

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ПО ВЫСШЕМУ ОБРАЗОВАНИЮ
САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Кафедра русской и зарубежной литературы

Л.А.Финк, Э.Л.Финк, Л.Д.Никольская и др.

ЛИТЕРАТУРА И ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ

Учебное пособие к спецкурсу

Издательство "Самарский университет"
1996

ББК 83

Л 64

Финк Л.А., Финк Э.Л., Никольская Л.Д. Литература и общечеловеческие ценности: учебное пособие. Самара: изд-во "Самарский университет". 1996. -188с.

ISBN 5-230-06037-9

Перемены в методологии современного литературоведения прежде всего связаны с изменением подхода к интерпретации и оценке художественных произведений. Актуальность предлагаемого читателю сборника определяется стремлением его авторов выделить и рассмотреть общечеловеческое как приоритетное содержание произведений литературы – классических и современных.

Авторы статей – преподаватели и выпускники Самарского государственного университета.

Сборник адресован преподавателям вузов и средних учебных заведений, студентам и школьникам, читателям, любящим литературу.

Ответственный редактор доктор филологических наук, проф. Л.А.Финк

Рецензент доктор филологических наук С.А.Голубков

Л $\frac{4603010000 - 004}{6К4(03) - 96}$ 9 – 95

ISBN 5-230-06037-9

© Финк Л.А., Финк Э.Л.,
Никольская Л.Д. и др.,
1996

Л.А.Финк

ЛИТЕРАТУРА И ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ

Введение в спецкурс

1

На встречах с преподавателями литературы часто приходится выслушивать вполне справедливые упреки, что слишком мало делается для того, чтобы разъяснить новые ориентиры в методологии современного литературоведения. А ведь перемены носят значительный, можно сказать, решающий характер. На смену социологическому (или еще уже – классовому) подходу пришло признание приоритета общечеловеческих ценностей и в связи с этим приоритета эстетического анализа произведения.

Общечеловеческими мы зовем ценности, которые имеют одинаковое (или близкое) значение в самые разные эпохи, в самых разных странах, в самых разных социальных группах. Среди этих ценностей ведущую роль играет сам человек, его жизнь, свобода и счастье. Общечеловечность следует понимать как выражение интересов и идеалов подавляющего большинства человечества, как выражение самой сущности человека, очищенной от всего случайного, продиктованного только конъюнктурой времени и социума. Но как раз временное, узкое, классовое привлекало основное внимание исследователей, представляющих социологическую линию в литературоведении. Ее авторитету способствовало то бесспорное обстоятельство, что среди ее создателей были многие высокоодаренные ученые, начиная с Ипполита Тэна. Немалый вклад в науку внесли и русские исследователи –

В.Белинский, Н.Чернышевский, Г.Плеханов, П.Сакулин. Однако в советской школе получила широкое распространение и вульгарная социология, которая грешила полным игнорированием общечеловеческого содержания литературы и, как следствие этого, – непониманием специфики искусства, его эстетической природы. Ответственность за внедрение в литературоведение этих эклектических, непоследовательных, ограниченных взглядов несет в первую очередь школа В.Ф.Переверзева и В.М.Фриче. Приведу только один сравнительно мало известный, но типичный пример вульгарно-социологической эклектики.

П.С.Коган в книге, изданной в 1934 году, утверждал: "Шекспир – поэт великой колониальной державы. Его хроники овеяны духом империализма. Даже в своих хрониках, в которых он воспевает "королей, рождением знаменитых, силой грозных", он в значительной степени империалист. В его славословиях столько же от феодально-дворянской традиции, сколько от новых задач, от интересов торгового капитала, нуждающегося в твердой монархической власти, умеющей защищать интересы торговли во всех концах мира"¹.

Эти наивные рассуждения о Шекспире-империалисте явно продиктованы исследователю стремлением выполнить навязанные ему идеологические требования, и он искусственно сочетает политические ярлыки с внезапно прорывающимися справедливыми выводами о гуманистическом характере "шекспировского творчества", которое "было наиболее глубоким воплощением эпохи". "Оно проникнуто, – пишет Коган, – ее жадным интересом к человеку, к воинствующей человеческой личности, к ее земной природе, в противоположность средневековой, для которого земная природа человека противопоставлялась его божественной природе как греховная. Средневековый театр относился враждебно к человеческому телу и больше пекся о бессмертной человеческой душе. Шекспир знал это тело, понимал всю глубину и сложность таящихся в нем сил и возможностей. Он ограничивал свое внимание к человеку сферой его земных интересов. Земной путь человека так же, как и земная природа человека, в его глазах представляет самодовлеющую ценность"².

Само слово "гуманизм" здесь не употреблено, существовало негласное (а иногда и гласное) табу на его применение, но такой образованный историк искусства, как П.С.Коган, не мог умолчать о существе дела. Поэтому, нагромождая социологические соображения, он прорывался сквозь них к исторически верной оценке автора "Гамлета". "Шекспир освещал внутренний мир той личности, природу тех переживаний, систему тех нравственных представлений, которые возникли в обстановке новых общественных отношений. А так как эти

отношения стали надолго типичными, так как борьба буржуазии против дворянских привилегий, рост торгового и промышленного капитализма красной нитью проходит через всю новейшую историю, то неудивительно, что Шекспир, чутко уловивший голос времени, стал "вечным" и "общечеловеческим" писателем для трех столетий"³.

Как видим, слово "общечеловеческое" было сказано. И если отбросить спекулятивные рассуждения о "борьбе буржуазии против дворянских привилегий", о "росте торгового и промышленного капитализма", то нам останется вполне справедливая мысль о "вечном" и "общечеловеческом" характере творчества Шекспира.

Современный исследователь прямо говорит, что гуманизм был той идеей, которая "пронизывает" все великие художественные творения... эпохи", и в подтверждение цитирует монолог Гамлета: "Какое чудо природы человек! Как благороден разумом! С какими безграничными способностями! Как точен и поразителен по складу и движениям! В поступках как близок к ангелу! В воззрениях как близок к богу! Краса вселенной! Венец всего живущего!"⁴.

"Вечность и общечеловечность" этого идеала становятся очевидны, если выстроить мостки к Шекспиру от Софокла. Хор поет в "Антигоне":

*Много есть чудес на свете,
Человек – их всех чудесней. ...
Мысли его – они ветра быстрее;
Речи своей научился он сам;
Грады он строит и стрел избегает,
Колких морозов и шумных дождей;
Все он умеет: от всякой напасти
Верное средство себе он нашел.
Знает лекарства он против болезней...⁵*

Так через столетия, страны и разные эпохи становления культуры настойчиво движется идея великой человеческой личности, ее могущества, благородства и безграничной способности к творчеству и пересозданию внешнего мира. Так длится и развивается мысль о взаимодействии и взаимозависимости объективной реальности и активности человека. Так формируется убеждение, что содержание общечеловеческих ценностей начинается с признания их основой человеческой личности, с пронизывающим всю ее целостность стремлением к счастью и свободе.

В основе гуманистического мировоззрения лежит мысль о самостоятельности и самодостаточности ценности человеческой личности

независимо от масштабов интеллекта, многообразия талантов и наклонностей, богатства душевного, эмоционального. Живой человек имеет главное достоинство – способность жить, и все в обществе должно быть подчинено его запросам, нуждам, требованиям. Вспомним знаменитый монолог Сатина, выразивший идеалы самого М.Горького и многократно размноженный в самых разных идеологических документах: "Человек – вот правда! Это не ты, не я, не они... нет... Это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном... Это огромно! В этом – все начала и концы. Все – в человеке, все для человека! Существует только человек, все же остальное – дело его рук и его мозга".

В пьесе "На дне" этот монолог иронически снижается тем, что Сатин тут же признается: "Я – арестант, убийца, шулер", но в биографии Горького высокие романтические слова остаются как его кредо, как признание величия и силы гуманистических убеждений. И вовсе не случайно в этом же монологе звучат слова: "Человек – свободен. Он за все платит сам: за веру, за неверие, за любовь, за ум человек за все платит сам, и поэтому он свободен"⁶.

Так в истории и мировой, и русской литературы мы постоянно находим доказательство того, что борьба за свободу и счастье человека – идейно-тематические и проблемно-сюжетные центры художественного постижения жизни. Вспомним, например, взгляды Пушкина на историю русской общественной мысли. Он определил значение Фонвизина как "друга свободы"⁷. Эти слова имеют емкий и широкий смысл. Конечно, они должны быть истолкованы прежде всего в политическом аспекте, ибо Фонвизин обличал крепостничество. Но не только в политическом. Свобода у Фонвизина была и этическим, и даже эстетическим понятием. Свобода понималась и как условие человеческого счастья, и как возможность отрицания некоторых классицистских норм. Выставивший внутри системы русского классицизма, автор "Недоросля" стал одним из основателей просветительского реализма, ибо он искал пути к созданию полнокровных человеческих характеров, идущих на смену схематическим типам. Даже Простакова, как известно, вовсе не проста и не однозначна: она и любящая, и страдающая мать. Пушкинская оценка Фонвизина очень важна для понимания самого Пушкина, утверждавшего, что он восславил свободу вслед за Радищевым и что "свободой Рим возрос, а рабством погублен"⁸.

Несомненно, среди общечеловеческих ценностей свобода и в реальной жизни, и в русской литературе (от Фонвизина, Радищева, Пушкина вплоть до В.Гроссмана и А.Солженицына) завоевала особое приоритетное значение. Думается мне, что, отстаивая именно пафос

свободолюбия, Александр Солженицын говорил на заседании секретариата правления Союза писателей СССР 22 сентября 1967 года: "Задача писателя касаться таких проблем, которые тянутся тысячелетиями, они начались, когда появилось человечество, и кончатся, когда солнце погаснет. По всем этим требованиям, по всем этим жестким требованиям наша литература десятилетиями повергала мир в изумление и наши авторы стали самыми знаменитыми на земле"⁹.

