблематики и создавали поэзию вечных тем. Их творчество и называли иногда тихой поэзией. Политические страсти были им чужды. Довлатов, который сразу же сблизился с Бродским и его друзьями, вспоминает, как звал одного такого поэта в гости к общему знакомому.

— Не пойду, — говорит, — какой-то он советский.

— То есть, как это советский? Вы ошибаетесь!

— Ну, антисоветский. Какая разница.

Если стихи шестидесятников словно бы специально писались для чтения с эстрады в большом зале или на стадионе, то поэзия вечных тем лучше всего воспринималась наедине с книгой или в самом тесном дружеском кругу.

Можно подвести некоторый общий знаменатель под всей литературой 70-х гг. Этот период отличается прежде всего общим поворотом от социальной проблематики к нравственной: к вопросам добра и зла, достойного бытия, к духовным ценностям. Цензура не позволяла прямо писать о Боге, о вере, о церкви, но и проза, и поэзия по возможности приближались к этой теме: писали о христианской доброте, о христианской любви, о бескорыстии, и хотя само слово *христианская* не произносилось, христианская мысль, христианское чувство в литературу проникали.

В 1978 г. Давид Самойлов написал «Свободный стих». Свободный стих, или верлибр — это особая форма речи, без строгого размера и без рифм; такое стихотворение держится единообразием синтаксических построений и делением на строки в соответствии с замыслом автора, который записал текст столбиком. Это стихотворная речь вблизи границы с прозаической речью. В «Свободном стихе» 1978 г. проявилось историческое мышление Самойлова, созерцательность, присущая всей литературе этого периода.

СВОБОДНЫЙ СТИХ

Я рос соответственно времени.
В детстве был ребёнком.
В юности юношей.
В зрелости зрелым.

Потому в тридцатые годы
я любил тридцатые годы,
в сороковые
любил сороковые.

А когда по естественному закону
время стало означать
схождение под склон,
я его не возненавидел,
а стал понимать.

В шестидесятые годы
я понимал шестидесятые годы.

И теперь понимаю,
что происходит
и что произойдёт
из того, что происходит.

И знаю, что будет со мной,
когда придёт не моё время.
И не страшусь.

§ 47. ЮРИЙ ТРИФОНОВ

Этот писатель совместил в своём художественном мировоззрении черты идеологии 60-х и 70-х гг. — до предела обострённое внимание и к социальным, и к нравственным проблемам. Он художественно исследовал «социальное в глубинном, высшем его понимании — изображении общества как сплетения характеров».

Юрий Валентинович Трифонов (1925—1981) был сыном видного члена РСДРП, участника революций 1905 и 1917 гг. и гражданской войны, одного из создателей Красной гвардии 1917—1918 гг., а потом Красной армии, крупного хозяйственного работника в 20—30-е гг. Детство его прошло в огромном доме, построенном специально для людей, занимавших руководящие посты в компартии, Совете народных комиссаров (нынешний Совет министров), армии. Место для него было выбрано на набережной реки Москвы, против Кремля наискосок от него.

В 1937 г. в ходе сталинского террора отец будущего писателя был арестован и расстрелян. Сгорел в том костре, который помогал разжигать. После XX съезда КПСС и его посмертной реабилитации Ю. Трифонов рассказал об отце в книге «Отблеск костра». Этот отблеск осветил не только жизнь отца, но и всё творчество сына.

После ареста отца его жена и дети, принадлежавшие к привилегированной элите советского общества, стали ЧСИР (членами семьи изменника родины, такова была официальная формулировка тех лет), из дома на набережной их выселили. Будущий писатель подростком работал слесарем, сменил ещё несколько занятий, пока не поступил в Литературный институт. По окончании института написал роман «Студенты», который напечатал в «Новом мире» Твардовский, только что ставший его главным редактором.

Шёл 1950 год. Война ещё была свежей раной, не утихавшей болью. Лучшие книги публиковались о войне.

А Трифонов написал роман о мирной жизни. Не о вчерашнем, а о сегодняшнем. Оказалось, что в стране царит настоящий читательский голод, что в людях живёт страстный интерес именно к такой литературе. Им хотелось увидеть в книге себя такими, каковы они теперь, при развороте новой, мирной жизни, по окончании страшной войны, после тяжелейших утрат, карточной системы, после того, что книги жгли, чтобы согреться, и продавали, чтобы купить хлеб.

Несмотря на очевидные слабости «Студентов», написанных двадцатипятилетним неопытным автором, роман имел оглушительный успех. Диспуты, на которые собиралось по тысяче человек, длились по два дня, и не только в университетах и институтах, но и на заводах, в научных и иных учреждениях. На адрес «Нового мира» Трифонов получал небывалое количество, тысячи читательских писем из самых отдалённых мест страны.

Действие романа происходит в Москве, столица показана со множеством точных подробностей, достоверно, с затаённой любовью. Поэтому особенно увлекались «Студентами» москвичи. Ни читатели, ни сам автор тогда не догадывались, что через два десятка лет Трифонову предстоит стать главой целого литературного течения, которое критики назовут московской повестью.

Эти двадцать лет прошли в творческих поисках. Трифонов много работает, довольно много печатается, издаёт несколько книг, но до второй половины 60-х гг. держится в тени. Как мы знаем, другие писатели и целые литературные школы определяли собою лицо 50-х и 60-х гг. (см. §§ 34, 41). В конце 60-х гг. «Новый мир» опубликовал несколько превосходных рассказов Трифонова, а в самом конце десятилетия, в декабрьском номере за 1969 г., в предпоследнем номере, подписанном в качестве редактора Твардовским, появилась небольшая повесть «Обмен».

Ею писатель как бы заново вошёл в литературу. Второй раз в жизни он пережил успех необыкновенный, потрясающий. «Обменом» упивалась вся Москва. Через несколько дней вслед за нею «Обменом» упивалась вся страна. «У Трифонова есть свой читатель», — ещё раньше сказал Твардовский.

За «Обменом» последовали повести «Предварительные итоги», «Долгое прощание», «Другая жизнь», «Дом на набережной», романы «Старик», «Время и место», «Исчезновение», «Опрокинутый дом». Произведения Трифонова публиковались почти ежегодно, в день выхода из печати становились событием литературной и общественной жизни. Для целых слоёв читателей 70-х гг. они ока-

зались главным явлением десятилетия. Твардовский говорил Трифонову, когда тот был совсем молод, ещё до того, как увидели свет его «Студенты», что надо стремиться писать увлекательно. «Проза должна тянуть, тянуть, как хороший мотор».

Трифонов запомнил эти слова на всю жизнь.

Его проза тянет, как хороший мотор.

Герой всех произведений Трифонова — время. Последний роман, опубликованный при жизни писателя, перед его относительно ранней кончиной, носит заглавие «Время и место». Так могло бы называться каждое его произведение. Писатель показывает, как время работает над человеком, исподволь меняет его, как оно топчет и бесследно сметает людей, целые семьи, гроздя семей, поколения, улицы и площади, города, народы, государства.

В «Предварительных итогах» есть взрыв эмоций (подобные по тональности места находим в любой повести Трифонова). Муж и жена прожили вместе двадцать лет. Вроде бы ничего необычного в этом нет. Но вот как осмысливает это явление персонаж повести, неудачливый писатель-переводчик. «Двадцать лет, шутка ли! За двадцать лет редеют леса, оскудевает почва. Самый лучший дом требует ремонта. Турбины выходят из строя. А каких гигантских успехов достигает наука за двадцать лет, страшно подумать! Происходят перевороты во всех областях научных знаний. Перестраиваются города. Октябрьская площадь, рядом с которой мы жили когда-то, совершенно изменила облик. Не говоря уж о том, что возникли новые африканские государства. Двадцать лет! Срок, не оставляющий надежд».

«Предварительные итоги» — это итоги жизни, «Долгое прощание» — это прощание с жизнью, «Другая жизнь» — повесть о существовании в пору сталинского всевластия и после него, «Исчезновение» — отчёт о гибели отца и всего огромного временного и социального пласта, к которому он принадлежал, и т.д.

Писатель присматривается к тому, как в этом мощном потоке времени барахтаются его современники-москвичи, самые обыкновенные люди: инженеры, домохозяйки, преподаватели, научные работники и литераторы среднего уровня, заводские работяги, студенты. Диапазон его персонажей — от тех, для кого предел стремлений составляют кооперативная квартира, машина, дача, заграничная командировка и удобная любовница, до пьяницы — кладбищенского сторожа.

Но эти люди только невнимательному взгляду представляются простыми, обыкновенными, одинаковыми. Писатель убеждён, что

все они разные. Каждый уникален. Трифонов владеет искусством психологического исследования, он ничего не огрубляет, показывает характерные черты людей, потом едва заметные, но значащие чёрточки, потом оттенки чёрточек, потом — оттенки оттенков.

В 70-е гг. цензура запрещала поднимать острые социальные темы. Те писатели, которые без этого не могли жить и работать, либо погибли, либо оказались в эмиграции (см. § 46). Трифонов избрал особый путь. Он выработал неповторимо индивидуальный **УСКОЛЬЗАЮЩИЙ** стиль, с которым цензура ничего не могла поделать. Запретные общественные вопросы он затрагивал как бы мимоходом, в придаточных предложениях и деепричастных оборотах, говорил о них намёками, обиняком. Надеялся, что ЕГО читатель его поймёт. В его повествовании постоянно присутствует некая тайна.

Его проза ассоциативна. Писатель рассчитывает на то, что читатель существует в поле тех же мыслей и чувств, что и он сам. К нему приходят веяния от окружающей его среды, от людей, вещей, событий, а затем, художественно преображённые, уходят от его книг к читателям. Если автор говорит, допустим, о возвращении человека домой после долгого отсутствия, и пишет, что человек этот вернулся больным и подавленным, то он уверен, что в сознании читателя возникнут нужные ассоциации, подсказанные жизнью, и он восстановит главное, о чём в 70-е гг. цензура писать не позволяла: человек этот отбыл длительный срок заключения в лагере.

И другие, не носящие политического оттенка события, играющие важную, иногда решающую роль в жизни человека, сообщает писатель походя, роняет среди перечисления второстепенных подробностей. Он постоянно держит своего читателя в напряжении, призывая его сочувствовать, сопереживать, мыслить. В годы сурового цензурного гнёта проза Трифонова исполняла не только исстари присущую произведениям русской литературы роль хранилища народной нравственности, народного самосознания, но и выполняла дело науки — истории, социологии, социальной психологии.

Вместе с тем, стиль Трифонова элегичен. Всё его творчество — это один сплошной вздох о прошлом, жалоба на быстротекущее время, неизбежность и близость смерти. При всей внешней суровости и деловитости, при имитации документальной точности и добросовестности, элегичность придаёт слогу Трифонова лиризм. Получается какой-то странный — и притягательный! — деловитый лиризм.

Мы открываем «Дом на набережной». Повесть клочковата, события и мысли клубятся словно бы в беспорядке. Трифонов ве-

рен себе: он рассказывает людям о том, что происходит с ними сейчас. Нелегко найти другого писателя, который бы так весь без остатка растворился в своём времени. В 70-е годы он пишет о 70-х годах. Лето 1972 года как время действия названо сразу, а повесть опубликована в самом начале 1976-го. Именно в это время научный работник среднего калибра Глебов приезжает в магазин на окраине Москвы в поисках антикварного стола и вместо него находит спившегося работягу, в котором с трудом узнаёт Лёвку Шулепникова, приятеля детства, школьного товарища.

И начинается экспедиция в прошлое. Идут раскопки временных напластований. Обнажается слой предвоенных лет, возникают фигуры школьников — самого Вадима Глебова по кличке Батон, Шулепы, Сони Ганчук и их соучеников, ещё «были разные другие люди, понемногу исчезнувшие». Подростки закаляли свою волю всякими рискованными способами, торопились подготовить себя к трудностям. «Мы спешили напрасно, — говорит один из выросших ребят. — Испытания обрушились очень скоро, их не надо было придумывать. Они повалили на нас густым, тяжёлым дождём, одних прибили к земле, других вымочили и выморили до костей, а некоторые задохнулись в этом потоке».

Тогда Лёвка Шулепников (Шулепа по-школьному), Соня Ганчук, кое-кто ещё из их класса обитали в доме на набережной, который своей огромностью и замкнутостью напоминал целый город или даже целую страну. А семья Глебовых теснилась у его подножья, в комнатухе густо населённой коммунальной квартиры старого облезлого покривившегося дома с просевшей крышей.

Дом на набережной был таинственным и странным. В каждом подъезде сидели величественные лифтеры, которые придирчиво допрашивали гостей, к кому они идут, мимо которых даже ребята, жившие в доме, старались прошмыгнуть побыстрее и незаметнее. Когда мальчишки в классе попытались обидеть Шулепу, в класс пришёл сам директор школы, да ещё с милиционером, и провёл целое следствие, выявляя зачинщиков. Тогда дело кончилось ничем, потому что и Шулепа, и другие никого не назвали. Но позже Глебов выдал двух соучеников отчиму Лёвки, и их семьи куда-то незаметно исчезли.

Штрихи времени, полунамёки, оттенки оттенков рассеяны по всему тексту. В длинном сложноподчинённом предложении со множеством придаточных обстоятельства места описывается странная квартира, «где в потайном ящике письменного стола лежали стопкой толстые тетради за пятьдесят пять копеек, исписанные бисер-

ным почерком...». Почему же в потайном ящике? Воображение подсказывает, что это был дневник, содержание которого шло в разрез с официальной идеологией.

«Ведь дядя Володя после севера оставил её», — читаем мы и настораживаемся: как он попал на север? в каких условиях там жил?

Те же зловещие лифтёры в форменных фуражках, несколько раз настойчиво возникающие на страницах повести, представляют власть и самое опасное её учреждение — НКВД, наследника ВЧК. Меняется время — и лифтёры исчезают.

Один Шулепа их не боялся и дружески снисходительно кивал им мимоходом. В сочетании с другими полунамёками мы постепенно уясняем себе, что его отчим занимал высокое положение в НКВД.

Потом началась война. Москву бомбили фашистские самолёты. «Время, как и небеса, лопнуло с оглушительным треском». И следующий культурный слой, как говорят археологи, относится уже к первым послевоенным годам. Глебов поступает на филологический факультет, где работает профессор Ганчук. Профессор — человек могущественный, у него боевое революционное прошлое, гражданскую войну он проделал в конной армии Будённого. «Он знает, что такое рубать врагов. Рука не дрожала, когда революция приказывала. В Чернигове, до того, как пойти на учёбу, работал в отряде особого назначения Губчека». Теперь он изучает и преподаёт литературу, а в 20-е годы он её делал. Он член-корреспондент Академии наук, его труды переведены на восемь европейских и семь азиатских языков.

Тут Глебов вспомнил, что учился в одном классе с дочерью этого самого Ганчука Соней, и передал ей привет. Постепенно он втёрся в дом профессора, в дом на набережной. В школьные годы и потом он был к Соне непоколебимо равнодушен, хотя она тайно страдала от невысказанной любви к нему. Теперь же он начинает думать о том, что мог бы, пожалуй, и полюбить Соню. Постепенно профессор стал называть его Димой, брать с собой на прогулки. Ганчук рассказывал ему о разнице между казачьей рубкой и офицерской, о борьбе с мелкобуржуазной стихией, о теоретической путанице Луначарского и колебаниях Горького. Даже на самых больших писателей он смотрел несколько свысока. «Если бы Алексей Максимович до конца понимал...».

Жена Ганчука Юлия Михайловна, дочь немецкого революционера, преподавала немецкий язык в том же институте, в котором заведовал кафедрой её муж и учился Глебов. У неё, пишет Трифонов, сохранились связи с некоторыми уцелевшими от невзгод

стариками-антифашистами, немецкими и австрийскими. «Уцелевшими от невзгод». Снова промелькнула зловещая тень 1937-го. По определению практичного, хваткого, циничного Глебова, и Ганчук, и его жена оба были лопухи. Добрые, порядочные лопухи, не понимавшие жизни.

А сам Глебов отнюдь не лопух. Однажды вечером он оказался вдвоём с Соней на даче её родителей. Пока она хлопотала по хозяйству, он лежал на диване и думал, что вся эта дача, с какими-то фотографиями и старой гравюрой на стенах, с елью за окном и с крышей, заваленной снегом, — может принадлежать ему. Уже принадлежит ему.

Соня приходит к нему. «Он обнимал худое, покорное, мягкое, худые плечи, худую спину, в этом теле не было никакой тяжести, но оно принадлежало ему — вот что он чувствовал — принадлежало ему вместе со всем — со старым домом, елями, снегом».

За стеной гомонят родственники, а они сидят обнявшись, и Глебов поглаживает бедро Сони в шуршащем чулке. А потом, чтобы ладони было удобнее, отстёгивает застёжку и спускает чулок. «Он испытывал громадную покойную радость оттого, что женщина была покорна. И, главное, женщина необыкновенная. Об этом он догадывался и это внушал себе, приказывая своей ладони получать наслаждение от поглаживания бедра необыкновенной женщины, которая целиком принадлежала ему».

Едва ощутимая, но едкая ирония, как в этом случае, только изредка проступает в прозе Трифонова. Он очень старается быть объективным, но иногда не выдерживает и на мгновение сбрасывает маску бесстрастия.

А в это время медленно разворачивается какое-то мутное политическое дело. Трифонов и здесь рассчитывает на читателя-единицы. Он рассказывает о «борьбе с космополитизмом», которая в конце 40-х гг. сгубила немало жизней «низкопоклонников перед границей», принесла много горя, причинила непоправимый ущерб советскому обществу (см. § 28). В повести политические обвинения выдвинуты против Бориса Львовича Аструга, талантливого ученика и друга Ганчука. И Ганчук кидается его защищать. Боевой офицер, прошёл всю войну, награждён орденами; какой же Боря Аструг низкопоклонник?

Юлия Михайловна чувствует, что интриганы, нападающие на Аструга, ещё больше хотят избавиться от Ганчука, и только ждут, чтобы он себя скомпрометировал заступничеством за своего ученика. Но Ганчук остаётся непреклонен.

Глебов в это время уже на пятом курсе, под руководством Ганчука пишет дипломную работу о русской журналистике 1880-х годов. Его приглашает в учебную часть Друзяев. Глебов почти ничего о нём не знает, но не позволяет себе ни на минуту забыть, что Друзяев до недавней демобилизации был военным прокурором. Входит аспирант Ширейко, который почему-то пользуется несоразмерным влиянием. Читателю Трифонова не нужно объяснять, почему.

Между прочим о Друзяеве говорится, что через два года он, вышибленный отовсюду, оказался не у дел на пенсии, а ещё через год умер. «Как рассказывали, на похоронах Друзяева присутствовало человек восемь, все были возбуждены недавно прошедшими другими похоронами, дело происходило в марте...». В марте 1953 умер Сталин, и после его смерти ослабела власть лифтёров в форменных фуражках, друзяевых и ширеек.

А сейчас они требуют, чтобы Глебов отказался от Ганчука как от руководителя своей дипломной работы. С мучительными переживаниями Глебов поступает так, как ему велят. Иначе ему не видать аспирантуры. Потом они требуют, чтобы он публично на собрании выступил с политическим доносом на Ганчука. А то не получит повышенную именную стипендию Грибоедова. Снова Глебов страдает, и уже уговаривает себя, что в книгах Ганчука далеко не всё безупречно, что в новых веяниях предвоенных и послевоенных лет он не разбирается.

У Юлии Михайловны начинаются свои неприятности в институте. И с семьёй снятого с работы, утратившего всё своё могущество Ганчука Глебов осторожно порывает. Тихо бросает Соню. Ну и что, что бросает? Ведь он так и не сумел понять, любит её или нет. Наверное, никогда он её не любил, утешает он себя.

А Юлия Михайловна, кстати, тут же умерла. Правда, перед смертью она успела, захлёбываясь словами, сообщить Глебову, что ненавидит его, что он просто использовал её дом, дачу, книги, мужа, дочь. Что можно на это возразить? Да и нужно ли возражать больной несчастной женщине? Зачем? Через них надо просто переступить.

Глебов поступил в аспирантуру, а Соня скоро попала в психиатрическую больницу. Потом она как будто поправилась, Глебов точно не знает. Не интересовался. Много лет спустя в Риге в кафе на открытом воздухе он увидел Соню. «А это были уже совсем иные времена, и даже не те, что наступили потом, а совсем, совсем иные времена». Читатели 70-х гг. испытывали счастье понимать своего писателя; сейчас тот, кто хочет пережить это счастье, должен немножко потрудиться, чтобы войти в мир Трифонова.

ва. Здесь те времена, что наступили потом, — это оттепель 50—60-е гг.; совсем, совсем иные времена — конец 60-х — начало 70-х.

Вслед за падением одного могущественного отчима, а за ним второго, совершилось падение Лёвки Шулепы. Волны времени сомкнулись над ним, пока он не вынырнул из них пьяненьким мужиком в мебельном магазине летом 1972 г. (с чего повесть и начинается).

А кончается действие повести в 1974 году (написана же она в 1975-м, т.е. действие подведено вплотную к дню её завершения). Глебов едет в Париж на научный конгресс. Пора сказать, что в повести есть два повествователя. Один неотступно следит за Глебовым и сообщает нам, что он делает, думает, чувствует. Другой появляется изредка, ничьих мыслей и переживаний изнутри не знает. Рассказ одного и другого никак не разделены, надо их различать по смыслу и построению. Второй повествователь, в детстве живший, как и Ганчук, в доме на набережной, учился в одном классе с его дочерью, а, значит, и с Глебовым, и с Шулепой, и был безнадёжно в Соню влюблён. Теперь он отыскал Ганчука совсем в другом доме на окраине Москвы. В годовщину Сониной смерти (так мы вроде бы случайно узнаём, что она умерла) повествователь и Ганчук отправляются на кладбище. Пьяненький сторож их не пускает до тех пор, пока повествователь не узнаёт в нём бывшего одноклассника Шулепу. Всё в этой жизни закольцовано, сказал однажды Трифонов. А Ганчук проговорил себе под нос:

— Какой нелепый, неосмысленный мир! Соня лежит в земле, её одноклассник не пускает нас сюда, а мне восемьдесят шесть... И как не хочется этот мир покидать...

Трифонов от себя нигде не оценивает происходящего и своих персонажей. Не говорит, допустим, что предавать людей, как это делает всю жизнь Глебов, гнусно, а заступаться за гонимых друзей, как поступил Ганчук, — похвально. Но он ясно говорит о своих нравственных оценках всем строем повести, а изредка и словами действующих лиц. Писатель к людям строг. Тот же Ганчук, который так смело и великодушно ведёт себя в конце 40-х гг., в гражданскую войну и позже крушил всех, кого считал контрой, и теперь ещё жалеет, что кого-то недодавил, когда мог. Большие или меньшие слабости и пороки присущи почти всем персонажам. То же самое мы видим в других произведениях Трифонова.

Да и откуда было взяться высокой нравственности в советской России? Религиозную истину коммунистическая партия, заполучив власть, отвергла и предала гонениям. Общечеловеческую нравственность отвергла столь же решительно, объявив её буржу-

азным пережитком в сознании людей. Таким образом, живое предание, которым питался дух народа, оказалось насильственно прерванным.

Ему на смену пришли безнравственные императивы (категорические утверждения) вроде мыслей М. Горького: «Если жизнь — борьба, жалость — неуместна»; «Если враг не сдаётся, его уничтожают»; жалость унижает человека. И т.п.

Талантливый поэт Эдуард Багрицкий (1895—1934) это аморальное учение вложил в уста Дзержинского, организатора и первого председателя ВЧК — Всероссийской чрезвычайной комиссии, которой было дано неограниченное право казнить всех, заподозренных во враждебности к советской власти. Ничего не подделаешь: таков наш век, учит у Багрицкого Дзержинский. Надо делать, что он велит.

Оглянешься: а вокруг враги,
Руку протянешь: и нет друзей;
Но если он скажет: Солги! —
Солги.
Но если он скажет: Убей! —
Убей.

(«Т.В.С.», 1930)

Только совсем редко Трифонов показывает нам подлинно хорошего человека. В «Доме на набережной» это, конечно, Соня с её альтруизмом, абсолютной добротой, любовью, безответностью, готовностью к самопожертвованию и всепрощению. Ничего, что таких людей мало, словно бы говорит нам Трифонов. Скажем спасибо, что они всё-таки есть среди нас.

§ 48. ВЯЧЕСЛАВ КОНДРАТЬЕВ

Со времени Великой Отечественной войны прошло три десятка лет. Казалось, что новые имена писателей — её участников больше не появятся, что за треть века все литературно одарённые воины давно высказались, опубликовали свои книги.

Однако путь в литературу Вячеслава Леонидовича Кондратьева (1920—1993), как и каждого большого писателя, оказался неповторимо своеобразен.

Он служил в армии с 1939 г., так что войну встретил не новобранцем. Когда началась Великая Отечественная, он находился на Дальнем Востоке. 23 июня, на второй день войны, у штаба полка выстроилась очередь тех, кто просил о переводе в действующую армию. В этой очереди стоял и Кондратьев. Ему пришлось воевать два года — с начала 1942 до конца 43-го, когда он был тяжело ранен (вторично) и уволен из армии по инвалидности.

Он был чернорабочим войны, сержантом-пехотинцем, в составе 132-й отдельной стрелковой бригады участвовал в тяжёлом, неудачном для нашей армии, растянувшемся на много месяцев сражении подо Ржевом; там он после гибели командира роты принял командование на себя. Какова же должна была быть сила переживаний молодого человека, если память о них заставила его взяться за перо в пятьдесят лет!

Самый популярный в годы войны журналист и публицист Эренбург (см. § 34) писал: «Ржева я не забуду. Может быть, были и наступления, стоившие больше человеческих жизней, но не было, кажется, другого столь печального — неделями шли бои за пять-шесть обломанных деревьев, за стенку разбитого дома да крохотный бугорок».

В качестве журналиста свидетелем боёв подо Ржевом был и Твардовский (см. § 31). «Впечатления от этой поездки были за всю войну из самых удручающих и горьких, до физической боли в сердце. Бои шли тяжёлые, потери были очень большие, боеприпасов было в обрез — их подвозили вьючными лошадьми». Из таких впечатлений выросло одно из самых значительных стихотворений о той войне не только Твардовского, но и всей нашей поэзии, «Я убит подо Ржевом». Приведём несколько фрагментов этой большой элегии.

Фронт горел, не стихая,
Как на теле рубец.
Я убит и не знаю,
Наш ли Ржев наконец?

.....

Летом, в сорок втором,
Я зарыт без могилы.
Всем, что было потом,
Жизнь меня обделила.

.....

Я убит подо Ржевом,
Тот ещё под Москвой.

Где-то, войны, где вы,
Кто остался живой?

.....
Завещаю в той жизни
Вам счастливыми быть
И родимой отчизне
С честью дальше служить.

Горевать — горделиво,
Не клонясь головой,
Ликовать — не хвастливо
В час победы самой.

И беречь её свято,
Братья, счастье своё —
В память воина-брата,
Что погиб за неё.

“Первый бой потряс меня своей неподготовленностью и полным пренебрежением жизнью солдат, — рассказал позже Кондратьев. — Мы пошли наступать без единого артиллерийского выстрела, лишь в середине боя нам на подмогу вышли два танка. Наступление захлебнулось, и полбатальона мы оставили на поле. И тут я понял, что война ведётся и, видимо, будет вестись с той же жестокостью по отношению к своим, с какой велась и коллективизация, и борьба с «врагами народа», что Сталин, не жалея людей в мирное время, не будет тем более жалеть их на войне”.

По образованию художник-полиграфист, Кондратьев после окончания войны пытался описать свой трагический жизненный опыт, но сделанное им его самого не удовлетворило. Воспоминания военных лет обрушились на него в конце 50-х. «Далёкие вроде бы годы вдруг приблизились вплотную. Даже запахи войны чуял я порой», — рассказал он позже.

Его поразила и подтолкнула к творчеству правда военной прозы Василя Быкова. Честностью, заботливой любовью к России были ему близки некоторые произведения деревенской прозы. Наконец, ему было очень важно, что его ободрил Солженицын. Кондратьев поделился с ним своими планами ещё в 60-е гг., и Солженицын поверил в будущее Кондратьева, сказал, что надеется на его литературный успех.

Первой книге Кондратьева «Сашка» было предпослано не совсем обычное посвящение (имя Солженицына тогда в печати называть было нельзя): “С чувством глубокой благодарности к чело-

веку, поверившему в «ржевскую прозу» ещё до её написания, работал автор над этой книгой”.

Как осколок, оставшийся в ране, вдруг через много лет, причиняя мучения, выходит из тела ветерана, так из сознания Кондратьева с душевной болью стала выходить ржевская проза.

В пятьдесят лет он принялся лихорадочно писать свои обжигающие повести и рассказы «Сашка», «Отпуск по ранению», «Селижаровский тракт», «Овсянниковский овраг», «На поле овсянниковском», «Искупить кровью» и др. Позже в повести «Встречи на Сретенке» и романе «Красные ворота» Кондратьев рассказал о послевоенных судьбах своих однополчан и сверстников.

Все ржевские тетради (как однажды назвал свою прозу Кондратьев) связаны между собой многочисленными межтекстовыми сцеплениями. И топография, и хронология, и персонажи, и события, и мироощущение их тесно соприкасаются, пересекаются, образуют единый эпический цикл. Каждое произведение самодостаточно, вместе с тем все они дополняют и углубляют друг друга. Иногда говорят даже о ржевском романе Кондратьева как об одном всеобъемлющем целом.

Глава «На сто пятом километре» повествует об армейской службе на Дальнем Востоке, «Селижаровский тракт» — о начале фронтовой жизни, «Овсянниковский овраг», «На поле овсянниковском», «Сашка» — передовая в районе Ржева, мёрзлая земля, болота, ельники, полуголодное существование между жизнью и смертью на пределе человеческих сил, обстрелы, атаки, поиск разведчиков, убитые, раненые, пленные.

Некоторые персонажи переходят из главы в главу, повести прорастают одна в другую. В конце «Селижаровского тракта» Серёга Рябиков ещё жив, в начале «Овсянниковского оврага» он только что погиб. Савкин в предыдущей главе погиб, в следующей его поминают. В конце «Сашки» раненный отпускник приезжает в родную Москву, в «Отпуске по ранению» он в столице. А «День победы в Чернове» всё замыкает: через двадцать лет уцелевший солдат возвращается в свою военную молодость.

А началось всё с повести «Сашка». Она была написана в 1974 г. и целых пять лет не могла попасть в печать. Её удалось опубликовать благодаря поддержке Симонова. В ней полно воплотились лучшие особенности литературы 70-х гг., прежде всего — бескомпромиссная постановка самых острых нравственных вопросов.

Сашка, кадровый солдат, во время боя берёт в плен немца, своего ровесника, лет двадцати — двадцати двух. Ротный прика-

зывает Сашке отвести пленного в штаб. Немец боится, что Сашка может его по дороге застрелить, но Сашка подбирает нашу листовку на немецком языке, в которой немецким солдатам, сдавшим-ся в плен, обещана сытая жизнь, и показывает её немцу.

— Пропаганден, — буркнул немец.

Сашка возмутился. Это у немцев пропаганда, утверждает он, а у нас правда.

— Потому как люди мы. А вы фашисты!

— Их бин нихт фашист, — сказал немец. — Их бин дейче зольдат.

Листовку немец аккуратно сложил и сунул в карман.

— Ты кем был? — спрашивает Сашка. — Арбайтер или бауэр?

— Штудент.

Сашка приводит своего пленного в блиндаж комбата. У капитана — командира батальона горе: накануне погибла медсестра Катенька, его любовь. Он в расстёгнутой гимнастёрке, заросший, со спутанными волосами и чёрными кругами около глаз. Перед ним на столе окурки, бутылка водки, кружка...

Сашку мучит дурное предчувствие. Когда он с немцами дрался, они были для него враги, нелюди. Но теперь у него на пленного зла не было; он казался ему таким же солдатом, как он сам, только одетым в другую форму, одураченным и обманутым Гитлером. «Потому и мог разговаривать с ним по-человечески, принимать сигареты, курить вместе...».

Кондратьев не произносит никаких высоких слов. А как прекрасен его Сашка! Воюет в тяжелейших условиях, ежеминутно рискует жизнью, а не озлобился, не ожесточился, сохранил человечность даже в нечеловечески трудных обстоятельствах. Это замечательно чистая душа. «Много, очень много видал Сашка смертей за это время — проживи до ста лет, столько не увидишь, — но цена человеческой жизни не умалилась в его сознании».

Взятый им немец не хочет ничего говорить, не отвечает на вопросы капитана. Сашке это понятно: немец давал присягу, он солдат. А капитан приказывает:

— Немца — в расход.

Сашке приказывает. У Сашки потемнело в глазах. Ведь листовки обещали немецким солдатам, которые попадут в плен, жизнь. И он, Сашка, обещал.

Срывающимся голосом он пытается объяснить это капитану, достаёт листовку. Но у капитана своя логика, логика войны:

— Сколько у вас в роте было человек? — спрашивает он у Сашки.

— Сто пятьдесят, товарищ капитан.
— Сколько осталось?
— Шестнадцать...
— И ты гада этого жалеешь?
Немец понял, что его ждёт.
Повёл Сашка немца.

Закурили они, русский и немецкий солдаты, по последней сигарете; лицо немца посерело, губы спеклись, в глазах предсмертная тоска. Достал он из кармана советскую листовку, которая обещала ему жизнь, и стал рвать на мелкие кусочки, что-то бормоча при этом. «Пропаганден», — донеслось до Сашки. А ведь не брехня, не пропаганда в листовке, думает Сашка. И писалась листовка людьми повыше комбата. Ведёт Сашка немца расстреливать, а сам знает: «есть у него в душе заслон какой или преграда, переступить которую он не в силах».

Наконец, в немногих словах писатель обозначает три нравственных вектора, которые воздействуют на Сашку. Здесь и выясняется то принципиально новое, что принёс Кондратьев в военную прозу: небывало острая постановка нравственных вопросов. Никогда ещё в нашей литературе с такой силой не сталкивался воинский долг с общечеловеческой нравственностью, запрещающей убивать.

«Впервые за всю службу в армии, за месяцы фронта столкнулись у Сашки в отчаянном противоречии привычка подчиняться беспрекословно и страшное сомнение в справедливости и нужности того, что ему приказывали. И ещё третье есть, что сплелось с остальным: не может он беззащитного убивать. Не может, и всё!»

Тянет Сашка время, ищет выход. И вдруг видит: вдали маячит высокая фигура капитана. Ровным, неспешным шагом идёт прямо к ним.

“Вспомнил Сашка, так же вот ровно шёл комбат в последнем их наступлении на Овсянниково, когда ни ротные, ни помкомбата не смогли поднять вконец измученных перемаянных людей. Красиво шёл... Глядели на него тогда с восхищением и поднялись как один через немоготу и усталость... И теперь прёт, как танк, сравнил Сашка, потому как ощущения были схожие — тогда он знал, что никуда не денешься, и сейчас тоже...”

И секундной вспышкой мелькнуло — ну, а если... хлопнуть сейчас немца и бегом к капитану: «Ваше приказание выполнено...» И снята с души вся путань... И, не тронув автомата даже, только повернувшись чуть к немцу, увидел Сашка, прочёл тот мысль эту секундную, смертной пеленой зашлись глаза, заходил кадык...

Ну, что комбат делать будет? Силой заставит немца угрохать? Есть в уставе такое — обязан командир добиться выполнения своего приказа во что бы то ни стало и, если нужно, оружие применить. Или просто за невыполнение приказа Сашку на месте кокнет?..

Но Сашка не сник, не опустил глаза, а, ощутив вдруг, как отвердилось, окрепло в нём чувство собственной правоты, встретил взгляд капитана прямо, без страха, с отчаянной решимостью не уступить — ну, что будешь делать? Меня стрелять? Ну, стреляй, если сможешь, всё равно я правый, а не ты... Ну, стреляй... Ну..."

В поединке взглядов, характеров побеждает младший по званию, по возрасту Сашка. Капитан приказывает:

— Немца отвести в штаб бригады. Я отменяю своё приказание.

Теперь, пожалуй, можно понять, почему Кондратьев полжизни шёл к своему «Сашке». Чтобы так глубоко и точно исследовать нравственность, нужно набраться мудрости, узнать жизнь, людей, постичь социальную природу мира, в котором живёшь.

«Сашка же вздохнул глубоко, полной грудью, снял каску, обтёр со лба пот, провёл рукой по ёжику отросших за эти месяцы волос и окинул взором всё окрест — и удаляющегося комбата, и большак, и церкву разрушенную, которую и не примечал прежде, и синеющий бор за полем, и нешибко голубое небо, словно впервые за этот день увиденное, и немца, из-за которого вся эта неурядь вышла, и подумал: коли живой останется, то из всего, им на передке пережитого, будет для него случай этот самым памятным, самым незабытым...»

Художественное исследование нравственных ценностей, принятое Кондратьевым, убедительно благодаря точным деталям. Когда смертельный конфликт благополучно разрешился, Сашка заметил разрушенную церковь. Церковь упомянута потому, что Сашка исполняет библейскую заповедь *не убий*. В § 46 было сказано, что в 70-е гг. советская цензура не позволяла прямо писать о Боге, о вере, о церкви, но литература по возможности приближалась к этим темам, говорила обиняками о религиозном чувстве, о христианской доброте, о христианской любви, о бескорыстии. Замечательный пример этого мы видим в повести Кондратьева.

Его проза вобрала в себя не только опыт военной или деревенской прозы, но всё лучшее из предшествующей литературы. Есть нечто символичное в том, что умер Трифонов — и родился (как писатель) Кондратьев. «Я давно уже хотел написать книгу, — незадолго до смерти сказал Трифонов, — которая состояла бы из отдельных произведений: новелл, коротких романов, эссе и т.д. Но

это должен быть не сборник, а единое целое. Скорее всего роман. У меня было даже обозначение для такого рода книги: «пунктир». Пунктирная линия жива, пульсирует, она живет, чем сплошная линия... Но и в пунктирной линии должна быть абсолютная точность. Это трудный метод”.

Трифонов подошёл к методу пунктирной линии в своём последнем романе «Время и место». Вячеслав Кондратьев — в своей ржевской прозе. А ещё раньше им воспользовался в своём «Василии Тёркине» Твардовский (см. § 31). Это в традициях русской классики: так написан, например, «Герой нашего времени».

Ржевский цикл Кондратьева завершил целый период бытия военной прозы в русской литературе. И после него появляются произведения о войне — Великой Отечественной, афганской, но никогда уже не будет новых талантливых романов и повестей о Великой Отечественной войне, написанных её участниками. В этом смысле Кондратьев подвёл своеобразный итог. Без всякой слащавости он воспел и прославил прежде всего нравственный подвиг своего поколения, продолжив лучшие традиции русской литературы XIX и XX вв., начиная от «Бородина» Лермонтова и «Войны и мира» и кончая «Сотниковым» Быкова (см. § 44).

§ 49. СЕРГЕЙ ДОВЛАТОВ

Огней немало золотых
На улицах Саратова,
Парней немало холостых,
А я люблю Довлатова.

Так пели на студенческом капустнике в Ленинградском университете в 1962 г.

«Нью-Йорк реален, — записал за несколько лет до смерти Довлатов. — Он совершенно не вызывает музейного трепета. Он создан для жизни, труда, развлечений и гибели... Думаю, что Нью-Йорк — мой последний, решающий, окончательный город».

Сергей Донатович Довлатов родился в начале Великой Отечественной войны в эвакуации в Уфе 3 сентября 1941 г., а умер в разгар политической перестройки России в эмиграции в Нью-Йорке в машине скорой помощи по дороге в больницу утром 24 августа 1990 г.

Довлатов выделялся среди окружающих гигантским ростом и ещё больше — непохожестью на всех других.

— Наш мир абсурден, — говорил он своей жене, — и враги человека — домашние его.

Он цитировал Евангелие. Эта шутка сердила жену.

— Твои враги, — говорила она, — это дешёвый портвейн и крашенные блондинки!

— Значит, я истинный христианин. Ибо Христос учил нас любить врагов своих.

Так Довлатов излагает дело в повести «Наши».

Он поступил в Ленинградский университет, но не окончил его.

Работа писателя поглотила его. Он принадлежал к молодой творческой среде, которая не принимала лживой морали советского истеблишмента — того социального слоя, который стоял у власти и стремился диктовать свою волю всему народу. «От хорошей жизни писателями не становятся», — горько шутил Довлатов. Уйдя из университета, он прошёл службу в армии. Там он был зачислен в лагерную вооружённую охрану (ВОХР). Демобилизовавшись, принёс в своём вещмешке рукопись повести «Зона». Достоевский, Солженицын и многие другие видели в арестантах жертв режима, страдальцев. В советской литературе господствовал другой стереотип: арестант — это злодей, с которым успешно борется доблестная милиция.

Довлатов с изумлением убедился, что в зоне не оправдывается ни тот, ни другой взгляд: заключённые и вохровцы удивительно похожи друг на друга и составляют как бы одно целое. Единый беспощадно жестокий мир простирается по обе стороны колючей проволоки. «Солженицын был заключённым, — пишет Довлатов. — Я — надзирателем. По Солженицыну лагерь — это ад. Я же думаю, что ад — это мы сами».

После демобилизации Довлатов некоторое время занимался боксом, работал в заводской многотиражке, был камнерезом в мастерской скульптора, экскурсоводом в Пушкинском заповеднике в селе Михайловском и его окрестностях, журналистом в Таллинне. На стене его комнаты висел приколотый всажённым в неё ножом листок с кричащей надписью: «35 ЛЕТ В ДЕРЬМЕ И ПОЗОРЕ». Под таким лозунгом Довлатов отпраздновал свой день рождения.

В Советском Союзе идеологические вохровцы в литературу его так и не пустили. В Соединённых Штатах за 12 лет Довлатов издал 14 книг. Они переведены на десяток языков. Он стал самым известным и читаемым в Америке после Солженицына, Пастернака, Набокова и Бродского русским писателем. «Я уехал, чтобы стать писателем, и стал им, осуществив несложный выбор между тюрь-

мой и Нью-Йорком, — сказал Довлатов в одном интервью. — Единственной целью моей эмиграции была творческая свобода».

Довлатов жил с обострённым ощущением абсурдности бытия, остро реагировал на его уродства, нелепости и фальшь. Органически не мирился с лицемерием.

Так, он с горечью убеждался, что в селе Михайловском любовь к Пушкину — для одних профессия, для других образ жизни. В вопросах, порождённых тупым равнодушием экскурсантов, он не видел стремления познать и понять великого поэта:

— Кто, собственно, такой Борис Годунов?

— Из-за чего была дуэль у Пушкина с Лермонтовым?

— Где здесь проходила болдинская осень?

— Бывал ли Пушкин в этих краях?

— Как отчество младшего сына А.С. Пушкина?

— Была ли А.П. Керн любовницей Есенина?

Не увидел любви к Пушкину и в таком эпизоде. «Случилось это в Пушкинских Горах. Шёл я мимо почтового отделения. Слышу женский голос — барышня разговаривает по междугородному телефону.

— Клара! Ты меня слышишь?! Ехать не советую! Тут абсолютно нет мужиков! Многие девушки уезжают, так и не отдохнув!»

Не тупой серой самодовольной посредственностью отдано внимание писателя. Герои Довлатова — люди, которые катастрофически не умеют жить, аутсайдеры, бомжи, запойные пьяницы, выпавшие из лицемерного, продажного, циничного общества. Не соль земли, а сор земли, принадлежностью к которому отмечен и он сам, один только и дорог писателю.

«Всю сознательную жизнь меня инстинктивно тянуло к ущербным людям — беднякам, хулиганам, начинающим поэтам. Тысячу раз я заводил приличную компанию, и всё неудачно. Только в обществе дикарей, шизофреников и подонков я чувствовал себя уверенно», — признаётся его излюбленный герой.

Довлатов считал, что литература с политикой никак не связана. Что эти две линии просто не пересекаются. Однако он то и дело убеждался в обратном. Это был болезненный процесс. Идеологи истеблишмента брезгливо и опасливо смотрели на него как на диссидента.

Как оценить такую свою жизнь — абсолютно не устроенную, часто нищую, пьяную? И одновременно полную творческого напряжения и высоких достижений. Довлатов говорил о себе: «Потерпел успех». «Одержал поражение». Он был и сор земли, и соль соли земли.

Самая близкая параллель к судьбе Довлатова — жизнь и смерть Высоцкого (см. § 41). Его герои тоже часто видятся на обочине жизни, неприемлемы для самодовольного общества и не принимают его.

После смерти Довлатова Бродский написал о нём: «Серёжа принадлежал к поколению, которое восприняло идею индивидуализма и принцип автономности человеческого существования более всерьёз, чем это было сделано кем-либо и где-либо. Я говорю об этом со знанием дела, ибо имею честь — великую и грустную честь — к этому поколению принадлежать».

Своеобразие прозы Довлатова в большой степени заключено в его добром и горьком юморе. В его изображении жизнь — это ад, в котором горят и корчатся грешники, но ад весёлый и легкомысленный.

Необыкновенно оригинальный, своеобразный во всём, Довлатов ощущал себя отдалённым последователем Чехова. «Можно благоговеть перед умом Толстого, — написал он. — Восхищаться изяществом Пушкина. Ценить нравственные поиски Достоевского. Юмор Гоголя. И так далее.

Однако похожим быть хочется только на Чехова».

Суровому самоограничению в способах выражения чувств и мыслей Довлатов учился у американской литературы XX в., прежде всего у Хемингуэя и Фолкнера. Его абсурдный мир был сродни видениям Кафки — австрийского писателя, одного из создателей новой прозы XX столетия.

Материалом Довлатову служила его собственная биография. Довлатов почти всегда пишет от первого лица, но это не значит, что герой Довлатова — Довлатов. Скорее следует сказать, что Довлатов — прототип своего героя. В разное время герой-повествователь то приближается к своему прототипу, то удаляется от него.

Всё творчество Довлатова можно воспринимать как единый текст, в основе которого лежит преображённая буйной фантазией жизнь автора. Некоторые персонажи, ситуации, даже куски текста демонстративно переходят из произведения в произведение.

Каждая из повестей в то же время представляет собой строго организованное законченное целое. «Наши» — повесть о семье и о собственной молодости писателя. «Виноград» — рассказ... Трудно сказать, о чём этот рассказ. Сам Довлатов в конце его пишет: «В тот день я стал мужчиной. Сначала вором, а потом мужчиной. По моему, это как-то связано. Тут есть, мне кажется, над чем подумать.

А утром я занёс в свой юношеский дневник изречение Хемингуэя:

«Если женщина отдаётся радостно и без трагедий, это величайший дар судьбы. И расплатиться по этому счёту можно только любовью...» Что-то в этом роде.

Откровенно говоря, это не Хемингуэй придумал. Это было моё собственное торжественное умозаключение. С этой фразы началось моё злосчастное писательство. Короче, за день я проделал чудодейственный маршрут: от воровства — к литературе. Не считая прелюбодеяния...

В общем, с юностью было покончено. Одинокая, нелепая, безрадостная молодость стояла у порога».

Вот о чём десять страниц рассказа «Виноград». «Зона» — повесть о службе в ВОХРе. «Компромисс» — повесть о работе журналистом. «Заповедник» — повесть о работе экскурсоводом в Пушкинских Горах. «Ремесло» — повесть о неудавшихся попытках издать книгу рассказов в Советском Союзе. «Чемодан» — повесть одновременно о родине и эмиграции. И так далее.

Повесть обыкновенно составляется из глав в значительной мере обособленных, напоминающих отдельные рассказы.

И здесь мы подходим к самому интересному. Автономная глава, похожая на самостоятельный рассказ, или подлинный самодостаточный рассказ — ещё не мельчайшая единица текста. В основе всей неповторимо оригинальной прозы Довлатова лежит анекдот. Значение этого термина с течением времени изменялось. Здесь мы употребляем его так, как он понимался в пушкинское время, когда анекдотом назывался небольшой, из нескольких фраз, занимательный рассказ, основанный на более или менее достоверном факте. Корни этого жанра уходят в повествовательный фольклор.

Один подобный анекдот приведён выше: случайно услышанный междугородный телефонный разговор двух девушек в Пушкинских Горах («Клара! Ты меня слышишь?»). Бывают у Довлатова анекдоты совсем маленькие, например:

«Моя жена говорит:

— Это безумие — жить с мужчиной, который не уходит только потому, что ленился».

Другой анекдот — о жене двоюродного брата рассказчика. Она еврейка, муж её русский. Она говорит:

«— Боря выпил столько моей крови, что теперь и он наполовину еврей».

Обычно, как мы сейчас увидим, анекдоты несколько длиннее. Если присмотреться, каждая глава каждой повести складывается из подобных анекдотов. Они могут быть в основном правдивы,

содержать долю вымысла или быть выдуманными от начала до конца — не это важно. Обычно они абсурдны. Верность не бытовой, а художественной правде — единственная неотступная забота Довлатова.

Повесть «Чемодан» написана в 1982 г. в Соединённых Штатах. Начинается она главой «Предисловие». Глава начинается так: «В ОВИРе эта сука мне и говорит:

— Каждому отъезжающему полагается три чемодана».

Рассказчик готов протестовать, а потом соображает, что ему хватит и одного чемодана. У него и был всего один чемодан — фанерный, с поломанным замком. Пришлось обвязать его бельевой верёвкой. В Нью-Йорке, не распаковывая, задвинул его подальше в стеной шкаф.

Прошли годы. Родился сын. Подрос, стал шалить. Однажды мать вышла из терпения и велела ему в наказание идти в шкаф. Потом отец его спросил:

— Тебе было страшно? Ты плакал?

А он говорит:

— Нет. Я сидел на чемодане.

Тогда отец достал чемодан, развязал бельевую верёвку и поднял крышку.

В чемодане лежали приличный костюм, поплиновая рубашка, туфли, вельветовая куртка на искусственном меху, зимняя шапка из фальшивого котика, три пары финских носков, шофёрские перчатки и кожаный офицерский ремень.

Только на первый взгляд это случайный набор вещей. В чемодане лежали вещи, в которые можно одеть человека с ног до головы. Хочется увидеть здесь обещание автора: через принадлежащие ему вещи будет показан весь человек. Одновременно перед нами вещественное оглавление повести: вслед за «Предисловием» идут главы «Креповые финские носки», «Номенклатурные полуботинки», «Приличный двубортный костюм», «Офицерский ремень», «Куртка Фернана Леже», «Поплиновая рубашка», «Зимняя шапка», «Шофёрские перчатки». С каждым предметом связана в воспоминаниях рассказчика очередная дурацкая история. Каждая история — обособленная глава. Какую же главу нам выбрать для более пристального рассмотрения? Выберем, пожалуй, «Номенклатурные полуботинки».

Вступительная фраза, как обычно у Довлатова, впечатляет. (Кстати, выше вы обратили внимание на вступительную фразу

«Предисловия»?). Вот она: «Я должен начать с откровенного признания. Ботинки эти я практически украл».

Читатель ждёт, что сейчас же начнётся рассказ об этом похищении. Но вместо него следует ретардация — намеренное замедление повествования: «Двести лет назад...» Довлатов рассказывает анекдот. Приведём его полностью. «Двести лет назад историк Карамзин побывал во Франции. Русские эмигранты спросили его:

— Что, в двух словах, происходит на родине?

Карамзину и двух слов не понадобилось.

— Воруют, — ответил Карамзин...».

Так и идёт глава от анекдота к анекдоту. «Я украл добротные советские ботинки, предназначенные на экспорт. Причём украл я их не в магазине, разумеется. В советском магазине нет таких ботинок. Стащил я их у председателя ленинградского горисполкома. Короче говоря, у мэра Ленинграда».

Теперь читатель заинтригован окончательно. Но ретардация следует снова. Автор играет его вниманием, подсовывает ему новый анекдот о прошлом. Потом снова продвигает вперёд свой рассказ: сообщает, что знакомые устроили его резчиком в комбинат декоративно-прикладного искусства. Так и строится проза Довлатова: анекдот, продвигающий действие, сменяется анекдотом, от действия уводящим. Какой из них более абсурден, сказать трудно.

«В Челябинске, например, произошёл такой случай.

В центральном сквере, напротив здания горсовета, должны были установить памятник Ленину. Организовали торжественный митинг. Собралось тысячи полторы народу.