Среди этих основополагающих, вечных и сегодня сохраняющих свое значение проблем, конечно, одна из самых важных – проблема соотношения свободы и необходимости, проблема границ свободы.

Широко распространенное понимание свободы как осознанной необходимости идет от Спинозы и Гегеля, но сегодня мы явственно ощущаем его недостаточность. Если признать детерминизм человеческих поступков их единственным основанием, то не снимается ли тем самым проблема нравственной ответственности субъекта? Если признать полную, ничем не ограниченную свободу, то не явится ли такое признание дорогой к вседозволенности, к анархическому своеволию и самодурству, которые так страстно изобличались русской классикой (Достоевский, А.Н.Островский, Чехов)?

Полнее, богаче и бесспорнее понимание ценностного смысла свободы как свободного развертывания нравственных, интеллектуальных, творческих способностей каждой личности. Но и здесь есть проблема, которая веками решается усилиями человеческого разума, в том числе художественной мысли. Каковы возможности личности в зависимости от условий ее существования, как соотносятся свободное развитие индивидуума и движение жизни общественной? Эта проблематика продиктовала необходимость возникновения и совершенствования такого жанра, как воспитательный роман (Гете, Флобер, Диккенс, Достоевский, Гончаров, Тургенев, Леонов, Трифонов, Тендряков).

Содержание этого романа включало в себя решение проблемы счастья, его содержания и его цены. Возникла переключка с такой наукой, как социология, в частности, с трудами великого русского социолога XX столетия Питирима Сорокина, который исследовал противостояние двух нравственных доктрин – эгоизма и альтруизма. Знаменательно, как совпадают в своих высказываниях художник Л.Леонов и ученый П.Сорокин. Леонов писал: "Люди требуют от судьбы счастья, успеха, богатства, а самые богатые из людей не те, кто получал много, а те, кто как раз щедрее всех других раздавал себя людям"¹⁰.

Как не вспомнить в рассуждении о вечном и общечеловеческом переключку леоновского афоризма с проповедью Стародума из "Недоросля": "Не тот богат, который отсчитывает деньги, чтоб прятать их в сундук, а тот, который отсчитывает у себя лишнее, чтоб помочь тому, у кого нет нужного"¹¹. Именно эта мысль о душевной щедрости как основе подлинного счастья вдохновила впоследствии Леонова, когда он писал свою лучшую пьесу "Золотая карета".

Теперь обратимся к итогам научной деятельности П.Сорокина. Используя социологические методы изучения, опираясь на факты и цифры, Сорокин утверждает, что "альтруисты в целом живут дольше эгоистов", ибо "таинственная энергия любви... – мощное противоядие от преступных деяний, болезней и самоубийств, ненависти, страхов и психоневрозов". Для обоснования этого вывода Сорокин исследовал "характеристики всех христианских святых (около 4600 персоналий, о ком удалось получить сведения) и 500 современных американцев, которых люди считают хорошими соседями".

Не без юмора определив выполненную работу как "первую перепись населения христианских святцев", Сорокин констатирует "замечательную, необычную продолжительность жизни и кипучее здорье святых"¹².

2

Утверждение общечеловеческих ценностей в искусстве имело не только этический, но, пожалуй, еще более важный эстетический аспект. Именно его игнорирование было свойственно примитивно-социологическому подходу. В истории русской литературы такое игнорирование было издавна известно и особенно наглядно отразилось в деятельности таких критиков, как Д.Писарев, В. Зайцев. В своих программных статьях "Пушкин и Белинский", "Разрушение эстетики" Писарев отрицает эстетическое истолкование литературных произведений, ибо, с его точки зрения, искусство не может способствовать "умственному или нравственному совершенствованию человечества"¹³. В нигилистическом азарте Писарев атакует даже Пушкина, даже Белинского, его статьи получили широкую, чуть ли не скандальную известность. Но серьезного влияния на оценку Пушкина русской общественной мыслью не оказали. А вот отношение к такому поэту, как Фет, в дореволюционной демократической среде долгие годы оставалось крайне негативным. Писарев, Зайцев, Салтыков-Щедрин откровенно издевались над его удаленностью от гражданских дел. "Господин Фет скрылся в деревне, – писал Салтыков-Щедрин. Там на

досуге он отчасти пишет романы, отчасти человеконенавистничает"¹⁴. А поэт некрасовского направления Д.Минаев иронизирует над помещицей увлеченностью Фета:

*...Во время оно
Мы не знавали этих бед,
И на работника Семена
Тогда не жаловался Фет.*

Только в самое последнее время мы отказались от этой нигилистической ограниченности и пришли к признанию великого поэта.

Характерно, что этот перелом в оценке был начат не литературоведением, а самими поэтами, когда Владимир Соколов произнес свои красноречивые слова: "Со мной опять Некрасов и Афанасий Фет"¹⁵. А 9 октября 1992 года Юрий Нагибин опубликовал в "Литературной газете" страстное эссе, демонстративно названное "Будем как Фет" и тем самым выразил современное отношение к Фету и его романсной поэзии, над которой так зло издевался М. Салтыков-Щедрин. Ю.Нагибин публикует полный текст "лучшего в русской лирике любовного стихотворения". Давайте его перечитаем:

*Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.
Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
Как и сердца у нас за песнею твоей.
Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
Что ты одна – любовь, что нет любви иной,
И как хотелось жить, чтоб, звука не роняя,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой.
И много лет прошло, томительных и скучных,
И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь,
И веет, как тогда, во вздохах этих звучных,
Что ты одна – вся жизнь, что ты одна – любовь.
Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки,
А жизни нет конца, и цели нет иной,
Как только веровать в рыдающие звуки,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой!*

Бросается в глаза, что в тексте вовсе нет версификационной изощренности, мастерovitости, постижения тайн ремесла. Наоборот, неприхотливые рифмы, даже глагольные: лежали – дрожали, изнемогая – роняя или шаблонные, стандартные: вновь – любовь, муки – звуки.

И тропы самые скромные и привычные: сияла ночь, жгучая мука сердца. Нет лексического новаторства, и в помине нет метафоризма, концептуализма, никаких украшательских причуд и излишеств. А стихотворение волнует, диктует сопереживание, вызывает зависть к силе и чистоте поэтического чувства.

Вчитываешься и понимаешь: магия этих строк – прежде всего в жажде жизни, не отделимой от красоты поэзии:

И так хотелось жить, чтоб звука не роняя...

И в силе выстраданной мысли, которая прозвучит дважды, словно выразит самое главное устремление души поэта:

Тебя любить, обнять и плакать над тобой...

Всего шестнадцать строк, а ведь это не только романс, это роман, в котором бесконечно много рассказано о реально пережитом. Здесь и впечатления от первой встречи с Татьяной Кузминской в Ясной Поляне, и томительные скучные годы разлуки, и новая встреча, отмеченная рождением уже не внезапного и поэтому особенно могучего порыва страсти:

Что ты одна – вся жизнь, что ты одна – любовь.

Как не отметить философский финал стихотворения – его четвертую строфу, утверждающую единство поэзии и реального чувства:

*И цели нет иной,
Как только веровать в рыдающие звуки,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой.*

Так можно ли отнимать радость встречи с этим высоким поэтическим произведением соображениями о Фете-помещике, гусаре, чиновнике? Ведь даже социальная суть стихотворения – в пафосе душевного богатства, в сердечной открытости, в прелести человеческого общения.

Простим Писареву его эстетическую глухоту, продиктованную искренней болью за беды народные, и пойдем от него дальше, хотя бы к Пушкину с его категорическим: "Цель поэзии – поэзия"¹⁶. Пушкин выстрадал свое право на такое смелое, глубокое и мудрое решение, которое только поверхностный ум примет за кокетливую тавтологию или легкомысленную браваду. Автор "Онегина" и "Памятника" знал многие другие ответы на вопрос о цели поэзии и сам их не раз формулировал. Он знал, что существуют ответы политические, нравственные, знал, что в этих ответах много истины, но далеко не вся истина. А вот в лаконичной внешне тавтологической формуле

раскрывается цель как цельность, как единство познания мира и справедливой, философской его оценки. Поэзия – это красота неба над головой человека и красота постижения его внутреннего мира. Поэзия – это деятельное начало творчества, это воплощение живых подлинных человеческих характеров во всей их сложности и богатстве, это высота духовного начала и благородство душевных качеств. Поэзия – это совокупность таких форм живой жизни и таких результатов творчества, что перед ее великой целостностью все частные, отдельные черты только буквы перед алфавитом, только штрихи перед картиной. Когда поэзия изображает мир целостных личностей во всей совокупности их тревог и страстей, раздумий и поступков, достижений и неудач, красоты и безобразия, то произведение и стремится в конечном счете к адекватному отражению общечеловеческого.