Звучала патетическая музыка. Ораторы произносили речи.

Памятник был накрыт серой тканью.

И вот наступила решающая минута. Под грохот барабанов чиновники местного исполкома сдёрнули ткань.

Ленин был изображён в знакомой позе — туриста, голосующего на шоссе. Правая его рука указывала дорогу в будущее. Левую он держал в кармане распахнутого пальто.

Музыка стихла. В наступившей тишине кто-то засмеялся. Через минуту хохотала вся площадь...

Что же произошло? Несчастный скульптор изваял две кепки. Одна покрывала голову вождя. Другую Ленин сжимал в кулаке».

Толчками, прихотливыми ассоциациями рассказ подвигается к своей кульминации. Повествователь в качестве подсобного рабочего участвует в установке статуи Ломоносова на новой станции метрополитена. В день открытия на торжественный митинг

приезжает сам мэр. Потом устроили банкет, на который пригласили и трёх работяг, в том числе рассказчика. Он заметил, что в разгар пиршества мэр тихонько снял под столом туфли, которые, очевидно, ему были тесны. Снова предоставим слово герою повести.

«И тут — не знаю, что со мной произошло. То ли сказалось моё подавленное диссидентство. То ли заговорила во мне криминальная сущность. То ли воздействовали на меня загадочные разрушительные силы».

Как бы то ни было, наш герой сперва ногой незаметно под столом подвинул ботинки к себе, а затем спрятал их в портфель, в который в обычные дни помещалось до шестнадцати бутылок «Столичной». Но сегодня он был пуст.

А мэр?

Мэр оказался сообразительным человеком. «Прижав ладонь к груди, он тихо выговорил:

— Что-то мне нехорошо. Я на минуточку прилягу...».

Так в чемодане эмигранта оказались номенклатурные полуботинки.

Сколько же глухой затаённой тоски тлеет в этих анекдотах, в этом искромётном юморе скитальца и изгоя! Какой грустью веет от шутки, которую приводит Довлатов:

«Ночь, Техас, пустыня внемлет Богу».

§ 50. ИОСИФ БРОДСКИЙ

У Сергея Довлатова есть такая запись о Бродском:

«Он не первый. Он, к сожалению, единственный».

Белла Ахмадулина (см. § 36) сказала: «Возможно, Бродский — это второе пришествие Пушкина».

Иосиф Александрович Бродский родился в Ленинграде в 1940, был выслан из СССР в 1972, пятым среди русских писателей (после Бунина, Пастернака, Шолохова и Солженицына) и самым молодым среди них увенчан Нобелевской премией в области литературы в 1987, умер в Нью-Йорке в 1996. «Век скоро кончится, но раньше кончусь я», — написал он в одном стихотворении незадолго до этого.

Отец его был морским офицером и профессиональным фотографом, мать — бухгалтером. В 17 лет Иосиф Бродский начал серьёзно писать стихи. Оставив школу после 8-го класса, он пошёл на завод, перепробовал разные другие занятия, работал в геологических партиях в Якутии, на Тянь-Шане, в Казахстане. Одно вре-

меня служил рабочим в морге при больнице. Спустя четверть века этот подросток с незаконченным средним образованием стал профессором американских университетов.

С начала 60-х гг. он оказался в среде молодых ленинградских поэтов, приверженцев «вечных тем»: Бога и достойного существования человека, жизни и смерти, добра и зла, любви и природы, искусства и культуры. Он был, по воспоминаниям друзей его молодости, мягкий и общительный человек, без преувеличенного самомнения. Его стихов не печатали, он самостоятельно изучил английский и польский языки и стал немного зарабатывать переводами поэзии.

Бродского познакомили с Ахматовой, она высоко оценила его поэтический дар. В 1962 г. Бродский посвятил ей прекрасное стихотворение «Закричат и захлопочут петухи...». Там есть такие строки:

Я не видел, не увижу Ваших слёз,
не услышу я шуршания колёс,
уносящих Вас к заливу, к деревьям,
по отечеству без памятника Вам.

В тёплой комнате, как помнится, без книг,
без поклонников, но также не для них,
опирая на ладонь свою висок,
Вы напишете о нас наискосок.

Наискосок — потому что в рукописях Ахматовой строчки обычно ложились не ровно, а убегали вверх. Для своего стихотворения «Последняя роза» Ахматова взяла эпиграф из этого послания Бродского. Так слова *Вы напишете о нас наискосок* с подписью **И.Б.** стали первой строчкой Бродского, появившейся в печати. (После расправы над Бродским «Последняя роза» перепечатывалась без эпиграфа).

Бродский был рыжий. Золотой. Ему посвящено следующее четверостишие Ахматовой, написанное в том же 1962 г.:

О своём я уже не заплачу,
Но не видеть бы мне на земле
Золотое клеймо неудачи
На ещё безмятежном челе.

Ахматова всё сумела предугадать и лаконичнейшим образом выразить: и клеймо неудачи на челе будущего изгнанника, и золото этого клейма на челе будущего нобелевского лауреата.

В 1963 г. против него было состряпано дело (см. § 42), в «Вечернем Ленинграде» появился фельетон «Окололитературный тру-

ть». Двадцатитрёхлетний юноша, только вступающий в жизнь и в литературу, стремившийся осознать своё место в мире, был объявлен тунеядцем, его отдали под суд, насильно поместили в психиатрическую больницу. Это был полный произвол: Бродский политической не занимался и не интересовался, законов не нарушал.

В психиатрической лечебнице над ним жестоко издевались: будили ночью, сажали в ледяную ванну, потом заворачивали в мокрую простыню и клали около батареи парового отопления. Простыня, высыхая, стягивала тело настолько туго, что сдирала кожу. Потом Бродский написал поэму «Горбунов и Горчаков», персонажи которой — пациенты сумасшедшего дома.

Ахматова привлекла к судьбе Бродского внимание Твардовского, Шостаковича, Чуковского, Маршака, за молодого поэта вступились другие деятели культуры, но всё это не предотвратило, а, возможно, только смягчило решение властей. Бродский был приговорён к пяти годам ссылки на принудительные работы и отправлен в деревню Норенскую Коношского района Архангельской области, где стал рабочим совхоза «Даниловский»: возил навоз, рубил жерди для изгороди, пас телят, копал огород.

Там в местной газете впервые в СССР были опубликованы два стихотворения Бродского. Именно в это время в Соединённых Штатах увидела свет первая книга Бродского «Стихотворения и поэмы». Ахматова присылала ему письма, посылки. Когда директор совхоза привёл ссыльного поэта в дом крестьян Пестеревых, то сказал хозяйке:

— Вот вам постоялец, Таисья Ивановна. Вы уж тут его не обижайте, из города всё-таки, да ещё, говорят, стихами занимается, так что он о вас книжку, может, напишет.

— Ну и как, написал? — спросил корреспондент районной газеты, который позже брал у крестьянки интервью о лауреате Нобелевской премии.

— Книжки не знаем, не читали, — был ответ. — А вот письма и приветы через знакомых людей, когда уехал от нас, посылал всегда.

В деревне Норенской поэту исполнилось 25 лет. Свой день рождения он встретил в карцере, куда был посажен за какое-то нарушение режима.

В эти годы поэт пережил тяжёлую личную драму, которая нашла отражение в его лирике: во время его мытарств от него к другому ушла любимая женщина.

Правительство не обратило внимания на заступничество лучших людей России, но не устояло перед протестами западных дея-

телей культуры и политиков. В ноябре 1965 г. Бродский был освобождён из ссылки и вернулся в Ленинград. Подлые гонения сильно подорвали авторитет властей и привлекли к Бродскому внимание всего мира, создали ему славу, потому что держался он всё время с большим достоинством, безукоризненно честно, спокойно, стойко и мужественно.

Из-за того, что более четверти века Бродский в России не печатался и как поэт публично не обсуждался, его творческий облик до некоторой степени мифологизировался. Например, в Сибири, в Тобольске, в самиздате имел хождение объёмистый рукописный сборник, который вручную и на пишущих машинках неоднократно переписывался; на обложке стояло имя Бродского, а, между тем, в нём не было ни одного стихотворения, написанного Бродским! На фестивалях молодёжной песни время от времени исполнялись песни «на стихи Иосифа Бродского», тогда как в действительности стихи принадлежали другим авторам.

В то же время, были серьёзные писатели и учёные, которые уже тогда понимали значение поэзии Бродского, тщательно собирали, выверяли, хранили и изучали его произведения.

В Соединённых Штатах, между тем, в 1970 г. вышла вторая книга Бродского «Остановка в пустыне».

В 1972 г., когда правительство стало разными путями изгонять неугодных людей из страны (см. § 46), Бродскому был предложен выбор — уехать за границу или отправиться в концлагерь. На этот раз ему вообще не было предъявлено никаких обвинений, даже самых смехотворных. Это был чистый произвол. «Выходит, нам уже талантливые люди не нужны», — с горечью сказал Александр Иванович, отец поэта.

Его сын выбрал эмиграцию. «Лучше быть последним неудачником в демократии, чем мучеником или властителем дум в деспотии», — сказал он позже. А ещё позже, когда умерли его отец и мать, власти СССР не позволили поэту прилететь на похороны. Не дали визы. Тоже без объяснения причин. Тупая и слепая жестокость, полное попрание человечности.

Между тем, в Соединённых Штатах всё продолжали выходить книги стихов Бродского: «Конец прекрасной эпохи» и «Часть речи» (1977), «Римские элегии» (1982), «Новые стансы к Августе» (1983), «Уrania» (1987). В университете штата Техас уже в 1978 г. была защищена первая диссертация о творчестве Бродского — о его связи с традицией Мандельштама.

В Америке Бродский написал две пьесы — «Мрамор» и «Демократия»; он вёл на русском и английском языках семинары по истории русской поэзии, стал писать стихи не только по-русски, но и по-английски. Впрочем, они значительно уступают его русским стихам, это скорее интересный эксперимент, чем полноценное творчество. Зато по-английски он писал прекрасные эссе, статьи и очерки, которые составили большой том “Less Than One” (‘Меньше чем единица’). Однажды Бродский заметил:

— Долго я не верил, что по-английски можно сказать глупость.

В 1986 г., когда сборник “Less Than One” вышел, он был признан лучшей в Америке литературно-критической книгой года. «Поэт в России больше чем поэт», — сказал Евтушенко. Поэт меньше чем единица — словно бы возражает ему Бродский.

Довлатов однажды записал: «Иосиф Бродский любит повторять:

— Жизнь коротка и печальна. Ты заметил, чем вообще она кончается?»

Скитания, травля, изгнание, напряжённый творческий труд рано состарили Бродского. В Америке он выглядел старше своих лет, перенёс три инфаркта, две тяжелейшие операции на сердце. В 56 лет оно остановилось.

В молодости Бродский написал:

Ни страны, ни погоста
Не хочу выбирать.
На Васильевский остров
Я приду умирать.

.....
И апрельская морось,
над затылком снежок,
и услышу я голос —
«До свиданья, дружок!»

И увижу две жизни
далеко за рекой,
к равнодушной отчизне
прижимаясь щекой.

В Петербурге на Васильевском острове, прижимаясь щекой к равнодушной отчизне, умереть не пришлось.

Каждый нобелевский лауреат при получении премии произносит речь. Так как нобелевские лауреаты принадлежат к самым умным и талантливым людям, их речи имеют выдающееся значение; они публикуются, издаются специальными сборниками. В своей нобелевской речи Бродский утверждал, что художественные цен-

ности для человечества изначально, что понятие о красоте формирует другие важнейшие представления человека — о добре, истине, о справедливости, о государстве. Художественные ценности, по мысли Бродского, — это высшие ценности среди всех, которыми владеет человечество.

Что же такое поэт — создатель и носитель художественных ценностей, что такое поэзия? Поэт, утверждает Бродский, — это человек, находящийся во власти языка. Не поэт владеет языком, а, напротив, язык владеет поэтом. «Поэт всегда знает, что то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка». Не язык — инструмент поэта, а, наоборот, поэт — средство языка к продолжению своего существования. «Создаваемое сегодня по-русски или по-английски, например, гарантирует существование этих языков в течение следующего тысячелетия».

Бродский говорит, что стихосложение — «колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения. Испытав это ускорение единожды, человек уже не в состоянии отказаться от повторения этого опыта, он впадает в зависимость от этого процесса, как впадают в зависимость от наркотиков или алкоголя. Человек, находящийся в подобной зависимости от языка, я полагаю, и называется поэтом».

Так кончается нобелевская речь.

Бродский писал и небольшие лирические стихотворения, и обширные поэмы. Оба этих жанровых образования объединяла сложность поэтической ткани: длинные строки, синтаксические переносы из строки в строку, причудливые нетождественные строфы, неклассические стихотворные размеры, контрастное сочетание самых возвышенных и самых грубых слов, подбор слов, неожиданных по смыслу и по стилю, но близких по звучанию, содержащих одни и те же согласные, почти бесконечное нанизывание деталей. Бродский, ничем себя не ограничивая, культивировал все известные русской поэзии способы рифмования. Так создавался мощный виртуозный стих с необыкновенной акустикой. Александр Кушнер (см. § 51) сравнил его с неудержимой лавиной.

В духе традиции, идущей от Анненского (см. § 6), здесь господствует поэтика намёков, ассоциаций, внушения. О главном почти никогда не говорится прямо, а всё больше обиняками, уклончиво, иронично. Особенно это бросается в глаза в поэмах. Автор заходит с одной и с другой стороны, ищет всё новые пути к предмету речи и к читателю-собеседнику. Сам себя перебивает отступлениями, вставками, разрывами. Отсюда — огромные размеры тек-

стов Бродского, заставляющие вспомнить поэзию XVIII в. «Поэт должен брать читателя за горло». «Поэт должен переть как танк». Так говорил Бродский ещё в своей ленинградской молодости. Длинные сложные синтаксические конструкции его стихотворной речи действительно вызывают ассоциации со стальными гусеницами танка, подминающими под себя всё живое и неживое.

Поэтика Бродского служит стремлению преодолеть страх смерти и страх жизни. Эти страшные темы можно попытаться обойти. Можно говорить не о смерти, а о чуде любви и творчества. Можно говорить не о жизни, неуклонно текущей к смерти, а о категориях времени и пространства. Или о существовании как о сумме мельчайших деталей, совокупности хаотических движений. Можно написать о стуле стихотворение в 90 стихов, можно о мухе на десяти страницах.

Разумеется, всё равно получится стихотворение не о пространстве и времени, не о стуле и мухе, а о том, что от смерти не спрятаться никуда, а от жизни можно спрятаться только в смерть. «Все мои стихи, более или менее, об одной и той же вещи — о времени, — сказал в одном интервью Бродский. — О том, что время делает с человеком».

...и при слове «грядущее» из русского языка
выбегают мыши и всей оравой
отгрызают от лакомого куска
памяти, что твой сыр дырявой.
После стольких зим уже безразлично, что
или кто стоит в углу у окна за шторой,
и в мозгу раздаётся не неземное «до»,
но её шуршание. Жизнь, которой,
как дарёной вещи, не смотрят в пасть,
обнажает зубы при каждой встрече.
От всего человека вам остаётся часть
речи. Часть речи вообще. Часть речи.

Стихотворение приведено полностью. Оно так и начинается у Бродского со строчной буквы после отточия. Это — проявление поэтики фрагмента, излюбленный приём Ахматовой. К слову *грядущее* подбираются другие слова — и по смыслу, и по звучанию. Может быть, в первую очередь по звучанию: *грядуЩее* — *мыШи* — *Шторой* — *ШурШание*. За звуковой темой *Ш* следует звуковая тема *Ж*: *Жизнь* — *обнаЖает* — *в каЖдой*. За ними разрабатывается звуковая тема *Ч*: *встреЧе* — *Человека* — *Часть* — *реЧи* — *Часть* — *реЧи* — *Часть* — *реЧи*.

Это не просто инструментовка текста на три шипящих согласных звука; это слова-мыши, которые выбегают и суеются при одном только слове *грядущее*. Они вгрызаются в память, и тут выясняется, что память стала дырявой, что многое уже забылось. Возникают образы неясные, колеблющиеся. В трагедии Шекспира «Гамлет» за шторой стоял незадачливый Полоний, которого с возгласом «Крысы!» пронзил своей шпагой принц датский. В «Бесах» Достоевского отвратительный Пётр Степанович Верховенский предложил Кириллову смотреть на него, Петра Степановича, как на мышь, а вскоре уже стоял в углу Кириллов и был готов застрелиться. В этом же романе Николай Ставрогин — не за шторой, а за дверкой, не стоял, а висел, покончив с собой.

Смысл слов обглодан, скелет — грамматика, часть речи — остаётся. «От всего человека вам остаётся часть... (синтаксический перенос на следующую строчку, пауза) речи». Человек старится, теряет то, другое, третье. Что от него остаётся? Только часть. Какая часть? Часть речи. Дар слова. Второй раз: «Часть речи вообще». То есть уже не весь дар слова, а лишь какая-то его часть. И третий раз: «Часть речи». После смерти человека живым остаётся та его часть, которая запечатлена в слове. Если умер поэт, то живым остаётся его творчество.

24 мая 1980 г., в день своего сорокалетия, Бродский написал итоговое на ту пору стихотворение. Здесь судьба не только его самого, но и судьба русского поэта вообще, поскольку судьба Бродского — это довольно типичная судьба русского поэта: с беззаветным служением литературе, с безответной любовью к родине, с цепью преследований, безвременной смертью и посмертной славой.

Я входил вместо дикого зверя в клетку,
выжигал свой срок и кликуху гвоздём в бараке,
жил у моря, играл в рулетку,
обедал чёрт знает с кем во фраке.
С высоты ледника я озираю полмира,
трижды тонул, дважды бывал распорот.
Бросил страну, что меня вскормила.
Из забывших меня можно составить город.
Я слонялся в степях, помнящих вопли гунна,
надевал на себя, что сызнава входит в моду,
сеял рожь, покрывал чёрной толью гумна,
и не пил только сухую воду.
Я впустил в свои сны воронёный зрачок конвоя,
жрал хлеб изгнания, не оставляя корок,

позволял своим связкам все звуки, помимо воя;
перешёл на шёпот. Теперь мне сорок.
Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной.
Только с горем я чувствую солидарность.
Но пока мне рот не забили глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность.

§ 51. АЛЕКСАНДР КУШНЕР. ОЛЕГ ЧУХОНЦЕВ

Довлатов написал:

«Разница между Кушнером и Бродским есть разница между печалью и тоской, страхом и ужасом. Печаль и страх — реакция на время. Тоска и ужас — реакция на вечность. Печаль и страх обращены вниз. Тоска и ужас — к небу».

Александр Семёнович Кушнер родился в Ленинграде в 1936 г. и в молодости принадлежал к той же литературной среде, из которой вышел Бродский. Однако его судьба сложилась менее драматично. Он окончил педагогический институт и несколько лет, пока не стал профессиональным литератором, работал учителем русского языка и литературы. Он никогда не ориентировался на гражданскую поэзию нового авангарда (Вознесенский, Евтушенко; см. § 36), которая многим кружила головы в 50—60-е гг.

Поэзия для него — это лирика, а лирика — область чувств, намёков, ощущений, мыслей о сегодняшней жизни в сопоставлении с вечным. Лирическое стихотворение — это ряд остановленных мгновений, данных человеку, чувственно им воспринятых, пережитых и осмысленных. Любая подробность дорога и сама по себе, и как лазейка в святая святых души поэта и читателя. Кушнер необыкновенно последователен: ни поэма, ни драма в стихах, никакие жанры, кроме небольшого лирического стихотворения, для него как автора просто не существуют.

Кроме лирических стихотворений, он пишет только небольшие, умные, оригинальные, высокопрофессиональные статьи о поэзии (основные из них собраны в книги «Аполлон в снегу» и «Тысячелистник»).

Он принадлежит к той традиции, которая через Ахматову и Мандельштама восходит к Анненскому, а от него — к петербургским стихам Некрасова и далее Пушкина. Не вполне серьёзно творчество Кушнера, как и Бродского, и их литературных спутников, среди которых прежде всего должен быть назван М. Яснов, назы-

вают иногда петербургской поэзией бронзового века (имея в виду, что Пушкин — это век золотой, а Анненский — серебряный).

Кушнер создал цельный поэтический мир. В его мире путь лежит по едва заметной черте между бытием и небытием, жизнью и смертью. Однако поэт избегает отвлечённых рассуждений и всегда переключает драму в бытовой план. Тогда путь человека пролегает между счастьем и бедой, благополучием и неблагополучием.

Вот счастье — с тобой говорить, говорить, говорить!
Вот радость — весь вечер, и вкрадчивой ночью, и ночью.
О, как она тянется, звёздная тонкая нить,
Прошив эту тьму, эту яму волшебную, волчью!

Здесь радость соседствует с тьмой. Тьму прошивает звёздная нить. Эта нить удерживает человека над тёмной бездонной ямой вечности. Яма волчья, она же волшебная. Мечется из стороны в сторону маятник счастья — беды. Обнажаются противоречия бытия. Перед нами страстное любовное объяснение и, одновременно, — напряжённые размышления «о жизни. О смерти. О том, что могли разминуться. Могли зазеваться. Подумаешь, век или два!» Действительно, что такое век или два по сравнению с вечностью? Как легко встреча именно с этой женщиной могла никогда не состояться!

Но если удалось, посчастливилось преодолеть все препятствия, жизнь оборачивается невиданным чудом. Заставленная комната с креслом и круглым столом, цветочки на скатерти становятся бесконечно важны: в них овеществляется жизнь, в этих вполне бытовых деталях поэт нащупывает признаки пограничных, экзистенциальных (бытийных, на грани небытия) ситуаций:

Мне совестно сказать, но, мнится, есть в году
Непрочных два-три дня, опаснейших, в июне.
Мерцают и сквозят... Мы с жизнью не в ладу:
Пробел какой-то в ней... в провале мы, в лакуне.

Нужно глубоко понимать и чувствовать поэтику Кушнера, чтобы осознать, что начинается стихотворение о Великой Отечественной войне. Для переживших её поколений июньские петербургские белые ночи не могут оставаться столь же безмятежными, как для Пушкина — певца Петербурга золотого века:

И не пуская тьму ночную
На золотые небеса,
Одна заря сменить другую
Спешит, дав ночи полчаса.

Белой ночью 1941 г. началась война, которая принесла ленинградцам блокаду, голод, разрушения, смерть и навсегда изменила зрение петербургских поэтов бронзового века.

У Ахматовой Кушнер унаследовал поэтику фрагмента. Он начинает стихотворение, словно выхватывая мысль из сплошного потока:

И если спишь на чистой простыне,
И если свеж и твёрд пододеяльник <...>

Дальше появляются новые подробности. Обыкновенная ночь, но описана она как необыкновенное, неоценимое благо, как чей-то щедрый подарок: тихо, темно, входная дверь заперта на ключ, не слышно чужой речи, музыки. Детали всё нагнетаются, но ради чего?

А вот и продолжение:

И не срывают с криком одеяло <...>

Что-то неожиданно нас укололо — и вновь следуют милые подробности: спишь себе, припав щекой к полотну с подтёками крахмала, и любимая женщина рядом... Но вот новый укол:

И не трясут за тёплое плечо,
Не подступают с окриком и лаем <...>

Одним словом, если ты спишь в своей постели у себя дома, а не на нарах в концлагере...

И если спишь, чего тебе ещё?
Чего ещё? Мы большего не знаем.

Чтобы читатель ни на минуту не забыл, что его подстерегает, если он выпустит из рук тонкую звёздную нить, поэт постоянно напоминает о той волшебной, тёмной волчьей яме, о небытии, из которого человек пришёл и в которое он уйдёт. Для этого могут сгодиться образы повседневного быта, вовсе не оттенённые зловещей угрозой концлагеря.

Низкорослой рюмочки пузатой
Помнят пальцы тяжесть и объём
И вдали от скатерти измятой,
Синеватым залитой вином.

Рюмочка описана не только на взгляд, но даже на ощупь. Поэтика детали, намеченная Державиным, поддержанная поэтами XIX в. и разработанная Анненским, доведена почти до гипертрофированных форм Бродским и Кушнером. К концу XX в. стало осо-

бенно очевидно, что искусство слова — это, в первую очередь, искусство детали.

У неё такое утолщение,
Центр стеклянной тяжести внизу.

Подробное описание продолжается. И вдруг непосредственно за этим следует формула поэзии Кушнера, а, быть может, поэтики XX в. вообще:

Как люблю я пристальное зренье
С ощущением точности в глазу!

Образ продолжает развиваться — слуховой, тактильный (осязательный), зрительный.

И ещё тот призыв истеричный,
Если палец съедет по стеклу!

Здесь описание рюмочки заканчивается и начинается нечто совсем иное. Воображение поэта совершает прыжок.

И ещё тот хаос пограничный,
Абажур, подтянутый к столу.

Боже мой, какие там химеры
За спиной склублились в темноте!
И какие дивные примеры
Нам молва приносит на хвосте!

Оказывается, мир Кушнера делится на две части. За пределами уютного застолья, намеченного рюмочкой, скатертью и абажуром, располагается область хаоса, подобная бездонной черной волчьей яме из другого стихотворения. Возникает подобие зыбкой идиллии. Граница, отделяющая её от распада, необыкновенно хрупкая, почти условна. Существование человека в мире Кушнера — это бытие-над-пропастью, как писали философы-экзистенциалисты.

В заключительных стихах читатель узнаёт, что эта хрупкая рюмочка, столь подробно описанная, — единственная надежда; только за неё и можно уцепиться, чтобы попытаться укрыться от хаоса мира с его химерами. Только теперь выясняется, почему она, эта обыкновенная рюмочка, столь подробно описана: ещё бы не запомнить и не описать свою единственную слабую надежду.

И нельзя сказать, что я любитель,
Проводящий время в столбняке,

А скорее слушатель и зритель
И вращатель рюмочки в руке.

Убыстритель рюмочки, качатель,
Рассмотритель блещущей — на свет,
Замедлитель гибели, пытатель,
Упредитель, сдерживатель бед.

Поэзия вечных тем не была, конечно, сосредоточена только в Петербурге, хотя некоторую тенденцию к такому распределению поэтических индивидуальностей и школ подметить можно: в столице, Москве, преобладание ангажированной (политизированной) поэзии нового авангарда (Евтушенко, Вознесенский), в Петербурге центр «тихой поэзии», поэзии вечных тем (Бродский, Кушнер). Вопреки такой тенденции Олег Григорьевич Чухонцев живёт в Москве.