3

Единство добра и красоты ясно представляли уже в античном обществе. Недаром греки оба эти смысла выражали одним словом – "калос". Значительно позднее возникло осознание того, что в фундаменте общечеловеческого лежит и понятие истины. Вслед за философом Кантом Фридрих Шиллер заявил решительно, категорически и пророчески: "Красота должна вывести людей на истинный путь". Шиллер даже объяснил свою точку зрения: "Нет иного пути сделать чувственного человека разумным, как только сделав его сначала эстетическим"¹⁷. Чувственно воспринимаемая и переживаемая прекрасное, человек постигает мир и разумом, приходит к истинному знанию. Так формируется знаменитая кантовская триада, составляющая основу общечеловеческого: красота, добро, истина. В наше время истину в искусстве принято называть художественной правдой, и ее понимание тоже повторяет античность, ибо идет от Аристотеля. В его "Поэтике" утверждалось: "Историк рассказывает о том, что было, поэт о том, что могло быть по вероятности". Из этой гениальной формулы следует, что художественная правда не воспроизводит бытовое правдоподобие - она создается, творится сознанием художника, вернее, его воображением, его вымыслом. Именно поэтому так пронзительна и мудра строка Пушкина: "Над вымыслом слезами обольюсь"¹⁸.

Художественная правда обладает огромной силой эстетического воздействия, потому что единичный факт преломляется через душу художника и расширяется, обобщается за счет силы творчества. Факт, ставший образом, уводит художника за пределы отдельного существо-

вания в просторы общечеловеческого. И это расширение образа в процессе его создания затем дает возможность в момент восприятия переключить общее в личный опыт читателя (зрителя), проверить общим индивидуальное переживание. И чем больше в образе живого конкретного материала, тем острее и нагляднее соучастие читателя в картинах изображенной жизни, тем могущественней художественная правда и ее воздействие. Так общечеловеческое проходит через эстетическое как форму своего воплощения.

Под влиянием вульгарной социологии в двадцатые годы сложилось одностороннее и обедненное представление о литературном процессе, о его эстетическом богатстве. Об этом красноречиво свидетельствуют перемены, которые произошли в программах высшей и средней школ. Откроем учебник "История русской советской литературы", изданный двадцать лет тому назад. Там мы найдем монографические главы, посвященные Демьяну Бедному, Дмитрию Фурманову, Александру Серафимовичу, Николаю Островскому, Антону Макаренку, но не обнаружим Бориса Пастернака, Михаила Булгакова, Андрея Платонова, Анны Ахматовой, Осипа Мандельштама. Причины такого выбора очевидны – он был основан отнюдь не на соображениях художественной ценности. Авторы учебника учитывали "место поэта в рабочем строю", соотношение его творчества и критериев классовых, идеологических. Корней Чуковский записывает в своем дневнике 31 марта 1969 года: "Выдвинув на первое место таких оголтело-бездарных и ничтожных людей, как Серафимович, Гладков, Ник.Островский, правительство упорно скрывает от населения стихи Ахматовой, Мандельштама, Гумилева, романы Солженицына. Оно окружило тайной имена Сологуба, Мережковского, Белого, Гиппиус, принуждая любить худшие стихи Маяковского, худшие вещи Горького". Эти наблюдения подсказывают Чуковскому общий вывод, что пресса "не только навязывает своим потребителям дурное искусство, но скрывает от них хорошее"¹⁹.

Словно предвидя такую возможность извращения эстетических взглядов под влиянием политической конъюнктуры, М.Горький еще в 1918 году предупреждал в своих "Несвоевременных мыслях": "В борьбе за классовое не следует отменять общечеловеческое"²⁰.

Прошло более полувека с той поры, когда мы официально распрощались с вульгарной социологией, но и сегодня эстетическое все еще не ценится по-настоящему, и нам все еще далеко до понимания общечеловеческого как приоритетного содержания литературы. Мы и сегодня только в начале пути к решению проблемы диалектического единства классового и общечеловеческого. Настоящее пособие и

должно помочь движению по этому пути, способствовать объединению литературоведения, аксиологии, этики и эстетики. Мы предлагаем читателю пока отдельные примеры такого синтетического подхода к изучению историко-литературного материала.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Коган П.С. Очерки по истории западно-европейского театра. М., 1934. С.128.

²Там же. С. 127-128.

³Там же. С. 128.

⁴Куницын Г.И. Общечеловеческое в литературе. М., 1980. С.21.

⁵Софокл. Трагедии. М., 1979. С. 152-153.

⁶Горький М. Пьесы. М., 1988. С. 153.

⁷Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1947-1979. Т.5. С.14.

⁸Там же. Т.1. С.98.

⁹Демократическая Россия. 1990. N 9.

¹⁰Леонов Л. Собр. соч.: В 6 т. М., 1953-1955. Т.6. С.18.

¹¹Фонвизин Д. Комедии. М., 1987. С.111.

¹²Сорокин П. Дальняя дорога. М., 1992. С.204-205.

¹³Писарев Д.И. Собр. соч.: В 4 т. М., 1955-1956. Т.3. С.114.

¹⁴Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1965-1977. Т.6. С.60.

¹⁵Соколов В. Избранное. М., 1981. С.1. С.217.

¹⁶Пушкин А.С. Указ.собр. соч. Т.10. С.112.

¹⁷Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1955-1957. Т.6. С.279. С.227.

¹⁸Пушкин А.С. Указ. собр. соч. Т.3. С.169.

¹⁹Знамя. 1992. N 12. С.190.

²⁰Горький М. Несвоевременные мысли. Петроград, 1918. С. 63.

Э.Л.Финк

ВЕЧНО ЖИВАЯ КОМЕДИЯ А.ГРИБОЕДОВА "ГОРЕ ОТ УМА"

§1. О "плане" комедии

Время действия комедии – менее суток (от раннего приезда героя в дом Фамусова до его бегства из этого дома, "вои из Москвы"...). Три первых действия комедии завязываются одним и тем же способом – Чацкий приезжает к Софье, для Софьи, хочет узнать, отвечает ли она

на его чувства, или влюблена в другого, или – холодна ко всем. Софья держится осторожно – у нее есть тайна, – но постепенно открывает Чацкому, что ее "бог свел" с Молчалиным. Чацкий слышит, слушает, но не может поверить. "Между мастерскими чертами этой прелестной комедии – недоверчивость Чацкого в любви Софии к Молчалину прелестна! – и как натуральна! Вот на чем должна вертеться вся комедия, но Грибоедов, видимо, не захотел – его воля"¹. Это суждение Пушкина о сюжете "Горя" крайне интересно: он и восхищается тем, как построено действие, и высказывает убеждение, что для Грибоедова важнее "какая-то иная "пружина" в его комедии, а "недоверчивость" Чацкого – лишь одна из "мастерских черт".

Для современников вопрос об общем "плане" грибоедовской комедии был очень острым. В отсутствии "плана", в неспособности построить сценическую интригу обвиняли Грибоедова не только "литературные старожилы", недоброжелатели, но и, например, П.А.Катенин, которого и Грибоедов, и Пушкин считали своим учителем.

Естественность завязки, жизненность конфликта и действующих лиц видели в пьесе Грибоедова А.Бестужев-Марлинский, В.Кюхельбекер, В.Ф.Одоевский. Возможно, Пущин не просто читал Пушкину комедию, но – рассказывал о том, как они ее понимают. Наверное, рассказывал примерно так: "Дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе, и показано, какова непременно должна быть встреча этих антиподов, – и только..."². Это – дневник Кюхельбекера. Здесь Кюхельбекер вспоминает споры о комедии, формулирует свое (и других декабристов) понимание новаторства Грибоедова, сделавшего основой конфликта пьесы исторический разлом общества, появление "детей 1812 года". Расстановку сил в комедии Кюхельбекер понимает верно: он и друг автора, и один из первых слушателей комедии, и один из наиболее вероятных прототипов Чацкого, по версии Ю.Н.Тынянова³. "О чем" пьеса – здесь мнение Кюхельбекера очень ценно, но "как" об этом рассказано в комедии, в самом ли деле "Горе от ума" – пьеса вовсе без интриги, без действенного развертывания конфликта? Здесь особый интерес представляет, конечно, автокомментарий Грибоедова, его ответ Катенину: "Ты находишь главную погрешность в плане: мне кажется, что он прост и ясен по цели и исполнению; девушка сама не глупая предпочитает дурака умному человеку (не потому, чтобы ум у нас грешных был обыкновенен, нет! И в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека); и этот человек разумеется в противуречии с обществом его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих..."⁴.

Изложение фабулы автор начинает с выбора героини, с любви героя, и лишь затем появляется мотив "противоречия с обществом". Н.В.Гоголь, написав "Женитьбу" и "Ревизора", будет противопоставлять "частную завязку" (имея в виду прежде всего завязку любовную) и завязку "общую", которую он считает принадлежностью русской общественной комедии. Грибоедов – автор очень яркой "общественной комедии", но у него "частная" и "общая" завязка не противопоставлены, не исключают друг друга, а взаимопроникают. И "план" комедии Грибоедова, и ее художественное единство обусловлены своеобразием характера Чацкого, для которого гражданские страсти и личные чувства нераздельны.

Современники сравнивали героя Грибоедова со Стародумом, с мольеровским "Мизантропом", – для одних гражданский пафос Чацкого был неприемлем, других, напротив, увлекали его речи как пламенная пропаганда независимости – суждений, поступков, всего образа жизни человека. Теперь, с огромной исторической дистанции, видна близость Чацкого не столько к резонерам, сколько к героям романтической поэмы. Он странник, беглец, он одинок, он ищет любви, но более всего дорожит своей свободой. Дом, детство, "дым отечества" дороги ему, но удел его – дорога, беспокойство, "охота к перемене мест".

Чацкий появился в русской литературе одновременно с пушкинским пленником. Романтическая поэма была тем жанром, в котором и необычный герой, и новые отношения героя и автора были наглядно и демонстративно выявлены. Своеобразие героя заключалось в пламенной жажде идеала – любви, свободы – и трагизме, который возникал из-за невозможности достичь идеала, воплотить его. Автор романтической поэмы близок герою, через героя он выражает свои страсти и свои размышления.