Он родился в 1938 г. в Павловом Посаде Московской области, начал печататься в 20 лет. Спустя десятилетие стал жертвой политических демагогов, которые придрались к его «Повествованию о Курбском» и «Чаадаеву на Басманной» — двум стихотворениям, посвящённым двум замечательным русским людям XVI и XIX вв. Из-за этого первая книга Чухонцева «Из трёх тетрадей» вышла только в 1976 г.: название даёт понять, что к этому времени у поэта было подготовлено три книги стихов.

«Поэт всегда находится со своим временем в конфликтных отношениях. Любой поэт. С любым временем», — написал однажды Чухонцев. Однако в своих стихах он не устраивал разборки со своим временем.

С самого начала он писал только о самом главном. Если о том, как достаёт воду из колодца, то одновременно и о такой любви, из-за которой недолго утопиться. Если о зимнем морозном дне, то одновременно о смерти и похоронах. Если о картошке, то заодно уж непременно и о душе.

Чухонцев пришёл в нашу поэзию с нотой высокого трагизма. Его герой взыскует духовного хлеба. Духовное начало, однако, не подавляет и не заслоняет быт, а, напротив, придаёт его проявлениям необыкновенную значительность, потому что быт у Чухонцева — субстанция духа. Отсюда — сочетание вещной осязаемости и одновременно высокой духовности его стихов.

Ещё темны леса, ещё тенисты кроны,
ещё не подступил октябрь к календарю,
но если красен клён, а лес стоит зелёный,
— Гори, лесной огонь! — я говорю.

Красота природы напоминает о тщете желаний, заставляет отвлечься от них во имя высших духовных порывов; такие веяния несёт и внушает начало стихотворения.

А он, лесной огонь, до срока затаится,
он в рощу убежит, чтоб схоронить пожар,
но если красен клён — и роща загорится
и засвистит, как тульский самовар.

Самовар появился в России довольно поздно, только в XVIII в., но сразу широко распространился и даже стал одним из символов страны, народного быта. Что-то в нём, в самом названии его связано с народной сказкой, со всеми этими коврами-самолётами, скатертями-самобранками, гусями-самогудами. Именно благодаря своему народному, фольклорному ореолу тульский самовар удивительно уместен в стихотворении о русской природе.

Но как всегда у Чухонцева, стихотворение это не только о природе. Лесной огонь — яркие краски осени, вспыхивающие от красного клёна, он по каким-то ассоциациям связывает в своём сознании с собственной судьбой, с судьбою поэта вообще, каждого истинного поэта:

Гори, лесной огонь, багровый, рыжий, алый,
свисти в своё дупло тоской берестяной.
Не надо ничего — ни денег мне, ни славы,
покуда ты горишь передо мной.

У нас одна душа в сквозном и скудном мире,
и дом у нас один — ни крыши, ни угла.
Гори, лесной огонь, лети на все четыре
и падай на спалённые крыла.

Чухонцева влекут к себе сложные личности, сложные проблемы. Он пишет о Державине, Батюшкове, Дельвиге, декабристе Каховском, о горькой доле русского человека, его противоречивости и его безграничной жизнестойкости («Послевоенная баллада»), о трудных и прекрасных человеческих отношениях («Три раза в году цветёт тамариск...»). Он усвоил опыт таких сложных поэтов XX в., как Ахматова, Пастернак, Мандельштам. В некоторых стихотворениях просматривается непосредственная творческая связь с Бродским и Кушнером («Отрывок», «Семён Усуд»).

Но одновременно Чухонцев — поэт огромной стихийной силы. Ему принадлежит одно из лучших произведений русской любовной лирики XX в.

Робея, сама прибежала,
накидку смахнула рывком
и, волосы взбив как попало,
осыпала талым снежком.

А плечи так жарки до дрожи,
так мокро топорщится ворс,
что только ознобом по коже
и страшно, что это всерьёз!

Ах, радость моя, успокойся.
К чему наводить марафет?
Присядем. Не бойся, не бойся.
Как зябко! И выключим свет.

О чём ты? Как доводы долги.
Как руки твои холодны.
Не надо, не надо о долге —
мы только любимым должны.

Да ладно, сочтёмся со всеми.
Скорей же! — я сам без ума.
Скорей! И колени в колени,
и сердце у горла, и тьма.

...А там, за тяжёлою шторой,
где в соснах стоит Орион,
протяжно торопится скорый,
влача за вагоном вагон.

Он буфером буфер толкает,
динамо-машиной гремит,
стрекочет, стучит, громыхает,
спешит, затихает, скрипит...

А наша с тобою дорога —
навстречу да в две колени.
Ты плачешь? Прости, ради Бога!
Я руки целую твои.

Ты плачешь? Не мучься обманом,
смотри, как счастливо горит
на пальце твоём безымянном
болезненный камень нефрит.

И так хорошо, что мы рядом,
что тёмная нечаянная кров
и ночь шелестит снегопадом,
а губы правдивее слов!

ГЛАВА X

ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ. БЕЗ ЦЕНЗУРЫ

§ 52. ОБЩИЙ ВЗГЛЯД НА 80-Е ГОДЫ

Резкий поворот в литературе произошёл в середине 80-х гг., когда под тяжестью собственных ошибок и преступлений дала трещину, зашаталась и развалилась тоталитарная диктатура, а вслед за нею советская империя (когда из-под власти СССР ушли ГДР, Польша, Чехословакия, Болгария, Венгрия) и сам СССР. В основу реформ, которые проводил последний генеральный секретарь ЦК КПСС М.С. Горбачёв, были положены ограничение произвола власти и гласность. Были выведены войска из Афганистана. Из горьковской ссылки был возвращён академик А.Д. Сахаров. Наконец, была официально отменена цензура. Ещё за двадцать лет до этого Твардовский назвал её пережиточным органом нашей литературы.

Ещё в начале 60-х гг. Твардовский сделал для себя такую заметку: «Задумал написать письмо в ЦК о необходимости издать хоть небольшие однотомники поэтов, вкупе не причинивших столько вреда, сколько один Есенин, но принадлежащих нашей поэзии, — Гумилёва, Цветаевой, Мандельштама, Пастернака, может быть, Ходасевича». В этих словах проявилось сознание, с которым постоянно жил Твардовский: он, поэт, должен заботиться о других поэтах, и живых, и ушедших, о судьбах поэзии, литературы, культуры. Во имя этого он был готов идти на любые осложнения, преодолевать равнодушие, враждебность, озлобление высокопоставленных невежд.

В конце 60-х гг. Твардовский, который всегда держался с большим достоинством, независимо, мужественно, вызванный в ЦК компартии к высокому идеологическому начальству, сказал: «В истории советской литературы да и вообще русской литературы не было такого периода, — я по крайней мере не припоминаю, — когда было бы запрещено и не печаталось такое количество талантливых произведений. Самое поразительное, что они написаны не только не с каких-либо враждебных позиций, а с позиций абсолютно советских, советскими писателями, в большинстве своём коммунистами. Неужели вы не понимаете, что это ужасно? Тут

может быть только два объяснения: или что-то ненормальное происходит в самой литературе, или в руководстве и цензуровании».

Твардовский и введённый им в литературу Солженицын больше, чем кто-либо другой, подготовили отмену цензуры. Но свой вклад внесли и многие другие смелые писатели. Одним из громких дел, расшатавших в конце концов насильственное единомыслие советской литературы под гнётом цензуры, стала история альманаха «Метрополь». Так получилось, что у каждого времени был свой альманах, в котором как свет в призме преломлялись литературные судьбы целых десятилетий. В 50-е такой призмой стала «Литературная Москва», в 60-е — «Тарусские страницы», в 70-е, на пороге 80-х — «Метрополь».

В течение 1978 г. группа свободомыслящих писателей подготовила рукописный альманах объёмом в 1000 страниц под названием «Метрополь». Это название обозначало, что сборник демонстрирует состояние литературных дел в метрополии, т.е. в Советском Союзе, а не в эмиграции. Среди его авторов были В. Аксёнов, В. Ерофеев, Б. Ахмадулина, В. Высоцкий, Е. Рейн, А. Битов, Ф. Искандер, С. Липкин, И. Лисянская, Ф. Горенштейн и мн. др. В их произведениях не было ничего антисоветского, но весь альманах пронизывал дух свободы от догм «социалистического реализма» и «партийности».

Авторы «Метрополя» отдали свой альманах в советские издательства, но опубликован он не был. Руководство компартии и государства по-прежнему хотело диктовать писателям, что можно печатать, а что — нет. Но его время подходило к концу. Альманах издан не был. Как обычно, на авторов «Метрополя» прежде всего накинута свора секретарей Союза писателей. Однако в их защиту энергично выступили крупнейшие американские писатели, журналисты и писатели других стран. «Метрополь» был издан за границей сперва на русском языке, а потом в переводе на английский и французский.

Пусть пока на одном небольшом участке, но фронт цензуры был прорван целой группой авторов.

А через десять лет, в 1989 г., впервые с ноября 1917 г., цензура была отменена официально.

Люди, помнившие 50-60-е гг., сперва воспринимали события второй половины 80-х гг. как вторую оттепель (ср. § 34), т.е. как попытку вернуться на путь, по которому можно прийти к социализму с человеческим лицом, — совместить идеалы социализма со свободой совести, свободой слова и другими демократическими

свободами. Но уже скоро, в начале 90-х гг., стала ясна утопичность таких надежд. Большинство людей поняло, что возможно только одно из двух: или демократия со всеми её свободами, или тоталитарная диктатура под именем социализма.

Пока, во второй половине 80-х, иллюзия социализма с человеческим лицом ещё держалась. Политическое и общественное движение, возникшее на её основе, было удачно названо перестройкой. Гигантская перестройка шла в обществе, ещё важнее была та перестройка, которая совершалась в умах, в сознании целого многомиллионного общества. Шла нравственная революция. Самым естественным образом она отражалась в литературе. Публицисты не раз вспоминали слова замечательного поэта середины XIX в. Полонского:

Писатель — если только он
Волна, а океан — Россия,
Не может быть не возмущён,
Когда возмущена стихия.

Писатель — если только он
Есть нерв великого народа,
Не может быть не поражён,
Когда поражена свобода.

После фактической, а потом, в 1989 г., и юридической отмены цензуры началась публикация произведений задержанной литературы. Так критика стала называть огромные массивы, пласты, глыбы репрессированных текстов — произведений, запрещённых властями на протяжении десятилетий безраздельного господства социалистического реализма.

Как во второй половине 50-х гг. возвращались домой из концлагерей и были реабилитированы уцелевшие жертвы репрессий сталинского времени, так во второй половине 80-х гг. были выпущены на свободу и реабилитированы не только новые политические заключённые — узники совести, но и замечательные книги, узники совести советского идеологического ГУЛАГа: «Новое назначение» Александра Бека (1986), «Дети Арбата» Анатолия Рыбакова (1987), «Ночевала тучка золотая» Анатолия Приставкина (1987), «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана (1988), «Белые одежды» Владимира Дудинцева (1989).

До перестройки этих романов не только почти никто не читал, но почти никто и не подозревал об их существовании. Во всех этих произведениях ставился вопрос о неизбывной вине Сталина

перед народом и государством, о сталинщине, которая унесла миллионы жизней. В первую оттепель литературе не дали договорить всего, что следовало — теперь заглушить свободное честное слово не удалось.

С другой стороны, увидели свет произведения, десятки лет обращавшиеся тайком в самиздате и тамиздате (см. § 41): «Реквием» Ахматовой, «Доктор Живаго» Пастернака, «По праву памяти» Твардовского, «Архипелаг ГУЛАГ», «В круге первом», «Раковый корпус», «Красное колесо» Солженицына.

Третий широкий круг реабилитированных писателей составили деятели серебряного века (см. гл. II—III) — Гумилёв, Мандельштам, Цветаева, Игорь Северянин и многие другие.

Так совпало, что на годы перестройки пришлось юбилей — столетние годовщины замечательных поэтов. В 1986 исполнилось сто лет со дня рождения Гумилёва, в 1989 — Ахматовой, в 1990 — Пастернака, в 1991 — Мандельштама, в 1992 — Цветаевой. Прежде даты, связанные с жизнью и творчеством этих поэтов, отмечались только за рубежом. С середины 80-х гг. в Москве, в Петербурге, в русской провинции ежегодно проводились научные конференции, посвящённые этим замечательным поэтам — жертвам советского тоталитаризма, устраивались литературные вечера, издавались их книги.

Четвёртый пласт произведений, которые необходимо было реабилитировать и вернуть литературе, составило творчество тех писателей, кто в 20—30-е гг. энергично работал, печатался и издавался, потом был репрессирован или без этого изгнан из литературы, а в 50—70-е гг. не был с достаточной полнотой издан и освоен: Бабель, Булгаков, Пильняк, Платонов и др. (см. §§ 19 и 20).

Наконец, пятую огромную глыбу материала, подлежащую публикации, изучению и освоению, образовала литература эмиграции — творчество Набокова, Ходасевича, Георгия Иванова, Ивана Елагина, Довлатова, Бродского и др. (гл. V и IX, § 39).

Всё это в виде журнальных публикаций и книг — отдельных произведений и целых собраний сочинений — хлынуло разом на читателей, изголодавшихся по свободному слову. Стало видно: то, что ещё недавно принимали за русскую литературу XX в. и в таком объёме изучали, составляет лишь небольшую и часто далеко не лучшую её часть, что литераторы, провозглашённые классиками русской советской литературы, порою не поднимаются выше среднего уровня, а нередко и не достигают его; а, с другой стороны, подлинные классики, составляющие гордость, украшение, сла-

ву русской литературы, оказавшие решающее влияние на её движение и развитие, злонамеренно из неё устранены.

Каждый из упомянутых писателей прошёл свой мучительный путь, каждое произведение «задержанной литературы» пережило особую безрадостную, драматическую историю преследований и запретов.

В десятилетия сталинского террора Ахматова не решалась записывать свой «Реквием» — трагическую поэму, посвящённую памяти всех жертв сталинских репрессий (см. § 13). Поэма хранилась в памяти двух женщин — её создательницы и её близкого друга Л.К. Чуковской (муж которой, молодой талантливый физик, был арестован и расстрелян). Когда Ахматова что-либо меняла или добавляла, она при Чуковской молча писала новые строки на листе бумаги, так как знала, что в её квартире агентами КГБ установлены подслушивающие устройства. Л.К. Чуковская их запоминала, после этого Ахматова зажигала спичку, и листок сгорал.

В §§ 23 и 35 коротко рассказано о том, как идеологическими вертухаями за свой роман великой любви к русской интеллигенции «Доктор Живаго» был затравлен Пастернак. В § 41 приведена песня Александра Галича «Памяти Б.Л. Пастернака», в которой многое об этом сказано.

Твардовский с негодованием говорил об «идеологически выдержанных вурдалаках», запретивших (предварительно сняв для себя копии) его поэмы — сперва «Тёркина на том свете», а потом «По праву памяти».

В книге Солженицына «Бодался телёнок с дубом», в статьях о нём подробно рассказано, как запрещали его книги секретари Союза писателей и ЦК компартии, как охотился за его рукописями, за его архивом КГБ (см. § 43).

Первым большим произведением задержанной литературы, опубликованным в самом начале перестройки, в 1986 г., стал роман Александра Бека «Новое назначение». В годы Великой Отечественной войны его роман «Волоколамское шоссе» открыл замечательное литературное течение — честную, человечную военную прозу 40—80-х гг. (см. § 32). Теперь другая его книга положила начало публикациям задержанной литературы. Однако это произошло 22 года спустя после её завершения и 14 лет спустя после смерти её автора.

В книге изображён один из высших руководителей советской промышленности сталинского времени и через него само время. Изображён серьёзно, уважительно, объективно. Для своего героя

автор избрал в качестве прототипа действительно крупную личность. Писатель стремился не «разоблачать», не «восхвалять», но художественно исследовать сталинское время.

Роман был отдан Беком в «Новый мир», одобрен Твардовским, подготовлен к печати. Однако вдова деятеля, избранного прототипом героя романа, обратилась к председателю совета министров СССР с протестом против публикации произведения, и печатание пришлось отложить. Какие только шаги ни предпринимали писатель и редакция журнала, чтобы опубликовать роман! Всё было напрасно. «Кто вам сказал, что роман Бека запрещён? — отвечали фарисеи из Союза писателей и цензуры. — Этот роман никогда и никем не запрещался. Он лишь не разрешён». Затаившиеся могущественные сталинисты до поры до времени оставались непробиваемы.

В 1971 г. «Новое назначение» вышло за границу. А вскоре писатель умер, так и не увидев свой роман изданным на родине.

Особого разговора заслуживает роман Василия Гроссмана «Жизнь и судьба». Во время Великой Отечественной писатель был участником Сталинградского сражения, решившего судьбу войны. Об этом он написал роман «За правое дело», над которым работал около десяти лет. «Дорогой Вася! — писал ему Твардовский. — Я очень рад за тебя, что тебе пишется, и с большим интересом жду того, что у тебя напишется. Просто сказать, ни от кого так не жду, как от тебя, и ни на кого не ставлю так, как на тебя».

После того, что роман как первая часть дилогии в 1952 г. был опубликован, он был с благодарностью принят читателями, в том числе солдатами, воевавшими под Сталинградом, и, в частности, Виктором Некрасовым, автором первого замечательного романа о Сталинградской битве (см. § 32). Читатели соотносили «За правое дело» с «Василием Тёркиным». В то же время центральная партийная газета «Правда» начала злобную кампанию против него. Суть недовольства коротко выражена в следующих словах одной из статей: «Автор стремится доказать, что бессмертные подвиги совершают обыкновенные люди. <...> В. Гроссман вообще не показывает партию как организатора победы — ни в тылу, ни в армии».

В другой статье роман был назван идеологической диверсией.

На обсуждении в Союзе писателей Гроссмана обвиняли в том, что он в своём романе не дал образа товарища Сталина.

Как и в первой редакции «Молодой гвардии» Фадеева (см. § 34), партийных идеологов встревожило, что писатель с любовью и восхищением говорит о простых людях, о народе, который ценою предельного напряжения всех духовных и физических сил, стра-

даний, жертв одержал победу над безжалостным врагом. А Сталин простых людей презирал и боялся, после войны в одном из своих выступлений он назвал их колёсиками и винтиками государственного механизма. Они для него и были всего лишь колёсики и винтики. Ему и его окружению нужно было, чтобы литература восхваляла его самого и созданный им аппарат насилия, а не народ. Это и называлось — «изображать ведущую роль партии». Таких холуёв среди литераторов хватало.

Гроссман не стал калечить свой роман в угоду «идеологически выдержанным вурдалакам», как поступил в сходных обстоятельствах Фадеев.

После смерти Сталина критика романа официально была признана ошибочной. Он переиздавался пять раз.

А тем временем Гроссман работал над второй частью дилогии — романом «Жизнь и судьба». В 1961 г., в пору «оттепели», роман был окончен и отдан в журнал «Знамя». Главный редактор журнала не только не опубликовал роман, но передал машинопись в КГБ. К ней он приложил докладную записку, по сути донос. По этой подсказке у Гроссмана был произведён обыск, в результате которого оказались изъяты все машинописные копии и даже черновики до последнего листика. После этого у Гроссмана потребовали дать подписку, что за разглашение факта изъятия романа он будет отвечать в уголовном порядке.

Писатель обратился к Хрущёву с письмом, в котором требовал возвращения ему рукописей и прекращения преследований, но ответа от него не получил. Его принял главный идеолог партии. Он с издёвкой сказал Гроссману, что роман его будет издан лет через двести-триста.

Что же это за произведение? Скажем о нём словами Твардовского. 6 октября 1960 г. он записывает в своей рабочей тетради: «Самое сильное впечатление за, может быть, многие годы — на днях прочитанный роман (три папки, общий объём страниц 1000 с лишком) В. Гроссмана <...> Это из тех книг, по прочтении которых чувствуешь день за днём, что что-то в тебе и с тобой совершилось серьёзное, что это какой-то этап в развитии твоего сознания, что отдельно от этого ты уже не можешь думать (совсем отдельно) о чём-либо другом и о собственных своих делах в частности».

Не двести, а двадцать лет, — тоже чудовищно большой срок — удалось высокопоставленным вертухаям продержать «Жизнь и судьбу» в идеологическом ГУЛАГе. В 1980 г. роман вышел в Швейцарии по-русски, а вслед за тем в разных странах по-немецки, по-

французски, по-английски и на других языках. Во время перестройки, в 1988 г. он был издан в СССР и вслед за этим несколько раз переиздан. Как ни могущественны были государство, компартия, КГБ, а на все экземпляры машинописи романа наложить лапу они не смогли. Нашлись люди, которые с большим риском сохранили роман и сделали его достоянием читателей всего мира.

§ 52. АЛЕКСАНДР БЕК. ВЛАДИМИР ДУДИНЦЕВ

Александр Леонтьевич Онисимов, начальник танкового главка одного из наркоматов (народных комиссариатов; так в 1938 г. назывались нынешние министерства), руководивших военной промышленностью, приехал по вызову в Кремль. Во время Большого террора 1937-38 гг. почти все сотрудники его аппарата были уничтожены как враги народа. Их постигла участь, общая для миллионов советских людей и, особенно, для работников тяжёлой промышленности, которую возглавлял Серго Орджоникидзе. Сам Серго к осени 1938 г. уже застрелился.

Онисимов пошёл навстречу опасности. Он написал Сталину, что отвечает за своих людей, что никакого антисоветского заговора среди его подчинённых не было, и предложил провести расследование. И вот теперь в Кремле, замечая в коридорах и приёмных непомерно большое количество сотрудников НКВД, он с тоской думает о том, что кто-то из них здесь, скорее всего, для того, чтобы его арестовать, что свободным ему отсюда не выйти.

Его принимает Сталин. Но не один. У стола стоит человек в круглых, без оправы, очках, с редкими волосами, зачёсанными так, чтобы замаскировать раннюю лысину. Это Берия, могущественный, жестокий нарком внутренних дел, который «ведал огромной машиной арестов, допросов, расстрелов, тюрем, лагерей».

Много лет назад Онисимов состоял председателем одной из комиссий, проверявших членов партии в Баку. Берия, скромный служащий, у него проходил перерегистрацию. Онисимов почувствовал в Берия авантюриста и не выдал ему партбилета, но Берия всё же удалось восстановиться в партии и сделать кровавую карьеру. С тех пор он люто ненавидел Онисимова и постоянно искал случая с ним расправиться.

Сходятся члены политбюро — ближайшее окружение Сталина. И всемогущий вождь объявляет: танковый главк преобразуется

в наркомат танкостроения, наркомом назначается Онисимов. Он потрясён: думал, что выйдет из Кремля арестантом, а в действительности выйдет членом правительства.

По характеру Онисимову удивительно подходит заниматься сталелитейной и танковой промышленностью. Такая он сильная, цельная личность. Этот незаурядный человек придвигает к себе настольный блокнот и пишет Сталину записку: на случай, если Сталин не осведомлен, Онисимов докладывает ему, что его сводный брат арестован как враг народа. Он не может скрыть это от вождя. И Сталин на этом же листке пишет в ответ: «Тов. Онисимов. Числил Вас и числом среди своих друзей. Верил Вам и верю».

И ставит размашистую подпись.

Этот листок бумаги стал талисманом Онисимова.

Как возникли столь доверительные отношения?

Однажды вечером в феврале 1937-го Орджоникидзе позвал Онисимова к себе домой. Они хорошо знали друг друга ещё с молодости, с гражданской войны. Вдруг из другой комнаты до них донёсся голос Сталина, который неожиданно пришёл к Орджоникидзе. Хозяин извинился перед Онисимовым и вышел к высокому гостю. Онисимов услышал, что Серго возбуждён, почти кричит. Разговор шёл по-грузински, Онисимов слов не понимал, но чувствовал себя неуютно. Сталин увидел его и спросил, с кем из них он согласен.

«— Товарищ Сталин, я ни слова не понимаю по-грузински, — ответил Онисимов.

Сталин пропустил мимо ушей эту фразу, словно она и не была сказана. Тяжело глядя из-под низкого лба на Онисимова, несколько не повышая голоса, он ещё медленнее повторил:

— Так с кем же вы всё-таки согласны? С ним? — Сталин выдержал паузу. — Или со мной?

Наступил миг, тот самый миг, который потом лёг на весы. Ещё раз взглянуть на Серго Александр Леонтьевич не посмел. Какая-то сила, подобная инстинкту, действовавшая быстрее мысли, принудила его... И он, Онисимов, не колеблясь, сказал:

— С вами, Иосиф Виссарионович».

Сталину было тем важнее получить ответ Онисимова, что тот не понимал сути разговора. Сталин хотел, чтобы ради него человек враз отступился от друга боевой молодости, ему нужна была слепая, нерассуждающая, инстинктивная преданность.

Став руководителем комитета, объединившего несколько важных министерств (прототип Онисимова был заместителем предсе-

дателя совета министров), Онисимов в отношениях с людьми вполне перенял стиль Сталина. «Делай моё плохое, а не своё хорошее», — поучал он своих подчинённых.

Так выстроен роман Бека «Новое назначение» (см. §§ 32 и 52).

Во время Большого террора, когда его судьба висела на волоске, Онисимов закурил. После выговора, полученного от Сталина за принципиальность, за то, что он не поддержал изобретателя-проходимца, у Онисимова стали трястись руки.

После смерти Сталина, когда карьера Онисимова рухнула, он был смещён со своего поста и получил новое назначение — в почётную ссылку послом в одно из скандинавских государств, он заболел раком.

Отсюда и заглавие романа. Но первоначально Бек назвал его иначе: «Сшибка». Опытный врач, известный профессор, однажды посоветовал Онисимову избегать сшибок — резкого столкновения требований жизни с требованиями нравственного долга. Но как было выполнить этот совет, если требования жизни были требования Сталина? а за Сталиным маячила хищная тень Берия?

Когда намечалось печатание романа в «Новом мире», Твардовский предложил Беку заменить название, так как слово «сшибка» неблагозвучно. Автор согласился, роман напечатать тогда не разрешили, но новое название осталось. А в этом случае с Твардовским можно было бы и поспорить. Неблагозвучное слово «сшибка» как нельзя лучше своим неблагозвучием усиливает впечатление неблагополучия, противоестественности судьбы Онисимова.