Произведения драматического рода объективны, но в традиционной комедии было амплуа резонера, выражавшего идеи, близкие автору. "Горе от ума" – комедия, тесно связанная с традициями жанра. Появление нового героя трансформирует жанр изнутри, комедия нравов, комедия характеров вбирает в себя драму Чацкого, да и драму Софьи.

§2. О развитии действия

Драматическое произведение анализировать трудно: и авторская позиция прямо не выражена, и множество условностей приходится преодолеть, и характеры более эскизные, чем в романе. Автор не может

начать с самого первого обстоятельства, с самого отдаленного узелка конфликта. Драматический род предполагает концентрацию событий, напряженность действия. Всего сутки – а герои проходят путь от самых светлых надежд к полному крушению. Но разворачивая конфликт, те отношения и противоречия, которые приведут к развязке, автор пьесы должен познакомить нас с героями, с их обычной жизнью, со сложившимися еще до начала действия взаимоотношениями персонажей.

Первые явления, до приезда Чацкого, носят экспозиционный характер: читатели знакомятся с обитателями дома, их укладом жизни. Лиза далеко не первый раз "в карауле", и не впервые Софья и Молчалин оказываются лишь случайно спасенными от гнева и разоблачения, а Фамусова тяготит роль отца и наставника взрослой дочери. Софье нелегко, ее поведение противоречиво: она хочет скрыть свое чувство от отца, но, рассказывая "сон", она как бы "проговаривается", проверяет, что будет делать отец, если она ему признается. И Молчалину совсем не просто "угождать всем": угождая Софье, он рискует всем своим положением, которое зависит от Фамусова. Поэтому в доме столько тайн, двусмысленностей, обмана...

И прямо из экипажа, из метели, ломая ритм, темп, все привычки здешней жизни, врывается на сцену Чацкий. Он громко говорит и громко смеется, он прям и прост, открыт, торопится все сказать, – и поэтому беззащитен и делает такие очевидные промахи. В своей замечательной статье о пьесе И.А.Гончаров говорит о Чацком такие, кажется, очевидные вещи, – но высказаны они в полемике с нелепыми, несуразными традициями сценического истолкования этой роли. "Всякий шаг Чацкого, почти всякое слово в пьесе тесно связаны с игрою чувства его к Софье, раздраженного какой-то ложью в ее поступках..."⁵.

Почти сорок лет отделяют статью Гончарова от статьи В.И. Немировича-Данченко, поставившего комедию "Горе от ума" на сцене Художественного театра, но впечатление такое, что Немирович продолжает вслед за Гончаровым: "Когда я говорил, что пьеса жива до тех пор, пока свежа ее фабула, а со смертью фабулы она обращается в прекрасную археологию, то в "Горе от ума" это прежде всего относится к Чацкому. Нельзя же серьезно рассчитывать на то, что зритель может быть захвачен... чем же? Горячими тирадами, хотя бы и прекрасно выраженными, против крепостничества или таких косных взглядов, которые давно вымерли и потому потеряли всякий живой интерес... Влюбленный молодой человек – вот куда должно быть направлено все вдохновение актера в первом действии"⁶.

Да, фабула пьесы, и не только в первом действии, основана на любви Чацкого к Софье, а Софьи – к Молчалину. Герой приезжает в этот дом не для обличения и споров, но так складывается, что по мере развертывания событий все очевиднее становится чужеродность Чацкого, несовместимость с другими персонажами. Результат его усилий часто оказывается противоположным – по отношению к цели. Почувствовав холодность Софьи при первой встрече, Чацкий стремится вернуть ее к общим воспоминаниям, к тому, что их забавляло, смешило прежде. Но он задевает Молчалина, и Софья испытывает уже не просто смущение и неловкость, а враждебные чувства к Чацкому.

Через несколько часов Чацкий снова приезжает в этот дом. Но на этот раз – как бы уже с официальным визитом, чтобы выполнить данное Фамусову обещание: рассказать о своем путешествии. Он должен бы быть любезным с отцом девушки, которую любит, но их общение приводит к острой вспышке неприязни.

Чацкий. *Пусть я посватаюсь, вы что бы мне сказали?*

Фамусов. *Сказал бы я, во-первых: не блажи,
Именьем, брат, не управляй оплошно,
А, главное, поди-тка послужи.*

Чацкий. *Служить бы рад, прислуживаться тошно.*

Вот именно здесь конфликт любовный оборачивается конфликтом мировоззрений, разных способов мышления. Отец Софьи выдвигает условия, принять которые Чацкий не может, органически не в состоянии. Он не может хотя бы промолчать, когда Фамусов учит его мудрости, делится с ним проверенными рецептами жизненного успеха: не только при государыне Екатерине карьеры делались умением "подслужиться".

Сцена Чацкого с Фамусовым окрашена резким комизмом, внешне их реплики построены на прямом несоответствии.

Чацкий. *Кто путешествует, в деревне кто живет...*

Фамусов. *Да он властей не признает!*

По существу, Фамусов верно чувствует угрозу, опасность в речах Чацкого, они в самом деле дышат вольностью, оппозиционным настроем.

Фабула комедии основана на неразделенной любви (Чацкого – к Софье, Софьи – к Молчалину), но по мере развития событий герои втягиваются в спор – спор об уме и глупости, уме и безумии, уме и счастье, предрассудках и просвещении. Фамусов, отец взрослой

дочери, к которой готов посвататься "франт-приятель", пытается образумить Чацкого примером Максима Петровича, богатого, знатного, чиновного, умевшего, когда надо, угодить государыне, не столько служить, сколько "подслужиться". Именно так, по мнению Фамусовых, должен себя вести умный человек. "А? Как по вашему? По нашему – смышлен". Этот "урок" вызывает иронию, гнев, возмущение Чацкого: для "сегодняшних" "век минувший" – век раболепства, покорности, страха. Но пылки речи Чацкого, которые пугали Фамусова наедине, теперь, при Скалозубе, вызывают его озлобление. Речь теперь уже не об условиях, при исполнении которых Чацкий мог бы быть принят в доме как жених.

Атмосфера сцены становится более напряженной, Фамусов ставит Чацкого на место:

*Будь плохенький, да если наберется
Душ тысячки две родовых, -
Тот и жених.
Другой хоть прытче будь, надутый всяким чванством,
Пускай себе разумником слыви,
А в семью не включают...*

И вот после этого Чацкий не может сдерживать своей досады, отвечает на оскорбление, рассыпая эпиграммы по поводу "отчества отцов". Чацкий идет на разрыв отношений с отцом любимой девушки, еще не разгадав ее тайны, еще надеясь... "Смышлености", даже просто житейского такта он, безусловно, не проявляет.

Конечно, Фамусов прав, когда боится, что Чацкий будет продолжать свои эскапады при Скалозубе. Скалозуб – пожалуй, единственный всем довольный, счастливый персонаж комедии. Он – в полной гармонии с обществом, судьбою и поэтому готов "речь завести о генеральше". Позиция Грибоедова по отношению к этому действующему лицу проявляется в том, как он строит его речь, как заставляет Скалозуба прямо сформулировать то, о чем говорить не принято:

*Довольно счастлив я в товарищах моих,
Вакансии как раз открыты;
То старших выключат иных,
Другие, смотришь, перебиты.*

Скалозуб так ограничен своими служебными, армейскими интересами, что из всех "мятежных" речей Чацкого улавливает только то, что соприкасается с его ревностью к популярности гвардии,

гвардейцев. Он ближе к Чацкому по возрасту, но слышит его еще хуже, чем Фамусов.

Чацкий приехал в дом из-за Софьи, приехал к ней, а вынужден беседовать с Фамусовым и Скалозубом. Ему неловко, он раздражен, встревожен, и вот, наконец, появляется Софья: бежит к окну, падает в обморок из-за Молчалина. Чацкий оказывается в смешном положении: чем сильнее он хлопочет вокруг девушки, тем резче она с ним говорит. И герой Грибоедова уже догадывается, кто его соперник:

*Так можно только ощущать,
Когда лишаешься единственного друга.*

Автор с самого начала открывает истину своим читателям и будущим зрителям: нам не нужно угадывать, кого любит Софья. Поэтому интерес сосредоточен на взаимоотношениях персонажей. Несколько минут мы наблюдаем Софью с Молчалиным: она искренна, откровенна, не думает о себе, и вовсе не желание властвовать окрашивает ее чувство: "Хотите вы?... Пойду любезничать сквозь слез..." Затем – сцена с Лизой, сцена саморазоблачения Молчалина, который, оказывается, с барышней любезничает "по должности". Здесь приоткрывается драматизм положения героини, которая обманывается и которую обманывает Молчалин.