Как было сказано в § 52, вдова заместителя председателя совета министров СССР, который стал прообразом Онисимова, упорно противилась публикации романа. Между тем, Бек отнюдь не осудил своего героя. Он изобразил его во многом замечательным и привлекательным человеком: прекрасным инженером, наделённым исключительной памятью и обладающим огромными знаниями; добросовестным работягой, блестящим организатором промышленности и в мирное, и в военное время; почти аскетом, равнодушным к деньгам, комфорту, уюту; непоколебимо честным, смелым, принципиальным, отступавшим только перед одним человеком-мифом, которому был по-собачьи предан — перед Сталиным.

Он вполне бескорыстен, не только не способен взять чужое, то, что принадлежит государству, но и тем, что ему полагается, норовит пользоваться поменьше. Того же требует от сотрудников своего аппарата. Продукты, которых нет в магазинах и которые

поступают в *спецбуфет* его комитета, по его распоряжению передаются детскому саду.

Бек — мастер построения фабулы, мастер детали. Однажды Онисимов замечает, что его референт выходит из спецбуфета с пакетом сливочного масла. Он распекает его при других сотрудниках и требует объяснений. Референт отказывается отвечать при посторонних. Тогда Онисимов объявляет, что освобождает его от работы. Референт молчит и после этого. Но прежде чем подписать приказ об увольнении референта, Онисимов снова вызывает его к себе: слишком сильно в нём чувство справедливости. Оставшись с начальником наедине, референт объясняет, что ему позволила жена Онисимова и попросила принести немного масла для их сына; к мужу, она знала, обращаться с такой просьбой бесполезно.

Под статью себе Онисимов когда-то выбрал и жену, и не ошибся. Может быть, между ними нет страстной любви, но есть в их отношениях непоколебимая верность и глубокая привязанность.

Все болезни, беды, крушение карьеры и страшная смерть происходят из-за близости Онисимова к Сталину и Берия. От природы нравственный человек с развитым чувством справедливости, он попадает в обстановку, в которой личность презирается и обесценивается, где массовое истребление людей становится повседневной рутиной. Происходит страшная СШИБКА.

В романе есть и другие персонажи, которые сгорают в опасной близости к Сталину, — например, тот самый изобретатель-авантюрист Лесных, из-за которого Онисимов получил от Сталина выговор, или писатель Пыжов, задумавший роман о металлургах и, не выполнивши своего намерения, погибший страшной смертью. Прообразом Пыжова был Александр Фадеев, вознамерившийся в конце жизни написать роман «Чёрная металлургия» и покончивший с собой после XX съезда КПСС (см. § 34).

Зато другие, те, кому удалось сознательно или просто посчастливилось остаться в стороне, вне облучения радиацией сталинщины, сохраняют и живую душу, и жизнь. Таковы, например, академик Челышев или директор завода Пётр Курако.

Не менее значительным событием литературы периода перестройки стал роман Дудинцева «Белые одежды».

Владимир Дмитриевич Дудинцев родился в 1918 г. на Украине. Его отец, офицер царской армии, был расстрелян во время революции за то, что остался верен присяге и не снял погоны. Расстреляли и бабушку. Мать тоже расстреливали, прямо с ребёнком

на руках. Она схватила ствол винтовки свободной рукой и опустила его вниз.

— Ладно уж, хватит, — сказал старший, руководивший расстрелом.

Мать писателя стала артисткой оперетты.

В 1941 г., в начале войны, на переднем крае, в окопах, Дудинцев командовал взводом, потом ротой. Был четырежды ранен, последний раз тяжело, в бедро. Из госпиталя вышел на костылях.

Работал журналистом, публиковал рассказы. Ещё при Сталине, в 1952 г., таясь, начал работать над романом «Не хлебом единым». Боялся, что посадят, писал шифром.

В 1956 г., в начале политической оттепели, роман напечатал Симонов в «Новом мире». Он стал большим литературным и общественным явлением, одним из первых актов обличения сталинщины (см. § 34). Поэтому он приобрёл множество сторонников и не меньшее количество непримиримых врагов.

Когда в Союзе писателей устроили обсуждение, у здания собралась огромная толпа восторженных почитателей Дудинцева, которые не могли попасть внутрь (входили по пропускам). Подъезд охраняла от массы людей конная милиция. Во время обсуждения специально подобранные ораторы-сталинисты стали громить роман. Горячее выступление Константина Паустовского в его защиту не помогло. Дудинцев первый раз в жизни потерял сознание, упал в обморок. Симонов признал публикацию романа грубой ошибкой. Вскоре Дудинцева, чтобы запугать как можно сильнее, вызвали в КГБ, там его грубо допрашивал какой-то генерал.

Первую оттепель постоянно сопровождали заморозки.

Дудинцев замолчал на 30 лет.

Но все три десятилетия он работал над новым романом. Прятал и перепрятывал рукописи у разных людей, в разных местах. И когда началась перестройка 80-х гг. — новая оттепель, только гораздо более мощная и последовательная, чем первая, он его опубликовал. «Белые одежды» вышли в 1989 г. и привлекли к себе такое же массовое и восторженное внимание, как и «Не хлебом единым».

Название второго романа Дудинцева (как и первого) заимствовано из Нового Завета. В Апокалипсисе сказано, что перед престолом Бога в белых одеждах стоят те, кто Ему предан, кто пришёл к Нему от великой скорби, кто омыл свои одежды Его кровью. Такое название сразу настраивает читателя на высокий лад, заставляет предполагать, что речь пойдёт о самом важном, о высоком

служении. И автор не обманывает ожиданий. Материал его повествования заимствован из самой жизни.

В § 28 было рассказано об идеологическом терроре в литературе, организованном Сталиным, едва кончилась война. Такой же разгром здоровых сил был учинён в других областях советской культуры. Летом 1948 г. удар обрушился на генетику. Казалось бы, какое отношение сугубо научные вопросы наследственности имеют к политике?

А вот какое. Во главе сельскохозяйственной науки сумел стать проходимец Лысенко. Он внушил Сталину, что нашёл способы во много раз повысить урожайность сельскохозяйственных культур. Крестьянство было разорено в годы «сплошной коллективизации», страна голодала, и Сталин поверил обещаниям авантюриста. Лысенко был избран академиком, приобрёл огромную власть.

Но по всей стране работали серьёзные учёные-генетики, которые глубоко изучили закономерности наследования и изменения признаков в растительном и животном мире. Они превосходно понимали нелепость обещаний Лысенко, видели невежество академика и его прихвостней, открыто говорили и писали об этом. Боясь разоблачений, воинствующий невежда решил с ними покончить.

Он настроил нужным образом столь же невежественного, подозрительного диктатора и при его поддержке повёл беспощадную войну против целой науки. Методы этой борьбы были хорошо отработаны. Подлинные учёные не могли устоять против политических демагогов и шарлатанов, особенно когда их поддерживал КГБ. Генетику поспешили объявить лженаукой, генетиков в газетах называли человеконенавистниками, арестовывали, их заключали в концлагеря, доводили до самоубийства. Легко отделялись те, кого просто отстраняли от работы и заставляли каяться в несуществующих грехах.

Но истинные исследователи-генетики, случайно уцелевшие, не отказались от своей науки. Это было служение в белых одеждах. Тайком от врагов они продолжали ставить опыты, обмениваться результатами новых наблюдений, писать статьи. Глухие слухи о непокорных просачивались к Лысенко, он поручал своим заплоченным дел мастерам расправляться с непокорными. На место загубленных учёных приходили их ученики, бескорыстно и самоотверженно преданные науке, и всё начиналось сызнова.

Это была подлинная трагедия.

Разгром генетики на рубеже 40—50-х гг. отбросил развитие биологии в СССР на десятки лет назад.

Именно об этом — роман Владимира Дудинцев «Белые одежды». Он был высоко оценён критикой, разрозненные голоса недоброжелателей потонули в хоре заслуженных похвал. Его публикацией завершились 80-е гг. русской литературы.

§ 54. АНАТОЛИЙ ПРИСТАВКИН. ВАСИЛИЙ ГРОССМАН

Среди произведений новейшей русской литературы, во второй половине 80-х гг. освобождённой от цензуры, одно из самых видных мест заняла повесть Приставкина «Ночевала тучка золотая». Сам он высказался о своём творчестве скромно, написал, что и не мечтает создать роман, подобный «Доктору Живаго» Пастернака, «Жизни и судьбе» Гроссмана, что очень хотел бы «приблизиться хотя бы к подножию уровня романа Гроссмана и романа Пастернака». Между тем, «Ночевала тучка золотая» — произведение самых высоких и чистых чувств, самодостаточное, пронзительное, своеобразное, не нуждающееся в соотнесении ни с какими другими, оригинальное и единственное в своём роде. Оно принадлежит к лучшим достижениям русской прозы XX в.

Анатолий Игнатьевич Приставкин родился в 1931 г., в литературу прочно вошёл в конце 50-х, в пору политической оттепели. Главная его тема — тяжёлое детство сирот военного времени, главная примета — щемлящая любовь писателя к своим беззащитным героям. Его «Маленькие рассказы», трогательные и чистые сами по себе, читаются как подготовительные этюды к повести, о которой у нас пойдёт речь. Написанная ещё в 1981 г., она пролежала под спудом до перестройки.

Во время Великой Отечественной войны по приказу Сталина целые народы были поставлены вне закона, объявлены предателями, сорваны с тех мест, в которых веками жили, загнаны в товарные вагоны специальных эшелонов и переселены в отдалённые и пустынные места страны. Половина людей, особенно дети, в этих условиях погибала. Вместо того, чтобы разбираться в поведении каждого человека — а в годы тяжёлых испытаний в каждом народе находились и герои, и изменники — вместо того, чтобы героев наградить, а негодяев судить, Сталин без следствия и суда расправлялся со всем народом сразу. Это называется геноцид. В поэме «По праву памяти» Твардовский написал, чтобы мы никогда не забыли:

О том не пели наши оды,
Что в час лихой, закон презрев,
Он мог на целые народы
Обрушить свой верховный гнев...

Такая участь в 1944 г. постигла чеченцев.

«Плохих народов не бывает, бывают лишь плохие люди», — говорит в повести учительница Регина Петровна.

На тёплом Кавказе обширная, обжитая на протяжении многих столетий территория с сёлами и городами, садами и засеянными полями враз опустела.

Но маленькие герои повести, одиннадцатилетние близнецы Сашка и Колька Кузьмины, Кузьмёныши, как их зовут в детском доме, ни о чём таком и не догадываются, когда их вместе с другими сиротами и воспитателями вдруг сажают в вагоны и везут на Кавказ. Сказать по правде, их путь на освободившиеся земли, которые они должны заселить и освоить, не намного легче пути чеченцев в ссылку: дети голодны — в дороге их не кормят — истощены, грязны, одеты в лохмотья. Значительно позже придётся вспомнить о странном эшелоне, встреченном на одной из станций; из запертых его вагонов тянулись руки каких-то непонятных людей и доносились крики: «хи! хи!» Это изнемогавшие от голода и жажды чеченцы молили: «воды! воды!»

«Ночевала тучка золотая» увлекательно написана. На Кавказе, в Чечне, в пустом селе, где начали новую жизнь воспитанники детского дома из-под Москвы, многое загадочно. На каждом шагу видны следы людей, но самих людей нет. Многозначительные недомолвки и предостережения взрослых детям непонятны.

Потом события становятся всё более тревожными. Кто-то чуть не застрелил воспитательницу. Кто-то ночью взорвал грузовик, при этом погибла девятнадцатилетняя лихая водительница Вера. Кто-то поджёг детский дом. А затем наступает катастрофа.

Приставкин своеобразно показывает Кузьмёнышей. Внешне это грубые, вороватые мальчишки, а Колька ещё и туповат, хотя весьма практичен.

Но вот в каких условиях они живут в детдоме под Москвой. «С тех пор, как прогнали главного детдомовского урку Сыча, много разных крупных и мелких блатяг прошло через Томилино, через детдом, свивая вдали от родимой милиции тут на зиму свою полумалину.

В неизменности оставалось одно: сильные пожирали всё, оставляя слабым крохи, мечты о крохах, забирая мелкосню в надёжные сети рабства.

За корочку попадали в рабство на месяц, на два.

Передняя корочка, та, что поджаристей, черней, толще, слаще — стояла двух месяцев, на буханке она была бы верхней, да ведь речь идёт о пайке, крохотном кусочке, что глядится плашмя прозрачным листиком на столе; задняя — побледней, победней, потоньше — месяца рабства.

А кто не помнил, что Васька Сморчок, ровесник Кузьмёнышей, тоже лет одиннадцати, до приезда родственника-солдата как-то за заднюю корочку прислуживал полгода. Отдавал всё съестное, а питался почками с деревьев, чтобы не загнуться совсем.

Кузьмёныши в тяжкие времена тоже продавались. Но продавались всегда вдвоём.

Если бы, конечно, сложить двух Кузьмёнышей в одного человека, то не было бы во всём Томилинском детдоме им равных по возрасту, да и, возможно, по силе.

Но знали Кузьмёныши и так своё преимущество.

В четыре руки тащить легче, чем в две; в четыре ноги удирать быстрее. А уж четыре глаза куда вострей видят, когда надо ухватить, где что плохо лежит!»

Но Приставкин умеет показать, что эти вороватые, хитрые предприимчивые дети на самом деле — люди самых высоких душевных качеств, это верные, нежные, любящие, преданные сердца.

Друг без друга они себе жизни не мыслят. Трогательная дружба-любовь связала их с воспитательницей Региной Петровной. Она оказалась в Чечне без мужа с двумя маленькими мужичками — так она называет своих сыновей. Ей очень трудно. Кузьмёныши Сашка и Колька, сами нищие, оборванные, постоянно голодные, как могут стараются облегчить ей жизнь. Она называет их своими рыцарями. Несколько раз они готовы были бежать из того гиблого места, куда их завезли, но всякий раз сами себя останавливали: а Регина Петровна? Как же можно бросить Регину Петровну с её мужичками? Может быть, не произошло бы трагедии, если бы они сбежали, но они всей душой прикипели к молодой женщине, от которой может быть впервые в жизни видели участие и ласку, слышали доброе слово.

А трагедия подступила вплотную.

Добро порождает добро. Зло порождает зло.

Властям удалось захватить и вывезти не всех гордых и смелых чеченцев, некоторые спаслись, ушли в горы и стали мстить. Это они взорвали грузовик и убили Веру, сожгли дом. Это они вечером прокрались в село, где разместился детдом, и хотели застрелить Регину Петровну. Один чеченец даже выстрелил в неё, но маль-

чик, его сын, который был с ним, потянул его за рукав, и пуля просвистела мимо. И мальчику удалось упротить отца не убивать русскую женщину.

Чеченцы на лошадях гонятся и за Кузьмёнышами. Когда удалось укрыться и убежать, Колька в ужасе не может найти Сашку. Осторожно возвращается в село и ещё издали видит брата, прислонившегося к забору. Бежит к нему, потом всё замедляет шаг. Всё-таки подходит. Живот Сашки вспорот и набит кукурузными початками. Ещё один початок торчит изо рта. А тело несчастного Сашки в таком виде прикручено к забору. Он-таки попался в руки чеченцев, и они выместили на нём всё своё озлобление.

Колька болеет, теряет сознание, а когда приходит в себя, чувствует, что кто-то возле него копошится.

— Сашка! Я знал, что ты придёшь! Я тебя ждал! Ждал! — проговорил Колька в бреду и заплакал.

Но с ним был не Сашка.

Алхузур тыкал ему в лицо железной кружкой и приговаривал:

— Хи... Хи... Пит, а то умырат сопсем... Надо пит водды... Хи...

Алхузур, чеченский мальчик, напоил Кольку и выходил, спас его. А когда появились советские солдаты, Колька укрыл Алхузур и сказал, что это его больной брат. Так он спас Алхузур. Потом пришли чеченцы, и уже Алхузур спасал своего русского друга-побратима. Он предложил податься в горы, но Колька сказал, да и сам Алхузур понял, что нельзя: чеченцы убьют русского мальчика. Колька предложил вместо этого остаться в долине, но и сам понял, что Алхузур плохо придётся, да и Алхузур опасался солдат. Ведь советские солдаты не только выселили всех людей с их родины, но и разорили могилы, кладбища.

В безысходный тупик завело двух детей ожесточение взрослых. Маленькие, слабые, беззащитные, добрые, они потеряны в мире больших, сильных, вооружённых, злых.

А что же романтическое название повести? К чему оно?

Ночевала тучка золотая
На груди утёса-великана;
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя;

Но остался влажный след в морщине
Старого утёса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко,
И тихонько плачет он в пустыне.

Первая строка прекрасного стихотворения Лермонтова «Утёс», ставшая заглавием повести Анатолия Приставкина, противостоит беспощадной жестокости мира, как дружба и любовь Сашки, Кольки, Алхузура противостоит всему злу, окружающему детей огненным кольцом. Золотой тучкой пронеслась совсем короткая жизнь Сашки Кузьмина, и остался от неё только влажный след... И, может быть, кто-нибудь тихонько заплачет над его судьбой, над судьбами таких, как он, в холодной пустыне жизни...

Жизнь и судьба Василия Семёновича Гроссмана (1905—1964) сложились драматично. Он окончил Московский университет, работал инженером-химиком на шахте в Донбассе. Его первые рассказы были замечены и выделены Горьким, до Великой Отечественной войны он имел значительный успех у читателей и был признан официально.

Его необыкновенной силы порыв к правде во время и после войны сперва привёл к острому конфликту с властями, а потом поставил его вовсе вне советской литературы (см. § 53). Вершиной его творчества, одной из вершин всей литературы перестройки стал его роман «Жизнь и судьба» (см. его оценку Твардовским в § 53, Приставкиным в настоящем параграфе).

Гроссман — мастер, в его большом многофигурном романе жизнь показана широко: люди влюбляются, ревнуют, женятся и выходят замуж, разводятся, умирают, совершают мужественные и подлые поступки, воюют и делают научные открытия.

В книге есть лирическая струя, местами она поэтична, время от времени в неё вводятся стихи прекрасных поэтов или отзвуки таких стихов.

Но всё же не эти стороны произведения сделали его выдающимся явлением русской литературы. «Жизнь и судьба» — роман не столько бытовой, психологический или лирический, сколько социальный. Именно глубокая, острая, принципиальная постановка коренных проблем жизни народа так поразила Твардовского, Приставкина и миллионы других читателей, до смерти испугала стоявших у власти последышей тоталитарного мышления.

Седой машинист внимательно ведёт бесконечно длинный тяжёлый товарный состав, посматривая на светофоры, отблески фар грузовых машин, мчащихся по шоссе параллельно железнодорожному пути, вдыхая влажный туманный осенний воздух. Провода высокого напряжения, шоссе, рельсы — всё здесь устремлено к ка-

кому-то отдалённому центру. К огромному концентрационному лагерю, узнаём мы вскоре.

Так начинается роман. Вскоре из тумана возникает лагерная ограда: колючая проволока в несколько рядов, натянутая между железобетонными столбами. На высоких башнях вращаются прожектора, у турельных пулемётов наблюдают охранники. Состав приближается к главной разгрузочной площадке. Помощник машиниста даёт предупредительный гудок.

И тут мы осознаём смутное беспокойство, которое ощущаем с самых первых строк. До сих пор мы не знаем, чей это концлагерь — фашистский или советский.

На первой странице, в образной форме, ненавязчиво, не называя её пока в лоб, писатель намечает центральную проблему всего романа, ту, что потрясла вдумчивых читателей-современников. Проблема эта заключается в несомненной близости национал-социализма, захватившего власть в Германии, и социализма, построенного в СССР.

В Германии концлагеря — и в Советском Союзе концлагеря: целые города нового чудовищного мира со своей планировкой, со своими бесконечными прямыми улицами бараков, площадями, железнодорожными станциями, сторожевыми вышками. И рёвом сирен. Это — фашистская новая Европа. Это — «северный сводный оркестр. Он звучал над морозной красноярской землёй, над автономной республикой Коми, над Магаданом, над Советской Гаванью, над снегами колымского края, над чукотской тундрой, над лагерями мурманского севера и северного Казахстана...».

И в немецких, и в советских концлагерях сидят и немецкие, и советские коммунисты. Николая Григорьевича Крымова, члена партии с дореволюционным стажем, допрашивает следователь из НКВД. Его друга Мостовского допрашивает оберштурмбанфюрер СС Лисс. Но и Крымов, и Мостовский, прежде чем попасть в советский или немецкий концлагерь, поддерживали и одобряли массовые репрессии и тем самым участвовали в них. Эсэсовец Лисс говорит коммунисту Мостовскому:

— Когда мы смотрим в лицо друг другу, мы смотрим не только на ненавистное лицо, мы смотрим в зеркало. В этом трагедия эпохи. Разве вы не узнаете себя, свою волю в нас?

Во главе Германии и во главе СССР стоит вождь — абсолютный диктатор.

Оба они стремятся к неограниченному мировому господству.

В политике и Гитлера, и Сталина большую роль играют национализм и антисемитизм.

«Для забоя заражённого скота проводятся подготовительные меры — транспортировка, концентрация в пунктах забоя, инструктаж квалифицированных рабочих, открытие траншей и ям.

Население, помогающее властям доставлять заражённый скот на пункты забоя, либо помогающее ловить разбежавшуюся скотину, делает это не из ненависти к телятам и коровам, а из чувства самосохранения.

При массовом забое людей кровавая ненависть к подлежащим уничтожению старикам, детям, женщинам также не охватывает население. Поэтому кампанию по массовому забою людей необходимо подготовить по-особому. Здесь недостаточно чувства самосохранения, здесь необходимо возбудить в населении отвращение и ненависть.

Именно в такой атмосфере отвращения и ненависти готовилось и проводилось уничтожение украинских и белорусских евреев. В своё время на этой же земле, мобилизовав и раздув ярость масс, Сталин проводил кампанию по истреблению троцкистско-бухаринских выродков и диверсантов.

Опыт показал, что большая часть населения при таких кампаниях становится гипнотически послушна всем указаниям властей».

Роман Гроссмана противостоит расовой, националистической, социальной морали. Он провозглашает и отстаивает общечеловеческие ценности: уважение к личности; добро, которое всегда объединяет людей во имя любви и никогда — во имя злобы, ненависти; творческий, созидательный труд; свободу.

Танкист полковник Новиков употребляет последнее горючее, чтобы эвакуировать раненых немецких солдат, а подполковник Даренский вступает за пленного немца. «Человеческие объединения, их смысл определены лишь одной главной целью, — завоевать людям право быть разными, особыми, по-своему, по-отдельному чувствовать, думать, жить на свете».

Писатель показывает и других людей: секретаря обкома Гетманова, никогда не воевавшего и тем не менее назначенного комиссаром танкового корпуса, и его приятелей, занимающих столь же высокое положение в партийной и государственной иерархии. Гетманов охотно изменяет жене, но помыслить не может изменить Сталину.

Новиков и Гетманов — антагонисты. Новиков олицетворяет народ, Гетманов — тоталитарное государство.

Гроссман одним из первых у нас осознал, что народ и государство — далеко не одно и то же. «Народ бессмертен» назвал он свою повесть, опубликованную в 1942 г. «Сталинградское торжество определило исход войны, но молчаливый спор между победившим народом и победившим государством продолжался. От этого спора зависела судьба человека, его свобода», — написано в «Жизни и судьбе».

Таковы только самые основные, немногие идеи, причём обозначенные только в самых общих чертах, романа «Жизнь и судьба». Они разворачиваются на фоне событий самой кровопролитной войны, в самом её центре — в Сталинграде. Над романом витает смерть, но он не пессимистичен. Это книга не о смерти, а о жизни, не о бессмысленном месиве мгновений, а о судьбе. Лирическое начало в нём — не случайное украшение, призванное смягчить впечатление от массовых убийств на поле боя и в крематориях концлагерей, а самая его сердцевина, душа романа, в котором не только стреляют пушки, режут моторы, воют сирены, но и звучит скрипка...

...В штабе генерала Родимцева, в центре сталинградской обороны, в одну из редких минут, свободных от атак, контратак и обстрелов, еврей-парикмахер играет на скрипке. «Почему тонкий, дребезжащий голос скрипки, поющий незамысловатую, как мелкий ручеёк, песенку, казалось, выражал в эти минуты сильнее, чем Бах и Моцарт, всю просторную глубину человеческой души?»

Словно поэтический комментарий к этому месту романа Гроссмана вспоминается стихотворение Межирова (см. § 37).

МУЗЫКА

Какая музыка была!
Какая музыка играла,
Когда и души и тела
Война проклятая пограла.

Какая музыка
 во всём,
Всем и для всех —
 не по ранжиру.
Осилим... Выстоим... Спасём...
Ах, недо жиру — быть бы живу...

Солдатам головы кружа,
Трёхрядка
 под накатом брёвен
Была нужней для блиндажа,
Чем для Германии Бетховен.

И через всю страну
струна

Натянутая трепетала,
Когда проклятая война
И души и тела топтала.

Стенали яростно,
навзрыд
Одной-единой страсти ради
На полустанке — инвалид
И Шостакович — в Ленинграде.

ГЛАВА XI.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

§ 55. ИТОГИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В XX ВЕКЕ

Россия — страна удивительная. Страна, которая в середине века устояла и победила в войне, самой кровопролитной и жестокой за всю историю человечества, а в начале и в конце века, дважды в течение ста лет, в безоглядном порыве к счастью и свободе, сама себя разрушила изнутри. Но оба раза, подходя к опасной черте, умела выдержать все перегрузки, выжить и проложить свой путь в истории человечества, среди других народов.

Выдающемуся немецкому государственному деятелю канцлеру Германской империи Отто фон Бисмарку в конце XIX в. приходилось вести трудную борьбу против социализма, который зародился в Германии и приобретал там всё большее влияние. «Социализм — хорошая вещь, — говорил он иронически, — но для того, чтобы его испытать, надо выбрать страну, которую не жалко».

История выбрала Россию. С начала XX в. страна готовилась к социалистической революции, потом совершала её, потом защищала, потом с напряжением всех сил, ценою страшных жертв пыталась построить социализм, в конце века поняла, что сделать это невозможно, разочаровалась в нём и избрала демократический путь, родственными историческим судьбам других народов.