III действие – решающее в судьбе Чацкого. Здесь он начинает, он на сцене с первой секунды: "Кто наконец ей мил? Молчалин? Скалозуб?" И с самого начала задан мотив ума: "Молчалин прежде был так глуп!.. Уж разве поумнел?.." Так Чацкий размышляет про себя. Через несколько минут Софья ему говорит, уже признавшись, что "бог... свел" ее с Молчалиным:

*Конечно, нет в нем этого ума,
Что гений для иных, а для иных чума,
Который скор, блестящ и скоро опротивит,
Который свет ругает наповал,
Чтоб свет об нем хоть что-нибудь сказал!
Да эдакий ли ум семейство осчастливит?*

Горький комизм сцены – в том, что признания Софьи, даже самые искренние, Чацкий воспринимает как игру, шутку, насмешку ("Шалит, она его не любит"). Затем – одна из кульминационных сцен комедии: Чацкий – Молчалин. Чацкий смиряет себя, свою иронию, свое предубеждение против Молчалина, он готов "притвориться", чтобы как бы заново познакомиться с Молчалиным. Он расспрашивает – о службе, занятиях, успехах... Молчалин отвечает, не стыдясь, не

скрывая той мудрости, которая помогает ему в жизни: желание и умение "угождать", "умеренность и аккуратность". Но после первой же насмешливой фразы Чацкого ситуация в разговоре меняется: уже Молчалин расспрашивает, сожалея о неудачах Чацкого, а Чацкий вынужден обороняться. Две жизненных позиции, два способа мыслить сталкиваются здесь, и горьким комизмом окрашена сцена, потому что нам, читателям и зрителям, одновременно раскрываются как бы две истины: интеллектуальное и нравственное превосходство Чацкого над Молчалиным; безусловное житейское превосходство Молчалина, который везде дома – и в чиновном кругу, и в светской гостиной. Здесь – предчувствие развязки. Внутреннее отчуждение Чацкого от людей этого круга столь велико, что понимаешь – здесь ему нельзя жить, нечем дышать. Но Чацкий пока верит, что Софья близка ему, что человек "с такими чувствами, с такой душою" не может быть ее избранником.

Во второй половине III акта конфликт развивается вширь: гости приходят в дом Фамусова, и Чацкий вступает в соприкосновение с обществом в целом. Здесь есть бывший друг, Платон Михайлович, есть барышни, которые были бы рады видеть в Чацком если не жениха, то хотя бы кавалера в танцах. Но Софья в раздражении произносит злые слова о Чацком, и они скоро становятся общим мнением и общим приговором. Ум Чацкого отрицает, отвергает глупцов, – они мстят, сплотившись стремительно, охотно, защищаются от этого ума клеветой. "Он не в своем уме", – произносит Софья, вновь обидевшись за Молчалина, и не разуберяет собеседника, принявшего ее слова буквально.

Ю.Н.Тынянов считал наиболее "сильным местом" в сюжете грибоедовской комедии вот это "возникновение выдумки, распространение клеветы, которое "приобретает характер сговора, заговора"⁷.

Ю.Н.Тынянов пишет о том, что этот мотив "подсказан" Грибоедову и знанием литературных нравов, и опытом его дипломатической деятельности, и горьким личным опытом.

Сам Грибоедов после знаменитой дуэли Завадовского с Шереметевым, закончившейся смертью Шереметева, испытал на себе гонение света, злоречие, клевету. По условиям дуэли секунданты – Якубович и Грибоедов – должны были драться тоже, но вторая дуэль состоялась почти через год после первой: "...этот промежуток, вызванный невозможностью драться сразу после убийства Шереметева, а затем ссылкой Якубовича, и вызвал, конечно, выдумку, навет – обвинение в трусости. Как бы то ни было, вынужденный отъезд из Москвы и решительный перелом в жизни больше уж не жившего в Москве

Грибоедова – были личные воспоминания, сделавшие "Горе от ума" явлением одновременно драмы и лирики"⁸. Ю.Тынянов первым обратил внимание на то обстоятельство, что некоторые моменты предыстории Чацкого (карьера в Петербурге, связь с министрами и – внезапный разрыв с высшей властью) напоминают историю Чаадаева, неожиданно для всех подавшего в отставку, хотя ему предстояла блестящая карьера. И отставка Чаадаева сопровождалась слухами, выдумками, клеветой. Наиболее вероятной причиной этой отставки Тынянов считал содержание разговора Чаадаева с Александром I, который состоялся в октябре 1820 года в Тронпау, куда Чаадаев был послан из Петербурга с донесением о бунте в Семеновском полку. Любимая мысль Чаадаева была мысль о гибельности рабства для России. Видимо, он стремился к личному свиданию с императором, надеясь найти у Александра I понимание, но, вероятно, его надежды потерпели крах. Внутренняя оппозиция к правительству Александра I привела к отчуждению Чаадаева сначала только от правительственных кругов. При последующем режиме – режиме Николая I – Чаадаев был официально объявлен сумасшедшим, жил в вынужденном одиночестве, в изоляции от общества.

В одном из ранних вариантов комедии Грибоедов называл своего героя "Чадский", – очевидно, в характере героя была связь с судьбою и личностью Чаадаева. Но нельзя считать Чаадаева реальным жизненным прототипом Чацкого. Творческий процесс Грибоедова гораздо сложнее. Пылкость Чацкого, его открытость, его поведение в обществе заставляет вспомнить другого современника Грибоедова, Вильгельма Кюхельбекера. Тынянов пишет, что напоминает о Кюхельбекере сцена III акта, где Софья дает понять Чацкому, что он "смешон":

*Да! Грозный взгляд, и резкий тон,
И этих в вас особенностей бездна...*

Хочется дополнить высказанные Тыняновым мысли еще одним аргументом: сам смысл монолога о "французике из Бордо", возмущение против "чужевластья мод" здесь имеют у Чацкого привкус какого-то "детского славянофильства", что было характерно для молодого Кюхельбекера.

И сегодня есть люди, которые мечтают о "премудром незнании иноземцев". Но в современном мире это, очевидно, утопия. Вопрос, наверное, в том, что из "иноземного", из мировой цивилизации и мировой культуры мы сделаем своим. Здесь опыт Пушкина, опыт Грибоедова для нас бесценен.

Тынянов видит один из источников сюжета "Горе от ума" в личной драме Байрона, которая была известна всей читающей Европе: конфликт с семьей, клевета любимой женщины, конфликт с лондонским светом.

Грибоедов во второй половине III действия показывает нам московский свет: старух и стариков, барышень, Загорецкого, Хлестову. И среди них – Чацкий, одиночество которого становится зловещим. Это одиночество мыслящего человека, богато одаренного, не подчиняющегося рутине, не разделяющего общих мнений и предрассудков.

§3. Смысл развязки. Позиция автора

В последнем действии пьесы развязываются нити конфликта, и именно последнее действие несет на себе большую смысловую нагрузку. Свою позицию, свою оценку героев автор драматического произведения выражает косвенно, через композицию сюжета, через развертывание действия, обострение противоречий и последующую развязку. В классической комедии было, как правило, пять действий: в пятом действии происходило благополучное завершение сложившейся ситуации: устранялись препятствия на пути влюбленных, заканчивались недоразумения, героям предстояла счастливая свадьба.

В комедии Грибоедова четыре действия, она заканчивается катастрофой и для Чацкого, и для Софьи.

Сцена "двойного подслушивания" родилась у автора, когда вся комедия была завершена. Грибоедов выехал из Москвы, где он заканчивал комедию, в Петербург, чтобы хлопотать о публикации и постановке. Новое последнее действие было написано очень быстро, и автор работал радостно, вдохновенно. Но стремительной развязке отношений героя и героини в комедии предшествует "замедление" действия – появление Репетилова и сцены с его участием. Место Репетилова в комедии, соотношение Репетилова и Чацкого – важный момент содержания пьесы. С этим вопросом связан вопрос об идейном смысле произведения Грибоедова, о том, как Грибоедов относился к своему герою. Репетилов признается в любви, преклонении перед Чацким, рассказывает о круге своих друзей, о "тайных" собраниях в Английском клубе. Не бросает ли этот "друг" тень на Чацкого? "Болтовня" Репетилова – контрастно противостоит искренности и серьезности убеждений Чацкого? Или – пародийно отражает слабости героя? Говорливость Чацкого и, главное, неуместность многих его речей были замечены. Ведь Пушкин отказывает Чацкому в уме именно

потому, что он свои заветные мысли высказывает на балу "московским бабушкам". Правда, Пушкин не осуждает грибоедовского героя: он говорит о дистанции между героем и автором, которую многие современники не увидели. Нужно принять во внимание, что особая условность драматической формы – это красноречие персонажей: ведь в произведениях драматического рода герои раскрывают себя сами, здесь нет оценивающего авторского слова. "Горе от ума" – комедия стихотворная, это повышает и меру условности, и степень единства речевой ткани пьесы. Критики Грибоедова в разное время упрекали его за то, что Фамусов порою говорит как Чацкий, а Добролюбов даже приписал Чацкому суждения Фамусова о вреде "Кузнецкого моста", где располагались модные магазины. Чтобы попытаться понять мысль Грибоедова, попробуем оценить не только место Репетилова в системе персонажей, но и ту роль, какую играют сцены с Репетиловым в системе контрастов и повторов, которой пронизана грибоедовская комедия.

Репетилов приезжает на вечер к Фамусовым под утро, во время разъезда гостей. Всем не до него, и он уезжает, услышав сплетню и пожалев о гибели "высокого ума" Чацкого. Его последняя реплика своему лакею:

*Поди, сажай меня в карету,
Вези куда-нибудь.*

Это – как комедийная интермедия перед драматическим, полным боли прощальным монологом Чацкого. Репетилов гордо заявляет о себе и Чацком: "Мы с ним... у нас ... одни и те же вкусы". Но автор комедии позаботился о том, чтобы мы могли оценить нелепость заявления Репетилова. Конечно, он готов броситься Чацкому на шею, но не менее он рад и Скалозубу. Он так разговорился, что доносчик Загорецкий вторит Репетилову: "Такой же я, как вы, ужасный либерал!"