Путь русского народа и других народов Российской империи, Советского Союза, России совершался не только в политической и социальной истории, но прежде всего в области духа. Выразительницей духовной жизни русского народа стала русская литература. На протяжении XX в. народ жил напряжённой, страстной, мучительной духовной жизнью и создал великую литературу, в которой преобладали искания идеала — религиозного, эстетического, нравственного, социального, политического.

Искания идеала — вот главный смысл бытия русской литературы в XX в., главный смысл деятельности каждого истинного русского писателя.

В трагическом XX в. поиски идеала неотделимы от жертвенности. Подлинного русского писателя легко отличить от дельцов, примазавшихся к литературе, по этому признаку: настоящие пи-

сатели, наследники великих традиций XIX в., посвящали себя поиску идеала и во имя этого готовы были пожертвовать и жертвовали благополучием и самой жизнью. Это были русские Дон-Кихоты, как назвал такой тип деятелей Тургенев, русские скитальцы, по словам Достоевского.

Сознание такого истинного русского писателя — искателя идеала, полного самопожертвования и неотделимого от своей родины, замечательно выразил Максимилиан Волошин (см. § 8) в стихотворении, написанном в 1921 г. Упомянутый в нём апокалипсический зверь — символическая фигура из Библии, из Нового Завета.

ГОТОВНОСТЬ

Я не сам ли выбрал час рожденья,
Век и царство, область и народ,
Чтоб пройти сквозь муки и крещение
Совести, огня и вод?

Апокалипсическому зверю
Ввергнутый в зияющую пасть,
Павший глубже, чем возможно пасть,
В скрежете и смраде — верю!

Верю в правоту верховных сил,
Расковавших древние стихии,
И из недр обугленной России
Говорю: «Ты прав, что так судил!»

Надо до алмазного закала
Прокалить всю толщу бытия.
Если ж дров в плавильной печи мало,
Господи, — вот плоть моя!

XX век был столетием упорной борьбы русской литературы, всего русского общества за свободу. Народ и литература пережили три могучих порыва к свободе: в 10-е гг., в 50—60-е и в 80—90-е. Как ни стремились государство, компартия подавить эти порывы, к концу века Россия и её литература пришли свободными.

900-е гг. Литература отражает напряжённые поиски нового религиозного сознания, которыми охвачена значительная часть интеллигенции, и одновременно скользит на грани ницшеанского аморализма. Для этого периода характерно, что его называют и декадансом (упадком), и ренессансом (возрождением) русской культуры. В произведениях самых разных писателей явственно ощущается дыхание неоромантизма.

Лев Толстой, Чехов, Короленко, Бунин, вслед за ними Куприн, Шмелёв, Алексей Толстой и др. продолжают реалистическую и гуманистическую традицию классической литературы XIX в. Анненский, Брюсов, Бальмонт, Сологуб и др. декаденты создают самодостаточное искусство, не имеющее целей вне себя, посвящённое только эстетическим поискам. Символисты Вячеслав Иванов, Блок, Андрей Белый и их окружение заняты строением религиозной теургической поэзии, имеющей конечной целью объединить человечество в Боге. Между этими основными литературными течениями, отклоняясь то в одну, то в другую сторону, движутся Максим Горький, Леонид Андреев и нек. др. писатели.

10-е гг. Со смертью Чехова и Толстого прерывается живая непосредственная связь с классической традицией. Вместе с тем выдвигается новое поколение — акмеисты и футуристы. Гумилёв, Ахматова, Мандельштам улавливают веяния неоромантизма, преодолевают символизм и одновременно продолжают его: свидетели кризиса теургического символизма, они отказываются от религиозно-общественных задач, но сохраняют высочайшую культуру слова и стиха, достигнутую символистами.

В это время начинается чистое неоромантическое творчество Марины Цветаевой, в 20-е гг., не без влияния Пастернака, сблизившейся с футуристической поэтикой, но навсегда оставшейся бунтарём, вне всяких поэтических школ.

Русский авангард, Игорь Северянин, Хлебников и их последователи стремятся вообще разорвать связи с традициями и классической литературы, и литературы начала XX в., сосредоточиться на чисто художественных, преимущественно технических задачах поэзии, перенести центр внимания со смысла слова на его звучание, и через звук снова вернуться к смыслу.

Революцию 1917 г. Блок воспринял как последний акт трагедии, начавшейся ещё за 200 лет до этого, в пору реформ Петра I, — окончательный разрыв интеллигенции и народа. Эту мысль в конце века поддержал Иосиф Бродский в своей нобелевской речи: «Русская трагедия — это именно трагедия общества, литература в котором оказалась прерогативой меньшинства: знаменитой русской интеллигенции».

Вскоре после того, как произошла Октябрьская революция и большевики захватили власть, они ввели строжайшую цензуру. Так был положен конец серебряному веку русской культуры.

20-е гг. Главным фактом становится раскол русской литературы на советскую и эмигрантскую.

В эмиграции оказались носители реалистической традиции Бунин, Куприн, Шмелёв, Борис Зайцев, Алексей Толстой, стоявшие у истоков модернизма Мережковский и Зинаида Гиппиус, акмеисты и футуристы Георгий Иванов, Ирина Одоевцева, Игорь Северянин; шли своим трудным путём Цветаева и Ходасевич, вступил в литературу склонявшийся к модернизму Набоков. Сперва наши эмигранты жили надеждой на скорое крушение в СССР советского строя и на возвращение домой. С годами надежды слабели. Лишившись родины, эти писатели принялись строить на чужбине духовную родину. Они видели её в русском языке и русской культуре.

В метрополии, в Советской России, выдвигается целая плеяда писателей первого ряда: прозаики Артём Весёлый, Андрей Платонов, Пильняк, Бабель, Булгаков, Зощенко, Замятин, Шолохов, поэты Пастернак, Мандельштам, Маяковский, Есенин. Новую советскую действительность они воспринимают критически. Именно так: они её принимают, но критически.

Тоталитарная диктатура компартии начинает осуществление выношенного ещё до революции плана полного порабощения литературы и подчинения её задачам укрепления собственной власти в стране. Осуществляется старинный приём: разделяй и властвуй. Писатели разбиты на группировки по классовому принципу, которые постоянно грызутся между собой и вынуждены апеллировать к компартии как единственной реальной силе. Однако методы подавления литературы пока относительно мягки: после расстрела Гумилёва в 1921 г. писателей не убивают.

30-е гг. Роль культурного центра русской эмиграции, разбросанной по всему миру, уверенно играет Париж. Здесь осели почти все крупнейшие деятели русской культуры, покинувшие Советский Союз. С горечью они начинают понимать, что советская власть упрочилась и что пути на родину у них нет. «Мы не в изгнании, мы в послании», — говорят теперь они. Как некогда Иисус Христос послал своих учеников хранить веру и нести слово Божие, проповедовать христианство язычникам в разных странах, так теперь русские писатели сознают, что они призваны хранить в чистоте и передать своим потомкам и всему миру русский язык, русскую культуру, заветы классиков литературы XIX в. и серебряного века.

В СССР 30-е гг. стали временем небывалого идеологического и кровавого террора. Сочтя систему «разделяй и властвуй» недостаточно эффективной, компартия объединила всех литераторов в Союз писателей и обязала всех подчиняться правилам «социалис-

тического реализма». Теперь быть писателем значило состоять в Союзе писателей и руководствоваться требованиями социалистического реализма.

Власти стремились лишить литературу её главного содержания — поисков духовного пути отдельного человека и всего народа среди грозных событий века. Разрешалось говорить только о строительстве социализма. Всякие сомнения, колебания, тем более заблуждения героев для партийных идеологов были неприемлемы. Культивировался лживый жанр так называемого производственного романа, в котором внутренний мир людей представлялся предельно примитивно и прямолинейно, а технологический процесс на заводе — обстоятельно, с бесконечными малейшими подробностями. Любовь разрешалось изображать только к собственной жене, и то в крайнем случае, а лучше всего считалось обходиться вовсе без неё, как будто бы эти писатели родились не от отца с матерью, а от прокатного стана.

С начала десятилетия бытовым явлением становятся репрессии — аресты, ссылки, казни. Всего в СССР по приблизительным данным (точные отсутствуют) было репрессировано 2000 писателей, из них 1000 убито, среди них 300 русских писателей.

Полно осуществляется политика «разделяй и властвуй», политика кнута и пряника. Послушных писателей осыпают милостями: им дают новые квартиры, дачи, высокие гонорары, ордена, премии и другие привилегии.

40-е гг. Мировая война положила конец литературе первой эмиграции как относительно целостному явлению. Вторая эмиграция по-настоящему крупных художественных дарований выдвинула немного. В СССР война породила яркую лирику и прозу. Литература сосредоточилась на художественном исследовании массового героизма, жертвенной любви к родине, свободолюбия, психологического состояния и поведения человека в экстремальных условиях.

Вторая половина 40-х гг., после окончания войны, стала периодом непрерывного всё нараставшего террора как по отношению к целым слоям населения и даже целым народам, так и в отношении писателей и других людей искусства. Литература была опутана такой сетью запретов, что ни о каких нравственных исканиях, ни о какой правде чувств невозможно и говорить. Господствовали «теория бесконфликтности», показной оптимизм, лживые от начала и до конца картины благополучия, довольства. Систематически и целенаправленно насаждались шовинизм, подозрительное

и прямо враждебное, человеконенавистническое отношение к другим народам. Жизнь цинично изображалась в кривом зеркале пропаганды. Это было время наиболее полного и самого отвратительного подавления литературы.

Если мы примем во внимание, что эмигрантская литература первой волны существовать перестала, а вторая эмиграция по-настоящему крупных писателей выдвинула мало, то станет ясно, что вторая половина 40-х гг. была самым беспросветным временем за все сто лет существования русской литературы в XX в.

50-е гг. положили начало духовному освобождению русской литературы из-под идеологического ига. Она получила возможность, хотя поначалу весьма ограниченную, говорить о насущном. Один из первых романов такого рода носил показательное заглавие: «Не хлебом единым». Тем самым его автор Владимир Дудинцев напоминал духовно изголодавшимся людям о высших духовных ценностях; в Евангелии от Матфея и от Луки сказано, что Иисус утверждал: «не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом Божиим». Роман вызвал политический скандал, на Дудинцева набросились идеологические надсмотрщики, но важный шаг был сделан.

60-е гг. Несмотря на сопротивление реакционеров-сталинистов, благодаря могучей поддержке «Нового мира» Твардовского достигли расцвета основные течения русской литературы второй половины века, зародившиеся ранее: военная проза, антисталинская проза, деревенская проза, городская проза. Стремление честных писателей говорить правду о прошлом и настоящем, постигать духовный мир своих современников сталкивалось с отчаянным противодействием. Неудобных писателей выдворяли из страны, лишали советского гражданства, в результате чего возникла литература третьей эмиграции.

70-е гг. Властям, партийным идеологам с трудом удаётся сдерживать напор честных, добросовестных писателей, стремящихся говорить безоглядную правду, выражать в своих произведениях религиозные, нравственные, социальные искания своего времени. В то же время преимущественно в Париже и Нью-Йорке сложилась сильная литература третьей эмиграции, представленная Солженицыным, Бродским, Довлатовым, Виктором Некрасовым, Владимиром Войновичем, Виктором Ерофеевым и многими другими изгнанниками.

80-е гг. Зашаталась и рухнула диктатура компартии, была отменена сначала фактически, а потом и юридически цензура. Литература России стала свободной, литература эмиграции как не-

которое единство опять, как и в 40—50-е гг., но совсем по другой причине, перестала существовать: изгнанники получили возможность вернуться в Россию, печататься и издаваться у себя на родине. В России началась публикация произведений серебряного века, эмигрантских писателей, советских писателей, репрессированных в прошлом или по другим причинам неугодных прежним властям. Авторы получили возможность свободно публиковать свои произведения.

90-е гг. подошли к концу, но говорить о них с исторической точки зрения пока невозможно. Это время брожения. В одночасье рухнула и испарилась доктрина социалистического реализма. Сама лёгкость, с которой она была отброшена, показала, что она держалась на страхе и невежестве. Не писатели и критики, а ЦК, НКВД, КГБ были главными теоретиками социалистического реализма. С такой же лёгкостью развалился единый Союз писателей — министерство союза писателей, как горько шутили сами литераторы, насильно загнанные в него. Писатели объединились в несколько организаций в соответствии со своим общим и художественным мировоззрением.

Русская литература, казненная, четвертованная, истерзанная за семь десятилетий (с 20-х по 80-е гг.) раздробленности и непрерывных гонений со стороны компартии, воссоединилась, избавилась от цензуры и имеет все возможности стать громким и ясным голосом русского народа, его чаяний идеала — эстетического, нравственного, религиозного, социального, политического.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Автор понимает, что в этой книге ему довелось дать далеко не полный очерк истории русской литературы XX века — великой подвижницы и великой страдальцы. Литература писалась слезами, нервами, кровью. За счастье к ней принадлежать платили жизнью. Особенно тяжело сознавать, что вообще за пределами повествования остались имена, полные драматизма биографии, судьбы, труды некоторых достойных её создателей. Свои границы имеет осведомлённость автора, свои ограничения навязывает жанр—компендиум: по-латыни ‘сбережение, кратчайший путь’, в современном значении в русском языке ‘краткое изложение какой-либо науки’.

Это не первая и не последняя история русской литературы XX века. В других восполнены и будут восполнены пробелы этой. Здесь автору казалось необходимым в первую очередь показать связь явлений, доминанты историко-литературного процесса, его структуру, его **организм**.

Литература бесконечно многообразна, истина о ней противоречива, антиномична. Людям хорошо начитанным этот компендиум должен помочь привести свои представления в систему. Начинаящих он может сориентировать в самостоятельном постижении литературы. Но никаких якобы окончательных мнений он не навязывает. Главный труд остаётся читателю: труд души, труд самостоятельного постижения, размышления над романом, стихотворением, рассказом, пьесой. Именно к такому читателю в первую очередь обращена эта книга.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамов Федор Александрович (1920—1983) 278
- Адамович Георгий Викторович (1894—1972) 73, 167 — 170, 173
- Аксенов Василий Павлович (р. 1932) 356
- Александр I (1777—1825) 16, 60, 127
- царевич Алексей (1690—1718) 15, 16
- Андреев Леонид Николаевич (1871—1919) 27, 72, 379
- Анненский Иннокентий Федорович (1855—1909) 3, 29, 36—41, 75—77, 79, 82, 96, 167, 179, 345, 349, 350, 379
- Аполлинер Гийом (псевд.; наст. имя и фам. Вильгельм Аполлинарий Костровицкий) (1880—1918) 174
- Арина Родионовна Яковлева (1758—1828) 178
- Асеев Николай Николаевич (1889—1963) 96, 240
- Астафьев Виктор Петрович (р. 1924) 278
- Ахмадулина Белла Ахатовна (р. 1937) 240, 340, 356
- Ахматова (псевд.; наст. фам. Горенко) Анна Андреевна (1889—1966) 3, 16, 21, 23, 25, 40, 41, 71, 75, 77, 78, 81—88, 110, 116, 117, 152, 157, 161, 165, 178, 187, 191, 228, 233, 239, 249, 254, 276, 279, 284, 285, 297, 341, 342, 346, 350, 353, 358, 359, 379
- Бабель Исаак Эммануилович (1894—1941) 3, 19, 105, 111, 117, 121—124, 135, 164, 358, 380
- Багрицкий (псевд.; наст. фам. Дзюбин) Эдуард Георгиевич (1895—1934) 23, 110, 139, 326
- Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788—1824) 29, 156
- Бакланов Григорий Яковлевич (р. 1923) 213, 214, 277
- Бакст (псевд.; наст. фам. Розенберг) Лев Самойлович (1866—1922) 26
- Бальмонт Константин Дмитриевич (1867—1942) 3, 29, 31, 35, 36, 72, 89, 158, 217, 379
- Баратынский Евгений Абрамович (1800—1844) 13, 180
- Бах Иоганн Себастьян (1685—1750) 375
- Батюшков Константин Николаевич (1787—1855) 12, 156, 256, 353
- Бедный Демьян (псевд.; наст. имя и фам. Ефим Алексеевич Придворов) (1883—1945) 109
- Бек Александр Альфредович (1902—1972) 4, 5, 187, 210, 211, 213, 214, 277, 357, 359, 360, 362, 365
- Бек Татьяна Александровна 315
- Беккет Самуэль (1906—1989) 62
- Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848) 9
- Белов Василий Иванович (р. 1932) 278
- Белый Андрей (псевд.; наст. имя и фам. Борис Николаевич Бугаев) (1880—1934) 3, 29, 31, 33, 34, 39, 41, 42, 44, 51—54, 56—58, 72, 76, 106, 111, 119—121, 124, 150, 154, 158, 177, 232, 260, 265, 270, 379
- Бенуа Александр Николаевич (1870—1960) 26
- Берберова Нина Николаевна (1901—1993) 167, 177, 179
- Бердяев Николай Александрович (1874—1948) 26
- Берия Лаврентий Павлович (1896—1953) 362, 364

- Бернар Сара (1844—1923) 156
- Бестужев (псевд. Марлинский) Александр Александрович (1797—1837) 18
- Бетховен Людвиг ван (1770—1827) 375
- баронесса Бир—Брау—Брауер ван Бренштейн 170
- Бисмарк Отто фон Шенхаузен (1815—1898) 377
- Битов Андрей Георгиевич (р. 1937) 356
- Блок Александр Александрович (1980—1921) 3, 18, 19, 25, 29, 30, 37, 41—46, 52, 56, 57, 70—72, 75, 77, 84, 96, 105, 141, 142, 154, 157, 170, 171, 176, 177, 265, 379
- Бодлер Шарль (1821—1867) 174
- Бондарев Юрий Васильевич (р. 1924) 278
- Брежнев Леонид Ильич (1906—1982) 313, 314
- Брик Лиля Юрьевна (1901—1988) 99, 102
- Брик Осип Максимович (1888—1945) 99
- Бродский Александр Иванович 343
- Бродский Иосиф Александрович (1940—1996) 5, 18, 19, 22, 88, 161, 233, 237, 276, 280, 284, 285, 287, 312, 315, 334, 336, 340—348, 350, 352, 353, 358, 379, 382
- Брюсов Валерий Яковлевич (1873—1924) 3, 28, 29, 31—33, 35, 36, 41, 57, 72, 76, 105, 149, 154, 158, 170, 177, 178, 379
- Буденный Семен Михайлович (1883—1973) 121, 124
- Булгаков Михаил Афанасьевич (1891—1940) 3, 21, 24, 105, 111, 124, 125, 127—130, 132, 135, 232, 258, 270, 277, 358, 380
- Булгаков Сергей Николаевич (1871—1944) 26
- Бунин Иван Алексеевич (1870—1953) 4, 10, 19, 20, 27, 57, 58, 63, 64, 66, 72, 105, 166, 191, 192, 205, 217—219, 221—223, 267, 270, 313, 340, 379, 380
- Бурлюк Владимир Давидович (1886—1917?) 73
- Бурлюк Давид Давидович (1882—1967) 74, 94, 96
- Быков Василий Владимирович (псевд. Василь Быков) (р. 1924) 5, 219, 274, 295—300, 304, 325, 329
- Вейдле Владимир Васильевич (1895—1979) 176
- Вересаев (псевд.; наст. фам. Смидович) Викентий Викентьевич (1867—1945) 111
- Вертинский Александр Николаевич (1889—1957) 74, 75, 91, 111, 112, 280
- Верхарн Эмиль (1855—1916) 32
- Веселый Артем (псевд.; наст. имя и фам. Николай Иванович Кочуров) (1899—1939) 111, 164, 258, 380
- Винокуров Евгений Михайлович (1925—1992) 4, 232, 233, 246, 249—251, 284, 315
- Вишневский Всеволод Витальевич (1900—1951) 24
- Вознесенский Андрей Андреевич (р. 1933) 4, 24, 233—235, 237, 239, 240, 243—245, 315, 348, 352
- Войнович Владимир Николаевич (р. 1932) 382
- Волошин Максимилиан Александрович (наст. фам. Кириенко—Волошин) (1877—1932) 3, 18, 29, 41, 47, 51, 56, 57, 154, 158, 378
- Ворошилов Климентий Ефремович (1881—1969) 110
- Врубель Михаил Александрович (1856—1910) 71

- Высоцкий Владимир Семенович (1938—1980) 75, 280, 336, 356
- Ганнибал Абрам Петрович (ок. 1697—1781) 256
- Галич Александр (наст. имя и фам. Александр Аркадьевич Гинзбург) (1918—1977) 75, 280—282, 312, 359
- Герцен Александр Иванович (1812—1870) 10
- Гете Иоганн Вольфганг (1749—1832) 151
- Гингер Александр Самсонович (1897—1965) 167, 173
- Гинзбург Евгения Семеновна (1896—1980) 277
- Гиппиус Зинаида Николаевна (1869—1945) 14—16, 27, 29, 72, 142, 166, 168, 217, 380
- Гитлер (псевд.; наст. фам. Шикльгрубер) Адольф (1889—1945) 172, 188, 228, 268, 330, 374
- Глазков Николай Иванович (1919—1979) 255
- Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) 9, 52, 72, 98, 115, 124, 129, 166, 171, 268, 298, 336
- Годунов Борис Федорович (ок. 1552—1605) 335
- Гойя Франсиско Хосе де (1746—1828) 244
- Гончаров Иван Александрович (1812—1891) 10, 58
- Гончарова Наталья Сергеевна (1881—1962) 26
- Горбачев Михаил Сергеевич (р. 1931) 355
- Горенштейн Фридрих (р. 1933) 356
- Горький Максим (наст. имя и фам. Алексей Максимович Пешков) (1868—1936) 3, 22, 27, 29, 57, 59, 61, 65—70, 72, 75, 113, 114, 121, 124, 139, 163, 164, 176, 177, 258, 322, 326, 372, 379
- Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776—1822) 113
- Грекова И. (псевд.; наст. имя Елена Сергеевна Вентцель) (р. 1907) 278, 279
- Грибоедов Александр Сергеевич (1795—1829) 18, 72, 109, 324
- Григ Эдвард (1843—1907) 155
- Григорьев Аполлон Александрович (1822—1864) 8, 11
- Гронский Николай Павлович (1909—1934) 167
- Гроссман Василий Семенович (1905—1964) 5, 21, 62, 163, 199, 258, 291, 357, 360, 361, 368, 372, 374, 375
- Гудзенко Семен Петрович (1922—1953) 4, 187, 193, 195—197
- Гумилев Лев Николаевич (1912—1992) 86
- Гумилев Николай Степанович (1886—1921) 3, 16, 18, 19, 24, 25, 29, 37, 57, 73, 75—80, 85, 106, 110, 154, 167, 170, 171, 177, 273, 355, 358, 379, 380
- Даниэль Юрий Маркович (псевд. Николай Аржак) (р. 1925) 285—287
- Дантес Жорж Шарль (барон Геккерен) (1812—1895) 158
- Деген Ион Лазаревич (р. 1925) 4, 187, 198—200
- Дельвиг Антон Антонович (1798—1831) 256, 353
- Державин Гавриил Романович (1743—1816) 101, 179, 249, 350, 353
- Джойс Джеймс (1882—1941) 150, 270
- Дзержинский Феликс Эдмундович (1877—1926) 326
- Добролюбов Николай Александрович (1836—1861) 12
- Добужинский Мстислав Валентинович (1875—1957) 26

- Довлатов Сергей Донатович (1941—1990) 5, 17, 22, 312, 313, 315, 333—340, 344, 358, 382
- Достоевский Федор Михайлович (1821—1881) 9, 10, 15, 58, 72, 82, 96, 114, 124, 166, 171, 298, 334, 336, 347, 378
- Друнина Юлия Владимировна (р. 1924) 4, 193, 196
- Дубовский Сергей 19
- Дудинцев Владимир Дмитриевич (р. 1918) 5, 232, 357, 362, 365, 366, 368, 382
- Дункан Айседора (1877—1927) 143
- Дягилев Сергей Павлович (1872—1929) 26
- Еврипид (Эврипид) (ок. 480 или 484 — 406 до н.э.) 37
- Евтушенко Евгений Александрович (р. 1933) 4, 21, 233—237, 239—243, 245, 315, 344, 348, 352
- Елагин Иван (наст. имя и фам. Иван Венедиктович Матвеев) (1918—1987) 4, 192, 217, 223, 358
- Ерофеев Виктор Владимирович (р. 1947) 356, 382
- Есенин Сергей Александрович (1895—1925) 4, 16, 21, 24, 73, 75, 101, 108, 111, 139—143, 145, 146, 177, 241, 335, 355, 380
- Жданов Андрей Александрович (1896—1948) 116, 117
- Жуков Георгий Константинович (1896—1974) 188
- Жуковский Василий Андреевич (1783—1852) 8, 158, 265
- Заболоцкий Николай Алексеевич (1903—1958) 111, 283, 284
- Зайцев Борис Константинович (1881—1971) 380
- Залкинд А. 286
- Залыгин Сергей Павлович (р. 1913) 278
- Замятин Евгений Иванович (1884—1937) 106, 113, 380
- Зиновьева—Аннибал Лидия Дмитриевна (1866—1907) 55
- Зошенко Михаил Михайлович (1895—1958) 3, 21, 23, 87, 111—113, 115, 116, 152, 232, 239, 297, 380
- Иванов Всеволод Вячеславович (1895—1963) 3, 111—114, 124, 135
- Иванов Вячеслав Иванович (1866—1949) 3, 29, 30, 41, 51, 55, 56, 72, 73, 379
- Иванов Георгий Владимирович (1894—1958) 4, 75, 170—173, 191, 267, 358, 380
- Иваск Юрий Павлович (1907—1986) 167
- Ивинская Ольга Всеволодовна (1912—1995) 238, 265
- Ионеско Эжен (р. 1912) 62
- Исаковский Михаил Васильевич (1900—1973) 4, 110, 140, 187, 198, 201, 209, 280, 289
- Искандер Фазиль Абдулович (р. 1929) 356
- Каверин Вениамин Александрович (1902—1989) 111, 113
- Калигула (12—47) 131
- Каменский Василий Васильевич (1884—1961) 24, 96
- Кандинский Василий Васильевич (1866—1944) 26
- Карамзин Николай Михайлович (1766—1826) 89, 260, 339
- Кафка Франц (1883—1924) 336
- Каховский Петр Григорьевич (1797—1826) 353