Насколько разные "вкусы" у грибоедовского героя и Репетилова, становится ясно, когда Репетилов включается в обсуждение сквозной темы комедии – темы "ума". Представляя человека, который является "головой" "секретнейшего союза", Репетилов рассказывает:

*Да, умный человек не может быть не плутом.
Когда ж об честности высокой говорит,
Каким-то демоном внушаем:
Глаза в крови, лицо горит,
Сам плачет, и мы все рыдаем.*

Здесь отчетливо слышна авторская ирония: "плут" доходит до восторга и слез, рассуждая о честности. Но "ум", понимаемый как способность к плутовству, "смышленость", житейская хитрость – это позиция, уже хорошо знакомая: здесь сходятся и Фамусов, и Молчалин. Этого "ума" нет у Чацкого. Пробыв один день в этой атмосфере "хитростей", притворства, он начинает опасаться за свой рассудок.

IV акт комедии Грибоедова, как бы задержав действие в первых сценах, завершается стремительно, завершается двумя прозрениями, двумя катастрофами. Первой очнулась Софья, услышав объяснение Молчалина с Лизой. И нужно признать, она сохраняет достоинство:

*Упреков, жалоб, слез моих
Не смейте ожидать, не стоите вы их;
Но чтобы в доме здесь заря вас не застала,
Чтоб никогда об вас я больше не слыхала.*

Чацкий потрясен открытием, что Софья "предпочла" Молчалина, что его душа, его чувства не только отвергнуты, но – все "прошедшее" обращено "в смех". И он напрасно обвиняет Софью, что она его "надеждой" завлекала. Он не может удержаться, обвиняя Софью при Фамусове. Чацкий оказывается одновременно героем драмы – все обстоятельства против него – и героем комедии – в его положении есть, безусловно, смешное. Поэтому отношение Грибоедова к Чацкому может быть верно истолковано только в том случае, если будет поставлен вопрос о методе и жанре пьесы Грибоедова.

§4. Об авторе и герое

"Горе от ума" создано как бы на перекрестке разных литературных эпох. "Недоросль" Фонвизина, с которым сравнивал комедию Гоголь, – произведение просветительского реализма. Для эпохи Просвещения характерна вера в силу разума, оппозиция (противопоставление) ума и глупости, ума просвещенного и предрассудков. Характеры у Фонвизина не развиваются, они постоянны, герои делятся на просвещенных (добродетельных) и "злонравных" (невежественных). В произведениях, связанных с культурой Просвещения, образ строится рационально: в каждом характере есть отчетливая доминанта, и в зависимости от этой доминанты четко выражена авторская оценка персонажа. В произведениях для театра, особенно в комедиях, сложилась система ампула, и

зритель своим предшествующим опытом подготовлен к восприятию этих театральных "масок": щеголь, мот, злой умник, кокетка и пр.

"Горе от ума" было написано в основном в 1823 году – году торжества русского романтизма. Успех пушкинского "Кавказского пленника" для русской литературы был необычайным. Романтическая поэма становится самым популярным жанром. Для европейского романтизма было характерно разочарование в идеалах Просвещения, недоверие к разуму. В немецкой романтической литературе, например, героем становится музыкант, поэт, художник, то есть человек, наделенный интуицией, художественным талантом. Способность к творчеству порой истолковывается как священное безумие. Поэтому во многих романтических произведениях возникает конфликт между плоским здравым смыслом, рассудком обывателей и безумием героя.

Русский романтизм отличался от европейского многими существенными чертами, в том числе отношением к разуму. Эпоха Просвещения – эпоха разума – была эпохой критики всех институтов феодального государства. В первой половине XIX века проблемы буржуазных преобразований продолжали оставаться для России актуальными. И русский романтизм, появившийся в те же десятилетия, что и романтизм в Англии, Германии, провозглашая свободу политическую, свободу личности, свободу творческую, сохраняет уважение к просвещению, разуму. Сложное, объемное разрешение поставленных романтиками проблем дается в творчестве Пушкина – сначала в романтической поэме "Цыганы", потом в реалистическом романе "Евгений Онегин". И "Горе от ума" – очень сложное в эстетическом отношении произведение, синтезирующее черты разных творческих методов. Это совершенно новая жанровая форма, возникшая для воплощения новаторского духовного содержания.

Известный философ и эстетик В.Ф.Асмус еще в 1946 году, исследуя взгляды на "Горе от ума" Пушкина, Гоголя, Белинского, писал: "Все трое усматривают в ней соединение задач и жанровых примет комедии любви с задачами и жанровыми чертами общественной сатиры"⁹. Сложность построения действия и сложность жанрового освещения этого действия – художественная закономерность, продиктованная своеобразием характеров в грибоедовской комедии (и авторской позицией, конечно). Чацкий порой говорит о проблемах, поставленных в русской комедии героем Фонвизина, Стародумом: долг дворянства, польза просвещения, отношение к службе, истинный патриотизм, нравы современного общества. Но Чацкий чувствует и говорит не как резонер, он ближе к Пленнику или Алеко. Некоторые

монологи Чацкого исполнены элегических мотивов, лирического напряжения:

*Ну вот и день прошел, и с ним
Все призраки, весь чад и дым
Надежд, которые мне душу наполняли.
Чего я ждал? Что думал здесь найти?
Где прелесть эта встреч? Участье в ком живое?..*

Новаторство комедии Грибоедова связано, прежде всего, с характером Чацкого. Это "положительный" герой, мысли которого автору созвучны, личная драма которого вызывает сочувствие. Но в то же время герой – не представитель автора, не резонер, и Грибоедов бесстрашно ставит своего героя не только в драматическую ситуацию, но и – обнаруживает комизм в поведении Чацкого. "Центр комедии – в комичности положения самого Чацкого, и здесь комичность является средством трагического, а комедия – видом трагедии"¹⁰.

Для современников было очень сложно освоить эстетическую новизну произведения Грибоедова. Литературные противники не отделяли героя от автора, обвиняя того и другого в необоснованных претензиях, раздутом самолюбии, презрении к людям. Молодой В.Ф.Одоевский защищал и автора, и героя от доносительской и недоброжелательной критики, но он не отверг мысли, что Чацкий – автопортрет Грибоедова.

Иначе эту проблему увидел Пушкин: "В комедии "Горе от ума" кто умное действующее лицо? Ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий (и) благородный (молодой человек) и добрый малой, проведший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым)..." (Письмо А.А.Бестужеву в конце января 1825 г.).

Внимание к проблеме автора в нашей науке о литературе привело к неожиданному результату в истолковании комедии Грибоедова. В 60-е и 70-е годы нашего века появились работы, в которых интерес к эстетическому своеобразию "Горя от ума" так или иначе был связан с попытками более объективно и основательно исследовать проблему отношения Грибоедова к декабризму. В прошлом веке такие разные и яркие авторы, как А.И.Герцен и Ап.Григорьев, утверждали, что Чацкий – декабрист, пламенный энтузиаст, в облике которого воплотились черты людей, вышедших на Сенатскую площадь. В нашей науке после 1917 года стало общим местом утверждение, что декабрист – Грибоедов, автор комедии. Попытка Ю.Тынянова осмыслить трагедию Грибоедова, пошедшего в жизни на компромисс с властью, с Николаем I, осталась как бы вне дальнейшего научного изучения

комедии "Горе от ума". Правда, были известны факты, обнаружившие скепсис Грибоедова по отношению к тактике декабризма. Очень много для исследования проблемы сделала академик М.В.Нечкина, но выводы ее, к сожалению, были односторонними. Еще раньше, в 30-е годы, вышла монография Н.К.Пиксанова о творческой истории "Горе от ума", где также изучались политические, философские, социальные мотивы комедии и где обнаружилась сложность проблемы "Грибоедов и декабристы".

В 70-е годы появились работы, в которых стремление теоретически осмыслить еще Пушкиным замеченную дистанцию между автором и героем соединилось с попытками резче выявить отличие философских и исторических взглядов Грибоедова от концепций декабристов. Такое стремление приводило к утверждениям, что Грибоедов иронически оценивает Чацкого, "снижает" своего героя, обнаруживая в нем смешное. Еще и сегодня признание комизма в освещении положения и судьбы Чацкого связывается с вопросом о негативном подходе автора к герою. В новой "Истории русской драматургии" утверждается: "Комедийное наказание в форме авторского смеха или насмешки, открытого или скрытого комизма сопровождает всех действующих лиц, кроме Софьи и Чацкого"¹¹. Очевидно, что комическое освещение персонажа далеко не всегда связано с "наказанием", авторским осуждением. Одна из разновидностей комического – юмор. Юмористический пафос окрашивает многие типы в мировой литературе – от Дон Кихота до героев Диккенса и Достоевского. Тот жанр, который открыл Грибоедов, – комедия-драма. Здесь, по точному замечанию Тынянова, в изображении характера Чацкого комическое переходит в трагическое. Да и в других лицах комедии расшатываются рамки традиционных ампула.

§5. О характерах

В цитированном выше письме Пушкина Бестужеву отмечена эта новизна комедии, которая, по первому впечатлению, показалась недостатком: "Софья начертана неясно: не то..., не то московская кузина. Молчалин не довольно резко подл..."

"Неясно", – потому что характер Софьи сложен, героиня Грибоедова не похожа на мольтеровскую Марианну или просвещенную героиню фонвизинского "Недоросля".

"Неясно", – потому что характеры в драме по сравнению, например, с повестью или романом отличаются силуэтностью, извест-

ной неполнотой. Пьеса предназначена для сцены, и только там выпитый драматургом характер обретает объем.

От пушкинского упрека Софью в "Горе от ума" с успехом защитил И.А.Гончаров в своей знаменитой статье: "Софья Павловна вовсе не так виновна, как кажется. Это смесь хороших инстинктов с ложью, живого ума с отсутствием всякого намека на идеи и убеждения, путаница понятий, умственная и нравственная слепота – все это не имеет в ней характера личных пороков, а является как общие черты ее круга. В собственной, личной ее физиономии прячется в тени что-то свое, горячее, нежное, даже мечтательное"¹². То, что казалось недостатком комедии современникам Грибоедова, судившим с позиций традиции жанра, в сценической судьбе "Горя от ума" неожиданно проявило себя как достоинство пьесы. Это стало очевидно уже в XX столетии. Например, знаменитый спектакль Г.А.Товстоногова (1962 год) был воспринят многими как спектакль, опрокинувший грибоедовские традиции русской сцены. К.Лавров играл Молчалина значительным, почти высокомерным, не улыбавшимся вовсе: в этом Молчалине была тайна, и ему предстояло несомненное восхождение по лестнице должностного и житейского успеха. И такого Молчалина без памяти любила Софья Т.Дорониной, драма которой была режиссером и актрисой подана крупно, ярко. Защитники традиций даже сетовали, что в этом спектакле Чацкий отодвинут на второй план: "Режиссер и актриса как будто берут от Чацкого черты его характера и передают их Софье. Они меняют и отношения, существующие между этими персонажами в комедии Грибоедова, всеми средствами подчеркивая внутреннюю близость Софьи к Чацкому. Она – не враг ему. Наоборот, Софья видит в нем своего друга, человека, близкого ей по нравственной чистоте, хотя и слабого духом. Она часто смотрит на него с симпатией, сожалением и пониманием его душевной драмы... А в финале спектакля, узнав о черном предательстве Молчалина, Софья бросается к Чацкому как к единственному другу, чтобы выплакать у него на груди свое горе"¹³. Так писал о спектакле БДТ крупный историк русского театра Б.В.Алперс, которому показалось, что концепция режиссера и яркая игра Т.Дорониной наносят ущерб Чацкому, как бы что-то отнимают у него в сопереживании и понимании зрителей. Он считает, что и умный Молчалин-К.Лавров понижает значение Чацкого. А грибоедовского героя в этом спектакле сыграл Сергей Юрский. Очень жаль, что искусство театра так хрупко, так недолговечно, и мы не можем посмотреть видеозапись спектакля Товстоногова. Разрешу себе процитировать страницу из книги Н. Крымовой "Лица": "Сергей Юрский сыграл Чацкого так, словно ни

традиций, ни канонов, ни даже великих критических статей о Чацком не было. (На самом деле он сыграл с полным учетом всего этого). Не было ничего, кроме реально жившего юноши – интеллигентного, доброго, умного, чудесного человека, который, вернувшись из Европы, увидел свое отечество новыми глазами... Сила новизны, очищение от банального были огромны. С первого же выхода все не так – непривычно, живо, безусловно, нетеатрально...

Потом встреча с Софьей. Ослабли ноги – он стоит уже на коленях, а потом сидит на полу (Юрский доводит степень чувства до предела и потому способен оправдать любую, самую неожиданную мизансцену, ему чем резче – тем лучше). Полное, ошеломляющее счастье встречи. Сквозь пелену, сквозь туман – небывалая, сказочно-неожиданная красота Софьи-женщины, новое ею восхищение и новая, уже недетская любовь. Юрский не упускает этот тонкий психологический момент – в секунду возникшие новые отношения между Чацким и Софьей¹⁴.

Думаю, масштаб личности Софьи-Т.Дорониной, те перспективы, которые можно было угадать в сдержанном, таинственном Молчалине – К.Лаврове, не понижали значения драмы Чацкого. Наоборот, драма приобретала реальную почву, остроту, убедительность.

В этом спектакле Г.Товстоногов нашел средство "защитить" Чацкого от пушкинского упрека: Чацкий-С.Юрский общался непосредственно со зрителями, как бы через голову фамусовских гостей, к потомкам, к единомышленникам обращая свою иронию, боль, надежды. Такой прием не разрушал целостности спектакля, судя по рецензиям и театроведческим работам. Просветительские идеи стали личным лирическим пафосом Чацкого, и мне кажется, что Г.Товстоногов угадал тайну сценичности грибоедовской комедии.

Почти через десять лет после премьеры этого спектакля появилась работа И.Медведевой "Горе от ума" А.С.Грибоедова", где были сделаны попытки осмыслить знаменитую комедию как сложное единство: "...Грибоедов мастерски произвел для новой своей поэтики внутреннее, сплавливающее соединение двух стилей: романтического и классического"¹⁵. Этот сплав был необходим для оформления такого сложного духовного содержания, которое не могло быть выражено на языке "чистых" жанровых форм и традиционных стилей.

Например, в "Горе от ума" соединились мотивы, разрабатываемые литературой как бы разных эстетических эпох: просветительский мотив столкновения ума и невежества, предрассудков и – романтический мотив безумия, несовместимости обывательского здравого смысла и поиска высоких истин. И поэтому необычно сложны характеры главных героев, в первую очередь, характер Чацкого. "Именно проти-

воречивость черт делает характеры, созданные Грибоедовым, отнюдь не принадлежащими классицистической комедии. Противоречивость характера и есть тот безусловный эталон реализма, который отличает Чацкого от добродетельных резонеров дидактической комедии. В самом деле, возможно ли классически-положительному герою быть одновременно и умным, и дурашливым, и остро-приметливым, и вовсе не наблюдательным, злосатиричным и в высшей степени добродушным и доверчивым?¹⁶

У Грибоедова есть точки соприкосновения с Пушкиным, автором "Бориса Годунова" и "Евгения Онегина". О сложном характере своего героя А.С.Грибоедов пытается рассказать, показав его с разных сторон, увидев комическое и трагическое в его положении. Вбирая опыт предшественников, эти произведения начинали новую эпоху в жизни литературы.

§6. Историческое и общечеловеческое в комедии

Уже в поэзии начала века Жуковский, Батюшков противопоставляли жизнь света, дворцов – сельской тишине, суету, придворных "надутых князей" и льстецов – мирной жизни в деревне, уединению, творческой сосредоточенности. Эпоха наполеоновских войн, пожар Москвы, заграничный поход – важнейшие события "александровской эпохи", которые вызвали в русском дворянстве рост чувства чести, личного достоинства, отвращение к рабству, лакейству во всех его видах. Юный Пушкин, прощаясь с лицейскими друзьями, пишет:

*Равны мне писари, уланы,
Равны законы, кивера,
Не рвусь я грудью в капитаны
И не ползу в ассессора;
Друзья! немного снисхожденья -
Оставьте красный мне колпак,
Пока его за прегрешенья
Не променял я на шишак,
Пока ленивому возможно,
Не опасаясь грозных бед,
Еще рукой неосторожной
В июле распахнуть жилет.*

("Товарищам".1817).

Здесь нравственный кодекс "вольнодумства": ирония по отношению к мундиру, к военной и штатской карьере, провозглашение личной свободы как высшей ценности, осмысление "лености" как гражданской позиции.

Личные, семейные обстоятельства, склад характера, способности государственного человека – все складывалось так, что сам Грибоедов принужден был служить. А его герой оставляет службу, так как проникнут подобными идеями, и эти мысли в самом деле – свидетельство внутренней оппозиции к властям, к обществу. О том, как отразилось время в комедии Грибоедова, написано у Н.К.Пиксанова и Вл.Орлова. Герои обсуждают самые злободневные вопросы: от ланкастерского взаимного обучения, которое вводили некоторые декабристы в армии, до деятельности новых учреждений, возникших при Александре I. Центральные проблемы времени – политические, социальные, идеологические – отразились в конфликте комедии (например, нравы придворной знати и чиновничества, крепостное право, вражда к просвещению). Уже было сказано, что Ю.Н.Тынянов рассматривает как возможные источники сюжета комедии судьбы Чаадаева, Кюхельбекера, личную драму Байрона и его конфликт с обществом.

Важный момент в "Горе от ума" – образ перемен, "превращений", которые происходят в Москве, а точнее сказать, в обществе и государстве:

*...Есть на земле такие превращенья
Правлений, климатов, и нравов, и умов...*

Замечательно интересный исторический комментарий к тексту комедии – дневники Николая Тургенева, где обнаруживаются не только мысли, помогающие понять источник негодования Чацкого, но и даже многие формулы, в которые мысли Чацкого облечены. 21 июня 1819 года Тургенев записывает в дневнике: "Литовский военный генерал-губернатор Корсаков привез сюда постановление тамошнего дворянства об улучшении участи крестьян; живет здесь уже давно и скоро отсюда поедет; но по сию пору с ним еще ни слова не говорили об этом деле. Говорят – и сие служит тому доказательством, – что образ мыслей нашего правительства о состоянии крестьян, или о надобности улучшить их положение, переменился. Дадут те ответ богу, которые переменяют так легко образ мыслей о таких важных вещах или действуют на сии перемены"¹⁷.

Эти размышления Тургенев заканчивает фразой: "Неужели славный, умный, добрый народ никогда не возвысится до истинного своего достоинства?"

Несколькими месяцами ранее в "Дневнике" появляются горькие мысли о господстве мракобесия, которое выгодно властителям: "Наши проповедники – губернаторы, начальники отделений, директоры, – не зная наук, но зная средства, ведущие к выгодам, встают против просвещения. Они кричат, подобно Омару: сожжем все книги! Если они сходны с библиею, то они не нужны; если же ей противны, то вредны. А невежды, видя здесь похвалу всему невежеству, убеждаются если не во вреде, то, по крайней мере, в излишности учения и, желая видеть более себе подобных, стремятся к распространению мрака – уничтожением света"¹⁸.

Н.Тургенев – один из близких друзей Грибоедова в пору ранней юности, во времена учебы в Москве. Но вряд ли Грибоедов знал, что писал Тургенев в своем "Дневнике" 1819 года. Это – общие мнения людей определенного круга, которые были возмущены изменением "климата" в России: эпоха Александра I меняла цвет, ближайшим к государю лицом стал Аракчеев, в "либеральную" пору наиболее проникательные современники угадывали ростки мундирной, казарменной России. Уже после поражения восстания А.Бестужев, узник Петропавловской крепости, написал Николаю I записку "Об историческом ходе свободомыслия в России". "Начало свободомыслия" Бестужев связывает с временем войн с Наполеоном, когда правительство произнесло слова: "Свобода, освобождение". Далее Бестужев пишет: "...с 1817 года все переменялось. Люди, видевшие худое или желавшие лучшего, от множества шпионов принуждены были разговаривать скрытно, – и вот начало тайных обществ. Притеснение начальством заслуженных офицеров разгорячало умы. Предпочтение немецких фамилий перед русскими обижало народную гордость. Тогда-то стали говорить военные: "Для того ль освободили мы Европу, чтобы наложить ее цепи на себя? Для того ль дали конституцию Франции, чтобы не сметь говорить о ней, и купили кровью первенство между народами, чтобы нас унижали дома?" Унижение нормальных школ и гонение на просвещение заставило думать, в безнадежности, о важнейших мерах. А как ропот народа, от истощения и злоупотребления земских и гражданских властей происшедший, грозил кровавою революциею, то общества вознамерились отвратить меньшим злом большее и начать свои действия при первом удобном случае"¹⁹. Оправдывая заговорщиков, объясняя их мотивы, Бестужев для нас, людей другого века, открывает истоки того, почему

Чацкий не мог сделать карьеру, когда на авансцену времени вышли Скалозубы и пока еще в тени дожидались своего часа Молчалины.

В Чацком, в его характере, в поступках и речах обнаруживается теснейшая связь его идей, политических взглядов, нравственных принципов и – его бытового поведения. В замечательной работе Ю.М.Лотмана "Декабрист в повседневной жизни" дается характеристика того типа культуры, которая сформировала дворянских революционеров, молодых вольнодумцев начала прошлого века. Декабрист, по мнению Ю.М.Лотмана, – не только носитель той или иной политической программы, но и определенный культурно-исторический и психологический тип. В создании особого типа русского человека "декабристы проявили значительную творческую энергию"²⁰, и с этим типом человека в значительной степени связана историческая роль декабризма.

Многие выводы ученого о свойствах этого типа, о бытовом поведении декабриста помогают ясно увидеть, что Чацкий – наиболее яркое воплощение этого типа в литературе.

Ю.М.Лотман пишет о том, что сравнительно молодая послепетровская культура отличалась определенной двойственностью: "В сфере идей и "идеологической речи" усвоены были нормы европейской культуры... Сфера практического поведения, связанная с обычаем, бытом, реальными условиями помещичьего хозяйства, реальными обстоятельствами службы, выпадала из области "идеологического" осмысления..."²¹

Этой двойственности декабристы не принимали, они стремились к единству поведения, к тому, чтобы дух свободы перенести в жизнь. Уже современники отмечали "разговорчивость" декабристов и одновременно подчеркивали "резкость и прямоту их суждений, безапелляционность приговоров, "неприличную", с точки зрения светских норм, тенденцию называть вещи своими именами"²². И в последующих поколениях нередко Чацкого судили и за многословие, и за прямоту, отсутствие такта, неуместность его слова. Интересно, что Ю.М.Лотман пишет о типе декабриста, а получается комментарий к поведению Чацкого: "...декабрист не удовлетворяется тем, чтобы про себя, в уме своем отрицательно оценить любое проявление "века минувшего". Он гласно и публично называет вещи своими именами, "гремит" на балу и в обществе, поскольку именно в таком назывании видит освобождение человека и начало преобразования общества. Поэтому прямолинейность, известная наивность, способность попадать в смешные, со светской точки зрения, положения также совместима с поведением декабриста, как и резкость, гордость и даже высокомерие. Но оно

абсолютно исключает уклончивость, игру оценками, способность "попадать в тон" не только в духе Молчалина, но и в стиле Петра Степановича Верховенского"²³.

Здесь есть объяснение того, почему Чацкий не может выполнить просьбу отца любимой девушки и "помолчать" в нужный момент. Становится ясно, почему он, решившись ради своей любви "раз в жизни" притвориться, не может свое решение осуществить. Это – своеобразное рыцарство, донкихотство, свойственное людям этого культурно-исторического типа.

Помогая понять исторический смысл комедии Грибоедова и характера Чацкого, Ю.М.Лотман дает очень точную формулу и общечеловеческого значения этого произведения: "...если политические концепции декабристов устарели уже для поколения Белинского и Герцена, то именно в создании совершенно нового для России типа человека вклад их в русскую культуру оказался непреходящим и своим приближением к норме, в идеалу, напоминающим вклад Пушкина в русскую поэзию"²⁴.

Этот тип человека воплощен в Чацком. А.С.Грибоедову удалось передать и высокий строй души, и бескорыстие, наивность, прямоту суждений и поступков, свойственных этим людям. Сам Грибоедов в своей жизненной практике, на государственной и дипломатической службе вынужден был жить и поступать по-другому: его путь – путь компромиссов, уступок, жертв. Об этом написал Ю.Н.Тынянов, в другую эпоху об этом талантливая книга А.А.Лебедева²⁵.

Но здесь была иная задача – осмыслить путь Грибоедова, извлечь уроки из его свершений и его заблуждений. У Чацкого же собственная судьба, он уже неподвластен даже своему автору. Прав был И.А.Гончаров: "Чацкий – вечный обличитель лжи"²⁶, он не приемлет двойной бухгалтерии в жизни, двойной морали, двоедушия. А русская жизнь веками вырабатывала в человеке умение приспособливаться к обстоятельствам: говорить – одно, думать – другое, поступать – применительно к господствующей подлости. Чацкий – свободный человек, в этом его обаяние, в этом – и драма, и комедия: кругом него – рабы, и рабы, которые умеют извлекать пользу из своего положения, даже находят в этом положении много приятного. И готовы объявить безумцем любого, кто иначе думает и открытс говорит об этом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Пушкин А.С. Письмо А.А.Бестужеву, конец января 1825 года // А.С.Грибоедов в русской критике. М., 1958. С.41.

²Кюхельбекер В.К. Дневник. 1833 // А.С.Грибоедов в русской критике. М., 1958. С.38.

³Тынянов Ю.Н. Сюжет "Горя от ума" // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968.

⁴Грибоедов А.С. Письмо П.А.Катенину. Январь. 14 февраля 1825 г. // Грибоедов А.С. Сочинения. Воспоминания современников. М., 1989. С. 419.

⁵Гончаров И.А. "Милльон терзаний": Критический этюд // А.С.Грибоедов в русской критике. С.252.

⁶Немирович-Данченко В.И. "Горе от ума" в постановке Московского Художественного театра // А.С.Грибоедов в русской критике. С.298.

⁷Тынянов Ю.Н. Сюжет "Горя от ума". С.353.

⁸Там же. С. 359.

⁹Асмус В.Ф. "Горе от ума" как эстетическая проблема // Литературное наследство. Т.47-48. М., 1946. С.208.

¹⁰Тынянов Ю.Н. Сюжет "Горя от ума". С.367.

¹¹Степанов Л.А. Драматургия А.С.Грибоедова // История русской драматургии. ХУП - первая половина XIX века. Л., 1982. С.315.

¹²Гончаров И.А. Указ. работа. С.263.

¹³Алперс Б.В. "Горе от ума" в Москве и Ленинграде // "Горе от ума" на русской и советской сцене. М., 1987. С.317.

¹⁴Цит. по: "Горе от ума" на русской и советской сцене. С.321-322.

¹⁵Медведева. И.Н. "Горе от ума" А.С.Грибоедова. Макогоненко Г.П. "Евгений Онегин" А.С.Пушкина. М., 1971. С.68.

¹⁶Медведева И.Н. Указ. работа. С.68.

¹⁷Тургенев Н.И. Из "Дневника" // "Их вечен с вольностью союз": Литературная критика и публицистика декабристов. М., 1983. С.314.

¹⁸Тургенев Н.И. Там же. С.313.

¹⁹Бестужев А.А. Об историческом ходе свободомыслия в России // "Их вечен с вольностью союз": Литературная критика и публицистика декабристов. С.206.

²⁰Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С.162.

²¹Там же. 164.

²²Там же.

²³Там же. С.170.

²⁴Там же. С.201.

²⁵Лебедев. А.А. Грибоедов: Факты и гипотезы. М., 1980.

²⁶Гончаров И.А. Указ. работа. С.269.

“А ВСЕ-ТАКИ ХОЧЕТСЯ ТУРГЕНЕВА ...”

Так своеобразно объяснялся в любви Тургеневу А.Н.Майков: "...как иногда до зарезу хочется отличной музыки, великолепных стихов, солнца – так и Вашим знакомым "хочется Тургенева"¹. Какого Тургенева хотелось А.Майкову, поэту, чье "неподдельное", "замечательное" дарование отметил Белинский?

Тургенев – сложный и противоречивый писатель. С одной стороны, известны неоднократные заявления Тургенева, что он не хочет заниматься политикой. К примеру, еще в 1863 году в письме гр.Е.Е.Ламберт он утверждал: "