- Кленовский Дмитрий Иосифович (наст. фам. Крачковский) (1893—1976) 192
- Клюев Николай Алексеевич (1884—1937) 19, 73, 139—142, 164
- Ключевский Василий Осипович (1841—1911) 260
- Кнут Давид (псевд.; наст. имя и фам. Давид Миронович Фиксман) (1900—1955) 167
- Коган Павел Давыдович (1918—1942) 252, 253
- Кожевников Вадим Михайлович (1909—1984) 291
- Козинцев Георгий Михайлович (1905—1973) 190
- Комиссаржевская Вера Федоровна (1864—1910) 71
- Кондратьев Вячеслав Леонидович (1920—1993) 5, 214, 315, 326—329, 331—333
- Конт Огюст (1798—1857) 12
- Копштейн Арон Иосифович (1915—1940) 185, 186
- Короленко Владимир Галактионович (1853—1921) 10, 25, 27, 61, 64—66, 70, 72, 74, 379
- Коржавин (наст. фам. Мандель) Наум Моисеевич (р. 1925) 284
- Краснов Петр Николаевич (1869—1945) 24
- Крученых Алексей Елисеевич (1886—1969?) 96
- Крылов Иван Андреевич (1769—1844) 9
- Кузина (в замужестве Степанова) Елена Александровна 176, 178, 179
- Кузнецов Анатолий Васильевич (р. 1929) 279
- Кузьмина-Караваева (Пиленко) Елизавета Юьевна (в монашестве мать Мария) (1891—1945) 29, 30, 191
- Кульчицкий Михаил Валентинович (1919—1943) 4, 187, 193, 194, 196, 215, 252, 253
- Куняев Станислав Юрьевич (р. 1932) 255, 256
- Куприн Александр Иванович (1870—1938) 27, 72, 379, 380
- Курбский Андрей Михайлович (1528—1583) 352
- Кушнер Александр Семенович (р. 1936) 5, 88, 280, 315, 345, 348, 349, 350—353
- Кюхельбекер Вильгельм Карлович (1797—1846) 18
- Ларионов Михаил Федорович (1881—1964) 26
- Лебедев—Кумач (псевд.; наст. фам. Лебедев) Василий Иванович (1898—1949) 88, 187
- Левитан Исаак Ильич (1860—1900) 26
- Ленин (псевд.; наст. фам. Ульянов) Владимир Ильич (1870—1921) 20, 23, 35, 69, 70, 101, 106, 110, 143, 147, 171, 245, 246, 313, 339
- Леонардо да Винчи (1452—1519) 15
- Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841) 9, 18, 29, 41, 149, 173, 333, 335, 372
- Лесков Николай Семенович (1831—1895) 9, 10, 58
- Липкин Семен Израилевич (р. 1911) 356
- Лисянская Инна Львовна (р. 1928) 356
- Лихачев Дмитрий Сергеевич (р. 1906) 6
- Ломоносов Михаил Васильевич (1711—1765) 101, 339
- Лука св. Евангелист 382
- Луков Леонид Давыдович (1909—1963) 190

- Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933) 69, 322
- Лунц Лев Натанович (1901—1924) 113, 117
- Лысенко Трофим Денисович (1898—1976) 367
- Майков Аполлон Николаевич (1821—1897) 8, 13, 63
- Майоров Николай Петрович (1919—1942) 4, 193, 197
- Малевиц Казимир Северинович (1878—1935) 26
- Мамин-Сибиряк (псевд.; наст. фам. Мамин) Дмитрий Наркисович (1852—1912) 58
- Мандельштам Осип Эмильевич (1891—1938) 3, 16, 19, 40, 57, 73, 76, 79, 80, 81, 86, 110, 149, 161, 164, 165, 167, 171, 260, 277, 281, 343, 348, 353, 355, 358, 379, 380
- Мандельштам Юрий Владимирович (1908—1943) 167
- Маркс Карл (1818—1883) 286
- Маршак Самуил Яковлевич (1887—1964) 285, 342
- Матфей св. Евангелист 181, 382
- Маяковский Владимир Владимирович (1893—1930) 3, 16, 19, 20, 73, 89, 92—94, 96—104, 110, 158, 162, 165, 194, 217, 234, 239—241, 380
- Межиров Александр Петрович (р. 1933) 4, 184, 195, 232, 246—251, 315, 375
- Менделеева (в замужестве Блок) Любовь Дмитриевна (1881—1939) 44, 52
- Мережковский Дмитрий Сергеевич (1866—1941) 14—16, 23, 25, 27, 29, 30, 33, 35, 58, 72, 142, 166, 176, 191, 217, 260, 267, 270, 313, 380
- Мессалина (25—48) 131
- Можаяев Борис Андреевич (р. 1923) 278
- Молотов (псевд.; наст. фам. Скрыбин) Вячеслав Михайлович (1890—1986) 184
- Мольер (псевд.; наст. имя и фам. Жан Батист Поклен) (1622—1673) 129, 131, 132
- Мопассан Ги (полн. имя Анри Рене Альбер Ги) де (1850—1893) 124
- Моршен (псевд.; наст. фам. Марченко) Николай Николаевич (р. 1917) 192
- Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791) 375
- Мурадели Вано Ильич (1908—1970) 190
- Мяковский Николай Яковлевич (1881—1950) 190
- Набоков Владимир Владимирович (псевд. Сирин) (1899—1977) 4, 21, 23, 105, 166, 176, 191, 225, 267—274, 313, 334, 358, 380
- Нагибин Юрий Маркович (р. 1920) 229, 231
- Наполеон I (1769—1821) 74, 156
- Наровчатov Сергей Сергеевич (1919—1981) 252, 253
- Наумов Алексей Аввакумович (1840—1895) 158
- Некрасов Виктор Платонович (1911—1987) 4, 22, 187, 210, 214, 277, 312, 360, 382
- Некрасов Николай Алексеевич (1821—1877/78) 9, 10, 12, 24, 32, 52, 82, 204, 275, 284, 348
- Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858—1943) 26, 67
- Николай I (1796—1855) 18, 177
- Николай II (1868—1918) 26, 66, 179
- Овечкин Валентин Владимирович (1904—1968) 225, 226, 231, 278

- Одоевцева Ирина Владимировна (наст. имя и фам. Ираида Густавовна Гейнике; в замужестве Иванова) (1901—1990) 380
- Окуджава Булат Шалвович (1924—1998) 25, 280
- Олейников Николай Макарович (псевд. Макар Свирипый, С.Кравцов и др.) (1898—1942) 111
- Орджоникидзе Григорий Константинович (Серго) (1886—1937) 164, 362, 363, 365
- Орлов Сергей Сергеевич (р. 1921) 4, 193
- Островский Николай Алексеевич (1904—1936) 20, 163
- Отрада (псевд.; наст. фам. Турочкин) Николай Карлович (1918—1940) 185, 186, 194
- Оцуп Николай Авдеевич (1894—1958) 72
- Павел I (1754—1801) 16, 60
- Павлова Анна Павловна (1881—1931) 26.
- Панферов Федор Иванович (1896—1960) 108
- Панфилов Иван Васильевич (1892/1893—1941) 210, 211, 213
- Пастернак Борис Леонидович (1890—1960) 4, 16, 19, 21, 24, 40, 73, 92, 93, 96, 106, 108, 110, 146, 147, 149—152, 154, 158, 161, 165, 185, 194, 228, 229, 233, 237—240, 243, 253, 257, 259—263, 265, 266, 269, 273, 277, 279, 281, 284, 290, 297, 334, 340, 353, 355, 358, 359, 368, 379, 380
- Пастернак Леонид Осипович (1862—1945) 26, 147
- Паустовский Константин Георгиевич (1892—1968) 283, 366
- Перикл (ок. 490—429 гг. до н.э.) 35
- Пестерева 342
- Петлюра Симон Васильевич (1879—1926) 125, 127
- Петр I (1672—1725) 15, 23, 379
- Петровская Нина Ивановна (1884—1928) 33, 34, 52
- Пикассо Пабло (1881—1973) 92
- Пильняк Борис Андреевич (наст. фам. Вогау) (1894—1941?) 4, 19, 106, 110, 111, 117—121, 124, 164, 232, 258, 358, 380
- Писарев Дмитрий Иванович (1840—1868) 12
- Писемский Алексей Феофилактович (1821—1881) 10, 58
- Платон (428 или 427 — 348 или 347 до н.э.) 12
- Платонов Андрей Платонович (1899—1951) 21, 108, 110, 111, 258, 358, 380
- По Эдгар Аллан (1809—1849) 36
- Покровский Г. 146
- Полежаев Александр Иванович (1804—1838) 18
- Поливанов Лев Иванович (1838—1899) 31
- Полонская Вероника Витольдовна (р. 1908) 103
- Полонский Яков Петрович (1819—1898) 8, 13, 45, 63, 222, 223, 357
- Понтий Пилат (I в. н. э.) 130
- Поплавский Борис Юлианович (1903—1935) 4, 167, 170, 173, 174, 176, 267
- Присманова Анна Семеновна (1898—1960) 167
- Приставкин Анатолий Игнатьевич (р. 1931) 5, 357, 368, 372, 370
- Прокофьев Александр Андреевич (1900—1971) 190, 285
- Пруст Марсель (1871—1922) 150, 220, 221, 270
- Пудовкин Всеволод Илларионович (1893—1953) 190

- Пунин Николай Николаевич (1888—1953) 86
- Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) 8, 9, 11, 12, 18, 19, 21, 23, 29, 31, 32, 34, 37—40, 45, 52, 59, 72, 82, 89, 96, 129, 139, 149, 156, 158, 166, 171, 172, 176—179, 181, 194, 234, 249, 256—258, 260, 268, 288, 335, 336, 340, 348, 349
- Радонежский Сергей (1314 или 1319—1392) 166
- Распутин Григорий Ефимович (1872—1916) 71, 149, 171
- Распутин Валентин Григорьевич (р. 1937) 278
- Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943) 26
- Рейн Евгений Борисович (р. 1935) 88, 356
- Рейснер Лариса Михайловна (1895—1926) 148
- герцог Рейхштадский (Наполеон II) (1811—1832) 156
- Рембо Артюр (1854—1891) 173, 174
- Ремизов Алексей Михайлович (1877—1957) 111, 121, 124
- Рильке Райнер Мария (1875—1926) 150
- Ромм Михаил Ильич (1901—1971) 307
- Ростан Эдмон (1868—1918) 156
- Ростропович Мстислав Леопольдович (р. 1927) 18
- Рыбаков Анатолий Наумович (р. 1911) 357
- Рыков Алексей Иванович (1881—1938) 101
- Рылеев Кондратий Федорович (1795—1826) 18
- Рыленков Николай Иванович (1909—1969) 140
- Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (наст. фам. Салтыков; псевд. Н.Щедрин) (1826—1889) 10, 12
- Самойлов Давид Самуилович (наст. фам. Кауфман) (1920—1990) 88, 184, 187, 189, 232, 233, 252—256, 283, 284, 316, 315
- Сахаров Андрей Дмитриевич (1921—1989) 18, 314, 355
- Северянин Игорь (наст. имя и фам. Игорь Васильевич Лотарев) (1887—1941) 3, 73, 75, 88—92, 98, 358, 379, 380
- Сельвинский Илья Львович (1899—1968) 109
- Серафимович (псевд.; наст. фам. Попов) Александр Серафимович (1893—1949) 111, 124
- Серов Валентин Александрович (1865—1911) 26
- Симонов Константин (псевд.; наст. имя Кирилл) Михайлович (1915—1979) 4, 187, 198, 229, 237, 329, 366
- Синявский Андрей Донатович (псевд. Абрам Терц) (1925—1997) 285, 287, 312
- Скоропадский Павел Петрович (1873—1945) 128
- Скрябин Александр Николаевич (1871/1872—1915) 26, 177
- Слуцкий Борис Абрамович (1919—1986) 189, 195, 232, 252, 253, 284
- Случеский Константин Константинович (1837—1904) 13, 14, 179, 180
- Солженицын Александр Исаевич (р. 1918) 5, 17, 18, 19, 23, 226, 258, 269, 276—278, 287, 290, 291, 294—298, 300, 303, 312, 328, 334, 340, 356, 358, 359, 382
- Солженицын Исаакий Семенович 290
- Соловьев Владимир Сергеевич (1853—1900) 12, 13, 14, 27—29, 31, 41, 47, 52, 56, 76, 88, 260

- Соловьев Сергей Михайлович (1885—1942) 31, 260
- Сологуб Федор Кузьмич (наст. фам. Тетерников) (1863—1927) 3, 24, 29, 31, 35, 36, 42, 58, 72, 75, 379
- Солоухин Владимир Алексеевич (р. 1924) 278
- Сталин (псевд.; наст. фам. Джугашвили) Иосиф Виссарионович (1879—1953) 21, 81, 88, 101, 106, 110, 131, 152, 161, 163, 184, 188, 189, 214, 226—228, 231, 232, 236, 242, 245, 246, 247, 276, 277, 285, 290, 297, 324, 328, 357, 358, 360, 361—368, 374
- Столыпин Петр Аркадьевич (1862—1911) 71
- Станиславский (псевд.; наст. фам. Алексеев) Константин Сергеевич (1863—1938) 26
- Стравинский Игорь Федорович (1882—1971) 26
- Сумароков Александр Петрович (1717—1777) 101
- Таганцев Николай Степанович (1843—1923) 78
- Твардовский Александр Трифонович (1910—1971) 4, 5, 17, 18, 19, 21, 140, 165, 186—189, 203—209, 223, 225, 226, 229, 233, 275—278, 282, 287—289, 291, 296, 299, 303, 312, 314, 317—319, 327, 333, 342, 355, 356, 359—361, 368, 372, 382
- Твардовский Трифон Гордеевич 203
- Тендряков Владимир Федорович (1923—1984) 24
- Терапиано Юрий Константинович (1896—1980) 167
- Тихонов Николай Семенович (1896—1979) 110, 113
- Толстая Софья Андреевна (1844—1919) 217
- Толстой Алексей Константинович (1817—1875) 8
- Толстой Алексей Николаевич (1882—1945) 22, 23, 27, 106, 111, 163, 164, 258, 379, 380
- Толстой Лев Николаевич (1828—1910) 3, 9, 10, 15, 27, 31, 58—60, 64, 66, 70—72, 82, 90, 96, 135, 146, 166, 177, 203, 217, 260, 261, 295, 298, 336, 379
- Трауберг Леонид Захарович (1902—1990) 190
- Третьяков Павел Михайлович (1832—1898) 26
- Трифонов Юрий Валентинович (1925—1981) 5, 279, 315, 317—320, 322—326, 332, 333
- Тропольский Гавриил Николаевич (1905—1995) 278
- Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883) 9, 10, 72, 166, 378
- Туроверов Николай Николаевич (1899—1972) 167
- Тютчев Федор Иванович (1803—1873) 8, 13, 24, 90, 149, 179, 180
- Уайлд (Уайльд) Оскар Фингал О'Флаэрти Уилс (1854—1900) 102
- Уитмен Уолт (1819—1892) 36
- Успенский Глеб Иванович (1843—1902) 10
- Успенский Николай Васильевич (1837—1889) 10
- Фадеев Александр Александрович (1901—1956) 19, 105, 110, 111, 124, 164, 228, 360, 361, 365
- Федин Константин Александрович (1892—1977) 111, 113, 124
- Фейербах Людвиг (1804—1872) 13
- Фет (Шеншин) Афанасий Афанасьевич (1820—1892) 8, 13, 45, 63

- Фолкнер Уильям (1897—1962) 150, 336
- Фрунзе Михаил Васильевич (1885—1925) 110
- Хайдеггер Мартин (1889—1976) 171, 180
- Хармс (псевд.; наст. фам. Ювачев) Даниил Иванович (1905—1942) 111
- Хачатурян Арам Ильич (1903—1978) 190
- Хемингуэй Эрнест Миллер (1899—1961) 336, 337
- Хлебников Велимир (псевд.; наст. имя Виктор Владимирович) (1885—1922) 3, 16, 19, 24, 25, 73, 92, 94—97, 158, 194, 379
- Ходасевич Владислав Фелицианович (1886—1939) 4, 16, 23, 66, 106, 111, 166, 170, 176—182, 267, 313, 355, 358, 380
- Христос Иисус 14—16, 22, 31, 35, 46, 47, 59, 62, 61, 130, 131, 154, 181, 260, 334, 380, 382
- Хрушев Никита Сергеевич (1894—1971) 226—228, 236, 237, 239, 242, 276, 287, 291, 361
- Цветаев Иван Владимирович (1847—1913) 26
- Цветаева Марина Ивановна (1892—1941) 4, 16, 19, 22—24, 26, 29, 57, 83, 84, 105, 108, 111, 149, 154—161, 166, 178, 180, 181, 191, 229, 240, 249, 281, 283, 313, 355, 358, 379, 380
- Цеткин Клара (1857—1933) 286
- Чаадаев Петр Яковлевич (1794—1856) 12, 177, 260, 352
- Червинская Лидия Давыдовна (1907—1988) 167
- Чернышевский Николай Гаврилович (1828—1889) 12, 99, 271, 272
- Чехов Антон Павлович (1860—1904) 3, 10, 27, 57, 58, 60—62, 66, 67, 70, 72, 112, 115, 125, 166, 177, 217, 336, 379
- Чиннов Игорь Владимирович (р. 1909) 167
- Чуковская Лидия Корнеевна (1910—1996) 285, 359
- Чуковский Корней Иванович (псевд.; наст. имя и фам. Николай Васильевич Корнейчуков) (1882—1969) 342
- Чухонцев Олег Григорьевич (р. 1938) 5, 17, 280, 315, 348, 352, 353
- Шагал Марк (1887—1985) 26
- Шаламов Варлам Тихонович (1907—1982) 277
- Шаляпин Федор Иванович (1873—1938) 26
- Шебалин Виссарион Яковлевич (1902—1963) 190
- Шелли Перси Биш (Биши) (1792—1822) 36
- Шеллинг Фридрих Вильгельм (1775—1854) 11
- Шекспир Уильям (1564—1616) 151, 347
- Шиллер Иоганн Кристоф Фридрих (1759—1805) 66
- Шкловский Виктор Борисович (1893—1984) 113, 114
- Шмелев Иван Сергеевич (1873—1950) 379, 380
- Шмидт Петр Петрович (1867—1906) 148, 151
- Шолохов Михаил Александрович (1905—1984) 4, 20, 24, 105, 111, 132—139, 163, 165, 191, 258, 270, 289, 296, 340, 380
- Шопен Фридерик (1810—1849) 281
- Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906—1975) 190, 241, 285, 342, 376

- | | |
|---|---|
| барон Штейгер Анатолий Сергеевич
(1907—1944) 167 | Эйзенштейн Сергей Михайлович
(1898—1948) 190 |
| Шукшин Василий Макарович
(1929—1974) 5, 226, 278, 304, 305,
308—311 | Эренбург Илья Григорьевич (1891—
1967) 226—229 |
| Шукшина Мария Сергеевна 307 | Эфрон Георгий Сергеевич (1925—
1944) 157, 161 |
| Шуман Роберт (1810—1856) 155 | |
| | Яковлева Татьяна Алексеевна
(1906—1991) 103 |
| Щербак Таисия Захаровна 290 | Яснов Михаил Давыдович (р. 1946)
315, 348 |
| Щукин Сергей Иванович (1854—
1936 или 1937) 26 | Яшин (псевд.; наст. фам. Попов)
Александр Яковлевич (1913—
1968) 226, 229—231, 235, 278 |
| Юлиан Отступник (331—363) 15 | |

Составители: Э.Л. Котова, Б.С. Шаповалов.

УКАЗАТЕЛЬ ВАЖНЕЙШИХ ТЕРМИНОВ И БЛИЗКИХ К НИМ ПО ФУНКЦИИ СЛОВ

- Абсурдность 335
Абсурдный 162, 167, 334, 336, 338, 339
Авангард 3, 6, 73, 88, 89, 93, 149, 151, 180, 217, 240, 243, 272, 379
новый 4, 239, 280, 315, 348, 352
Авангардистский 73, 272
Автобиографический 70, 131, 152, 219, 221, 257, 263, 270
Автобиография 63, 94, 99, 219
Автоматизация 10
Авторский 119, 263, 294
Авторство 37, 51, 285
Акмеизм 6, 71—73, 76, 77, 88, 139, 167, 168, 192
Акмеист 3, 29, 73, 76—80, 88, 89, 107, 167, 170, 171, 379, 380
Акмеистический 73, 110
Акцентный стих 97, 98, 149
Аллюзия 97, 98
Алогизм 116
Альманах 89, 92, 228, 232, 233, 237, 313, 356
Ангажированный 352
Анекдот 114, 337, 339, 340
Антипоэтический 194
Антирелигиозный 218
Антиутопия 106
Антицерковный 142
Античность 37, 55
Антиэстетический 174
Антиэтатизм 260
Апокалипсис 13, 366
Апокалипсический 378
Аргонавт 52
Ассоциативность 40
Ассоциативный 79, 82, 320
Ассоциация 28, 38—40, 43, 83, 102, 150, 221, 222, 271, 320, 339, 345, 346, 353
Ассоциация (писателей) 109, 162
Атеизм 122
Атеист 69
Атеистический 200, 259
Атеистичный 27
Афоризм 58, 68, 88, 294
Афористически 154, 288
Афористичный 68, 159
Баллада 6, 8, 29, 74, 85, 102, 153, 184, 265, 300, 353
Бард 280, 281
Басня 9
«Башня» 29, 30, 55
Беллетрист 10
Беллетристика 65
Библия 13, 302, 378
Богоборческий 142
Богоискательство 69
Богословие 30
«Богостроительство» 69
«Бригадный метод» 109
«Бродячая собака» 84
«Будетляне» 94
Бытие-над-пропастью 171, 176, 180, 351
Вариация 305, 306
Варьирование (смысловое) 159
Варьировать 160
Деавтоматизация 10
Верлибр (свободный стих) 76, 149, 316

- Вечная Женственность 12, 41—43, 56, 141
- Вещность призрачная 79
- ВОКП 109
- «Всемирная литература» 70, 78, 113
- Вступление 98, 102, 120
- Геронизация 124
- Героиня 84, 89, 262, 266, 269
- Герой 9, 25, 42, 43, 61, 65, 66, 75, 76, 85, 89, 97—99, 102, 103, 110, 115, 116, 136, 137, 141, 150, 162, 163, 170, 173, 206—208, 211, 213, 216, 219, 220, 222, 223, 228, 235, 243, 248, 257, 259—261, 263, 266, 268, 269, 272, 289, 294, 303, 305, 306, 319, 333, 335, 336, 340, 352, 359, 360, 364, 368, 369, 381
- лирический 42, 43, 46, 141—143, 145
- Гипербола 96, 97, 102
- Гиперболически 98
- «Гиперборей» 73
- «Городская повесть» 279, 315
- Графоман 280
- Гротеск 286
- Гротескный 129, 173, 174, 272, 286
- Группа (литературная) 77, 100, 107, 111—113, 143, 148, 163, 166, 251, 356
- Группировка (литературная) 109, 180, 380
- Дактиль 160
- Двоемирие 8, 13
- Двустипшие 83, 84
- Декаданс 378
- Декадент 3, 25, 27—29, 31, 34—36, 41, 72, 73, 76, 88, 89, 379
- Декадентский 28, 34, 36, 37, 40, 168
- Декадентство 6, 31—35, 72
- «Деревенщик» (писатель) 278
- Деталь (художественная) 40, 41, 64, 82—84, 122, 124, 138, 174, 220, 250, 332, 345, 346, 349—351, 365
- призрачная 40
- Дезэстетизация 98
- Диалект 134
- Диалектизм 135
- Диалог 119, 125, 302, 303, 309
- Дилогия 360, 361
- Дольник 80
- Драма 44, 46, 62, 125, 342, 349
- в стихах 348
- историческая 16
- лирическая 61
- настроения 125
- стихотворная 157
- Драматизм 125, 128, 148, 246, 384
- Драматический 21, 51, 74, 82, 124, 180, 190, 254, 278, 305, 359
- Драматичный 129, 133, 151, 306
- Драматург 37, 62, 113, 125, 132, 187
- Драматургический 129
- Драматургия 9, 41, 62, 111, 128
- Евразийский 257, 261, 262
- Евразийство 47
- Жанр 6, 9, 10, 29, 58, 61, 68, 75, 97, 148, 204, 260, 296, 298, 299, 307, 337, 348, 381, 384
- Жанровое образование 345
- Завязка 61, 82, 120, 206
- Заглавие 15, 40, 41, 78, 89, 90, 98, 102, 113, 114, 121, 141, 150, 181, 194, 214, 244, 263, 291, 308, 319, 364, 372, 382
- Замысел 15, 243, 271, 272, 282, 316
- Западник 288
- Заумная поэзия 93—95
- Заумник (поэт) 93
- Заумный 94, 96

- Заумь 93
 «Звезда» 87, 116, 190
 Звукопись 53
 Знамя 237, 291, 361
 «Знамя» 226, 291
 «Знание» 66, 69
 Золотой век 3, 8, 11, 20, 349
 «Золотой лев Святого Марка» 307
 Идеал 9, 11, 42, 60, 181, 227, 241, 242, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 275, 298, 303, 315, 356, 377, 378, 383
 Идеалист 11
 Идеологический 19, 20, 22, 107, 108, 116, 117, 119, 146, 165, 189, 197, 227, 232, 239, 246, 257, 283, 334, 355, 357, 359—361, 367, 380, 382
 Идеология 53, 80, 107, 112, 114, 117, 200, 201, 227, 232, 246, 258, 278, 279, 287, 290, 312, 317, 322
 Идея 8, 12, 22, 27, 35, 36, 47, 69, 74, 94, 101, 154, 163, 194, 206, 242, 246, 257, 258, 260, 265, 278, 303, 336, 375
 Идиллия 29, 126—128, 136, 142, 155, 260, 261, 351
 Имажинизм 3, 139, 143
 Имажинист 143
 Императив 326
 Импрессионистичность 40
 Импрессионистичный 40, 79
 Инвариант 159, 305
 Иносказание 79, 122
 «Иностранная литература» 226
 Интонация 241, 247, 248, 250, 269, 293
 ораторская 97, 98, 158
 повествовательная 252
 разговорная 242, 273, 281
 Интрига 61, 62, 110, 125
 Иронически 164, 377
 Иронический 170, 226, 281
 Иронично 345
 Ироничный 167
 Ирония 130, 167, 168, 216, 294, 308, 323
 романтическая 155, 156
 Иррационализм 11
 Иррациональный 38, 138
 Исповедь 58, 60, 151
 Исследование (художественное) 15, 17, 134, 136, 296, 297, 299, 317, 320, 332, 381
 Историзм 58, 180
 Иудаизм 122
 Католический 87
 Католичество 56, 121
 Классик 37, 52, 66, 149, 166, 173, 190, 217, 260, 268, 272, 298, 358, 380
 Классика 108, 138, 228, 333
 Классицизм 8, 100
 Классицист 8
 Классический 14, 22, 23, 58, 73, 119, 180, 260, 272, 295, 298, 379
 Ком-фут (коммунист-футурист) 100
 Комедия 58, 61, 62, 74, 129
 Комизм 308
 Комментарий (жанр) 55, 175, 268, 303, 375
 Композиция 36, 51, 147, 149, 271, 301
 Контекст 42, 43, 52, 265
 «Континент» 312
 Контраст 120—123, 148, 213, 273, 274, 293
 Контрастный 345
 Контрромантизм 8, 9
 Конфликт 44, 53, 130, 134, 142, 145, 190, 191, 239, 305, 306, 310, 311, 332, 372
 Конфликтный 352
 «Красная звезда» 198
 Крестьянская (поэзия) 73, 140
 Крестьянский (писатель) 107, 109, 110, 139, 146

- Критик (литературный) 14, 16, 33, 118, 124, 134, 138, 149, 151, 167, 170, 176, 178, 191, 218, 225, 232, 233, 269, 272, 277, 278, 280, 295, 315, 318, 383
- Критика (литературная) 27, 39, 52, 90, 107, 117, 138, 158, 201, 221, 225, 226, 229, 231, 246, 275, 279, 288, 315, 357, 361, 368
- Критический 33, 279, 344
- Крылатое слово 23, 68, 241
- Кубист (художник) 93, 244
- Кубо-футурист 92—94, 97, 98, 100, 110, 283
- КУБУ 70
- Кульминация 207, 210, 339
- Купюра 69, 279
- Лаконизм 82, 302
- Лаконичный 121, 341
- ЛАПП 162
- «Ленинград» 87, 116, 190
- Ленинская премия (по литературе) 314
- ЛЕФ 73, 100, 102, 109, 110, 148, 239
- «новый» 100
- Лиризм 9, 62, 63, 124, 125, 219, 262, 320
- Лирика 9, 34, 36, 40, 42, 46, 63, 76, 81, 82, 85, 87, 101, 141, 142, 146, 151, 153, 156, 157, 162, 165, 170, 179, 180, 191, 208, 230, 248, 263, 264, 265, 268, 280, 283, 342, 348, 353, 381
- «Лирика» 148
- Лирически 47, 143, 263
- Лирический 16, 37, 45, 51, 60, 63, 71, 83, 87, 99, 121—123, 133, 138, 141, 144, 151, 187, 194, 201, 209, 237, 244, 266, 275, 309, 345, 348, 372, 375
- Лиричный 119, 141
- Литература:
задержанная 357, 359
«лейтенантская» 214, 278
ортодоксальная 20, 22, 23, 109
отверженная 21—23, 110
отречения 232
партийная 20, 106, 108
подцензурная 20, 21, 23
«праздничная» 190
секретарская 287—289
терпимая 22
«факта» 100
эмигрантская 22, 105, 166, 176, 358, 382
- «Литературная газета» 165, 280
- «Литературная Москва» 228, 231, 232, 237, 282, 356
- Литературный процесс 9, 20, 66, 106, 233, 282, 384
- младшая линия 11, 27
- старшая линия 11, 27, 72
- «Литературный центр конструкторов» 109
- Литфонд 281
- «Магнитиздат» 280
- Манифест (литературный) 12, 94
- МАПП 162
- Материализм 11, 12
- Межтекстовый 329
- Мемуарист 66, 177, 178, 218
- Мемуарный 52, 70, 171
- Мемуары 21, 58, 158, 177, 227
- Метафора 95—98, 102, 121, 150, 151, 168, 174, 175
- Метафорический 159
- Метафоричность 66
- Метонимия 168
- «Метрополь» 313, 356
- Миниатюра 82, 85
- Мистик 12, 13
- Мистика 33
- Мистицизм 41, 76, 168
- Мистически 46, 55
- Мистический 13, 15, 33, 42—46, 56, 72, 76, 78, 174

- Миф 52, 150, 265, 364
 Мифологизироваться 343
 Мифологический 84, 152, 153
 Мифология 37, 265
 Модернизм 3, 6, 10, 11, 13—16, 27—
 29, 33, 36, 41, 53, 62, 63, 66, 73, 89,
 180, 217, 221, 265, 271, 380
 Модернист 16, 28, 35, 55, 58, 89, 220,
 270
 Модернистский 14, 29, 33, 35, 180,
 270
 «Молодая гвардия» 109
 Монография 15
 Монолог 245
 Мотив 16, 41—43, 90, 138, 180, 264,
 265
 Мотивировка 58, 300
 МХАТ 21, 26, 62, 67, 103, 125, 129
 Намёк 40, 79, 82, 83, 97, 122, 136, 172,
 197, 252, 320, 345, 348
 Направление 6, 29, 31, 41, 71, 73, 78,
 177, 217, 277, 315
 Народность 8
 Неоплатонизм 13
 Неоромантизм 29, 65, 80, 156, 378,
 379
 Неоромантик 29, 102
 Неоромантический 29, 65, 66, 74, 76,
 110, 154, 379
 Нобелевская премия 18—20, 138,
 152, 161, 166, 205, 221, 237, 238, 239,
 253, 269, 284, 297, 314, 340, 342
 Нобелевский 284, 297, 341, 344, 345,
 379
 Новелла 10, 74, 82, 121, 124, 281, 332
 Новокрестьянский поэт 73, 111
 Новый Завет 22, 366, 378
 «Новый мир» 5, 19, 21, 225, 226, 229,
 237, 275—279, 282, 287—291, 295,
 299, 300, 312, 315, 317, 318, 360, 364,
 366, 382
 Образ 12—14, 24, 35, 38, 39, 42, 45,
 52, 58, 93, 107, 113, 123, 134, 143,
 144, 148, 151, 156, 167, 172—175,
 180, 182, 187, 193, 244, 247, 249, 258,
 262, 264, 272, 347, 350, 351, 360
 Образность 53, 218, 244
 Образный 249, 373
 Объединение (литературное) 73, 74,
 109, 111
 ОБЭРИУ 111
 Ода 100, 179, 249, 369
 Одностишный 193
 Оккультизм 33, 34
 Олицетворение 177
 Олицетворять 374
 Олицетворяться 153, 179
 Оратор 339, 366
 Ораторский 97, 98, 158
 Организация (литературная) 74, 100,
 162—164, 203, 238, 281, 285, 287,
 288, 383
 Орнаментальный (стиль, проза) 53,
 111, 121
 Остраннение 121, 124
 Отступление 299, 345
 Отступление (лирическое) 244
 Очерк 10, 58, 65, 70, 203, 225, 226,
 241, 268, 278, 283, 344, 384
 физиологический 10
 Очеркист 162
 Парижская нота 4, 6, 7, 162, 166—
 168, 170, 173, 174, 272
 Пародийно 308
 Пародийный 272
 Пародировать 313
 Пародия 28, 83, 227, 308
 Партийность («принцип») 163, 236,
 356
 Пафос 125, 206, 250, 260, 298, 309
 Пейзаж 56, 123, 135, 138, 214, 249,
 283, 309

- «Перевал» 109
- Перевести 37, 268
- Перевод 11, 36, 37, 43, 59, 69, 113, 151, 268, 275, 327, 341, 356
- Переводить 34, 36, 37, 132, 151, 298
- Переводчик 319
- Перипетия 61, 78, 120, 125
- Персонаж 52, 68, 96, 120, 128, 129, 134, 135, 163, 293, 294, 299, 300, 307, 319, 325, 329, 336, 342, 365
- Песенка 74, 75, 83, 91, 111, 375
- Песенный 241
- Песня 5, 9, 37, 45, 53, 65, 66, 83, 88, 90, 187, 201, 254, 275, 280—282, 343, 359
- народная 23, 141
- новелла 281
- притча 281
- сатира 281
- фольклорная 82
- Повествователь 210, 223, 325, 336, 339
- Повесть 7, 9, 10, 23, 41, 58, 60, 64, 68, 106, 110, 111, 113—115, 120, 163, 187, 211, 212, 226, 229, 278, 279, 285, 287, 288, 291—296, 299—301, 306, 315, 318—323, 325, 329, 332—334, 336—338, 340, 368, 369, 371, 372, 375
- «московская» 318
- Поговорка 23, 187, 294, 295
- Подзаголовок 204, 219
- Подцензурный 20, 21, 23, 24, 302
- Позитивизм 12
- Позитивист 12
- «Поколение сорокового года» 4, 251, 253
- «Попутчик» (писатель) 107, 109, 110
- Портрет 70, 82, 95, 127, 156, 219
- Пословица 98, 247, 294, 295
- Постсимволист 174
- «Поток сознания» 39, 53, 149, 221
- Поэза 89, 90, 92
- Поэма 6, 8—10, 13, 25, 46, 47, 52, 78, 85, 87, 92, 96—99, 101—104, 108, 110, 141—145, 151, 157, 165, 187, 191, 194, 203, 204, 241, 244, 245, 256, 276, 287, 291, 342, 345, 348, 359, 368
- утопия 204
- Поэтика 38, 99, 110, 141, 142, 148, 151, 153, 174, 239, 346, 349, 351, 379
- ассоциаций 38
- детали 350
- намеков 345
- фрагмента 346, 350
- Православие 121
- Православный 21, 30, 59, 166, 218, 298
- Предисловие 338, 339
- Предромантизм 8, 11
- Приём (художественный) 47, 62, 73, 82, 116, 122, 134, 158, 159, 167, 168, 182, 272, 346
- Притча 65, 181, 182, 281
- Проблема 15, 53, 126, 137, 231, 258, 263, 279, 300, 317, 353, 372, 373
- Проблематика 56, 64, 99, 232, 257, 315, 316
- Прозаизация 152, 252
- Прозаизм 248, 273
- «Проклятые поэты» 37, 174
- Пролетарский писатель 107, 109, 110, 162
- Пролеткульт 74
- Прообраз 118, 125, 130, 267, 364, 365
- Прототип 33, 173, 219, 272, 336, 360, 363
- Псевдоним 28, 35, 37, 42, 51, 56, 64, 65, 82, 89, 94, 117, 132, 192, 223, 230, 253, 267, 285, 298
- Психологизм 58
- Психологический 10, 28, 40, 63, 82, 84, 114, 119, 148, 150, 187, 260, 299, 320, 372, 381

- Публицист 187, 226, 327, 357
 Публицистический 217, 309
 Публицистичность 307
 Пьеса 24, 36, 61, 62, 67, 68, 101, 111, 125, 129, 131, 191, 268, 344, 384

 Развязка 61, 120, 133, 206, 213
 РАПП 109, 110, 138, 148, 162, 163, 164, 228
 Рапповец 109
 Рассказ 6, 10, 35, 38, 58, 60, 61, 64, 65, 75, 111—116, 121—124, 133—135, 138, 139, 168, 177, 192, 209, 212, 214, 221—223, 229, 236, 243, 268, 270, 273, 276—279, 285—287, 293, 295, 299, 306—310, 317, 318, 325, 329, 336, 337, 339, 366, 368, 372, 384
 Рассказчик 116, 122, 222, 337, 338, 340
 Рационализм 11
 Реализм 6, 8, 9, 10, 11, 58, 62, 66, 72, 260, 298
 «новомирский» 279
 социалистический 4, 20, 162, 163, 190, 228, 239, 279, 356, 357, 381, 383
 Реалист 3, 11, 25, 27, 29, 58, 64, 66, 72
 Реалистический 9, 11, 27, 58, 66, 217, 270, 379, 380
 Резонёр 68
 Реквием 87, 276, 358, 359
 «Религиозно-философские собрания в Санкт-Петербурге» 15, 27
 Религиозно-философский 277
 Религиозный 6, 12—15, 26, 27, 29, 32, 42, 52, 55, 56, 59, 63, 69, 72, 89, 152, 154, 200, 201, 257, 258, 259, 263—265, 295, 298, 325, 332, 377—379, 382, 383
 Религия 6, 14, 34, 41, 42, 121, 146
 Ретардация 339
 РЕФ 100

 Речь 9, 23, 52, 93, 100, 119, 120, 134, 158, 171, 227, 229, 231, 236, 239, 274, 279, 292, 294, 300, 307, 308, 310, 316, 339, 343—347, 350, 366, 368, 370, 379
 народная 9, 82, 294
 поэтическая 96, 158
 разговорная 9, 252
 стихотворная 9, 174, 248, 316, 346
 Ритм 24, 148, 194, 242, 248
 Ритмизованный 51, 111
 Ритмизоваться 119
 Рифма 94, 98, 143, 148, 149, 159, 160, 169, 174, 194, 230, 235, 248, 316
 неточная 240
 Рифменный 98, 149
 Рифмование 345
 Рифмовка перекрестная 271
 Роман 6, 7, 10, 11, 15, 16, 21—24, 33, 35, 52, 53, 58, 60, 62, 65, 68—70, 82, 99, 108, 109, 111, 113, 117—121, 124, 125, 130—132, 134—136, 138, 139, 147, 152, 163, 171, 173, 174, 187, 191, 199, 210, 211, 213, 214, 216, 219—221, 226, 228, 232, 237, 241, 257—270, 272, 274, 276, 278, 287, 288, 290, 291, 296, 298, 307, 317—319, 329, 332, 333, 347, 357, 359—362, 364—366, 368, 372—375, 382, 384
 -антиутопия 110
 бытовой 260, 372
 в стихах 46, 150, 151, 268
 исторический 16, 131, 135, 136, 257
 производственный 381
 психологический 10, 119, 260, 372
 семейный 135, 260
 социальный 257, 260, 372
 -эпопея 298
 Романист 10, 120, 176, 225, 258, 272, 274
 Романс 8, 36
 в прозе 223
 «жестокий» 141

- салонный 45
- цыганский 45, 141
- Романтизм 6, 8, 9, 11, 156
 - высокий 8, 11
 - поздний 8, 11
- Романтик 8, 11, 13, 14, 63, 83, 113, 154—156
- Романтика 129
- Романтическая крайность 156
- Романтический 8, 9, 11, 12, 29, 66, 75, 76, 80, 91, 98, 123, 155, 156, 167, 204, 217, 222, 300, 371
- Самиздат 276, 277, 280, 296, 343, 358
- САПП 162
- Сатира 125, 129, 281, 285—287
- Сатирик 115
- Сатирический 100, 106, 110, 115, 125, 129, 130, 281, 287, 306
- Сверхтекст 232
- Свободный стих (верлибр) 76, 94, 96, 316
- «Серапионовы братья» 3, 111—114, 117
- Серебряный век 3, 24—26, 29—31, 37, 41, 55, 57, 71, 72, 74—76, 84, 85, 91, 105, 111, 143, 154, 171, 177, 178, 227, 233, 313, 349, 358, 379, 380, 383
- Силлабо-тоника 149, 158
- Символ 14, 25, 28, 42—46
- Символизировать 42, 43
- Символизм 3, 6, 15, 29, 33, 41—43, 52, 54, 56, 71—73, 77
- Символика 43
- Символист 3, 14, 25, 27—32, 41, 42, 47, 51, 53, 55, 71, 73, 76, 77
- Символистский 15, 42, 46
- Симфонизм 148
- Симфония 51, 241
- Синтаксическая конструкция 148, 346
- Синтаксический перенос 345, 347
- Синтаксическое построение 316
- Сказ 115
- Сказка 23, 76, 156, 262, 264, 265, 283, 353
- Сказочный 204
- Скифский 257
- «Скифство» 47
- «Скифы» 47, 53
- Славянофил 217, 288
- Смоленская поэтическая школа 140
- Союз советских композиторов 190
- Союз советских писателей 87, 117, 163, 164, 226, 228, 253, 281, 287—289, 296, 297, 313, 314, 356, 359, 360, 366, 380, 381, 383
 - всесоюзный съезд ССП 70, 164, 227
- Спиритизм 33
- Сравнение 97, 98, 121, 168, 174
- «Среда» 66
- Сталинская премия (по литературе) 165, 228
- Стансы 38, 40, 156, 343
- Стилистический 130
- Стиль 10, 29, 40, 52—55, 61, 66, 80, 97, 114, 119, 121, 122, 133—135, 138, 142, 164, 166, 167, 171, 174, 204, 221, 227, 248, 263, 284, 300, 301, 315, 320, 345, 364
 - письмо серым по серому 61, 66, 171
- Стих 12, 38, 43, 51, 80, 82, 83, 98, 148, 149, 150, 158, 193, 201, 207, 252, 264, 315, 346, 351, 379
- Стихосложение 34, 73, 345
 - не-силлабо-тоническое 240
 - силлабо-тоническое 252
- Стихотворение:
 - в прозе 30, 223, 309
 - панорамное 196
 - заклинание 198
 - новелла 74
 - панорама 187

- Стихотворный размер 80, 88, 143, 148, 345
- Стопа 207
- Строфа 38, 51, 148, 174, 273, 345
- Суггестивный 40, 175
- Сюжет 52, 53, 60, 61, 110, 163, 222, 264, 268, 305
- Сюжетный 58, 219
- Тамиздат 276, 277, 280, 358
- Театр:
- абсурда 62
 - настроенный 62
- Тема 13, 16, 28, 32, 34, 36, 37, 44, 46, 60, 63, 65, 85, 87, 102, 124, 132, 143, 148, 155, 156, 161, 162, 174, 180, 217, 239, 241, 250, 264, 266, 272, 273, 275, 277, 278, 290, 291, 299, 315, 316, 320, 332, 341, 346, 352, 368
- Тематика 121, 134, 142, 148, 243, 296
- Тематический 130
- Тенденциозный 239
- Тенденция 190, 276, 352
- «Теория бесконфликтности» 190, 201, 381
- Теург 42, 76
- Теургический 42, 47, 52, 55, 379
- Теургия 6, 42
- Течение (литературное) 5, 14, 25, 187, 213, 225, 272, 275, 276, 278, 279, 315, 318, 359, 379, 382
- антисталинское (течение, проза) 276, 277, 315, 382
 - военная проза 187, 277—279, 298, 315, 328, 331—333, 359, 382
 - городская проза 279, 315, 382
 - деревенская проза 226, 230, 232, 278, 279, 311, 315, 328, 332, 382
- Типичный 87
- «Тихая поэзия» 315, 352
- Трагедия 19, 30, 37, 60, 86, 101, 133, 134, 136, 139, 151, 156, 187, 251, 278, 337, 347, 367, 370, 373, 379
- в стихах 99
- Трагизм 136, 142, 201, 352
- Трагический 21, 45, 46, 77, 85, 86, 88, 102, 134—136, 138, 167, 180, 192, 213, 249, 250, 273, 281, 287, 289, 293, 297, 299, 328, 359, 377
- Традиционный 12, 23, 66, 120, 140, 145, 148, 206, 217, 231, 235, 237, 239, 240, 241
- Традиция 6, 10, 11, 14, 20, 22, 23, 27, 29, 30, 32, 38, 45, 58, 73, 78, 89, 92, 105, 124, 139, 141, 158, 217, 239, 241, 257, 260, 262, 270, 272, 278, 280, 283, 295, 298, 333, 343, 345, 348, 378—380
- Трактат 115, 260
- Трансцендентальный 12, 13, 15
- Трилогия 15, 22, 33, 46, 52, 70
- Троп 168
- Урбанист 32
- Урбанистическая поэзия 32
- Утопия 103, 142, 204
- Фабула 15, 52, 58, 61, 62, 99, 113, 120, 121, 125, 133, 143, 150, 206, 223, 309, 365
- Фабульный 259, 299
- Фантастика 244
- Фельетон 341
- сатирический 100
- Философ 11, 12, 27, 171, 177, 259, 260, 272, 351
- Философский 11, 12, 15, 52, 69, 147, 150, 258, 277, 299, 300
- Финал 138
- Фольклор 23, 105, 150, 155, 306, 337
- религиозный 201
- Фольклоризм 82
- Фольклорный 82, 84, 353
- Форма (литературная) 10, 11, 34, 45, 47, 52, 58, 76, 83, 108, 115, 119, 159, 179, 187, 244, 248, 254, 316, 350, 373

- романная 58
- стиховая 239, 240, 241
- стихотворная 100
- Формалистический 190
- Фрагмент 83, 103, 193, 327, 346, 350
- Футуризм 71, 139, 158, 194, 241
 - кубо-футуризм 3, 6, 73, 92, 93, 111, 158, 239, 244
 - эго-футуризм 3, 6, 71, 73, 88, 89, 92
- Футурист 89, 94, 99, 100, 107, 166, 168, 379, 380
- По-футуристически 158
- Футуристический 73, 148, 379
- Хорей:
 - пятистопный 88, 250
 - четырёхстопный 207
- Христианин 60, 218, 334
- Христианский 30, 55, 61, 69, 85, 113, 142, 148, 153, 154, 218, 257, 258, 265, 278, 316, 332
- Христианство 15, 22, 380
- Царскосёл (поэт) 77, 82
- Цензор 129, 134, 277, 284
- Цензура 5, 20—22, 25, 70, 74, 110, 111, 114, 153, 190, 247, 277, 278, 285, 296, 297, 301, 302, 316, 320, 332, 355—357, 360, 368, 379, 382, 383
- Цензурный 69, 276, 315, 320
- Цензурование 356
- «Центрифуга» 148
- «Цех поэтов» 73, 76, 78, 170
- Цикл 14, 37, 43, 46, 70, 78, 86, 92, 134, 142, 157, 159, 195, 230, 247, 333
 - лирический 45
 - прозаический 123
 - эпический 329
- Цитата 109
- Четверостишие 14, 39, 175, 193, 341
- Школа (литературная) 6, 22, 26, 54, 73, 76, 79, 88, 89, 93, 94, 110, 140, 166, 167, 180, 318, 352, 379
- кубо-футуристов 97
- малых форм 10, 11
- натуральная (Гоголя-Белинского) 9—11
- поздних романтиков 63
- раннего русского реализма 9, 11
- русского романа 10, 11
- футуристов 89
- Эго-футурист 90, 170
- Эзопов язык 247
- Экзистенциалист 351
- Экзистенциальная эсхатология 180
- Экзистенциальный 349
- Элегичность 320
- Элегичный 320
- Элегия 8, 29, 208, 223, 309, 310, 327, 343
- Эмпирика 83
- Эмпирический 12
- Эпигон 235, 280
- Эпиграмма 109, 227
- Эпиграф 90, 184, 194, 341
- Эпилог 103, 129, 259
- Эпитет 123, 174
- Эпически 143
- Эпический 63, 122, 193, 263, 275, 329
- Эпопея 297, 298
- Эпос 9, 151, 193, 260
- Эссе 332, 344
- Эстетик 272
- Эстетика 221
- Эстетически 10
- Эстетический 6, 12, 258, 377, 379, 383
- Эстрадный (поэт) 232
- Юмор 115, 116, 123, 125, 187, 206, 307, 308, 336, 340

«Юность» 226

Язык (литературный) 9, 11, 37

 заумный 94

 символов 42, 43

Языческий 55, 85, 142, 218

Язычество 15

Язычник 380

Ямб:

 пятистопный 271

 четырехстопный 148, 179

Составители: Э.Л. Котова, Б.С.Шаповалов.

Профессор Вадим Соломонович Баевский — доктор филологических наук, кандидат педагогических наук, автор более чем пяти-сот работ, в том числе следующих книг.

Русские методисты-словесники в воспоминаниях. М.: Просвещение, 1969. (Составление, вступительная статья, подготовка текста, комментарии).

Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972.

Рыленков Н. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1981. /Б-ка поэта. Большая серия. (Составление, вступительная статья, подготовка текста, комментарии).

Давид Самойлов: Поэт и его поколение. М.: Советский писатель, 1986.

Сквозь магический кристалл: Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А.Пушкина. М.: Прометей, 1990.

Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. В 2-х т. Л.: Советский писатель, 1990. /Б-ка поэта. Большая серия. (Составление, подготовка текста, комментарии. В соавторстве с Е.Б.Пастернаком).

В нем каждый вершок был поэт: Записки о Д.Самойлове. Смоленск, 1992.

Б.Пастернак-лирик: Основы поэтической системы. Смоленск: Траст-Имаком, 1993.

История русской поэзии. 1730—1980. Компендиум. М.: Интерпракс, 1994.

История русской поэзии. 1730—1980. Компендиум. Изд. 2-е, исправленное и дополненное. Смоленск: Русич, 1994.

История русской поэзии. 1730—1980. Компендиум. Изд. 3-е, исправленное и дополненное. М.: Новая школа, 1996.

Македонов А.В. Эпохи Твардовского. Баевский В.С. Смоленский Сократ. Илькевич Н.Н. «Дело» Македонова. Смоленск: Траст-Имаком, 1996.

Пастернак. М.: Издательство Московского университета, 1997.

Последний перипатетик. Смоленск, 1997.

В.С. Баевский

**ИСТОРИЯ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XX ВЕКА**

Компендиум

Издатель А. Кошелев

Оформление обложки, макетирование Б.С.Шаповалов

Подписано в печать 20.07.98. Формат 60 × 84 ¹/₁₆.
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура Таймс.
Усл. п. л. 25,5. Заказ № 2697. Тираж 1500 экз.

Издательство «Языки русской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6-105; ЛР № 071304 от 03.07.96.
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).
E-mail: mik@sch-Lrc.msk.ru
Каталог в ИНТЕРНЕТ
<http://postman.ru/~lrc-mik>

Отпечатано с готового оригинал-макета
в Смоленской областной ордена «Знак Почета»
типографии им. Смирнова.
214000, г. Смоленск, пр-т им. Ю.Гагарина, 2.
Тел.: 3-46-20, 3-46-05

ISBN 5-88766-021-X



9 785887 660219

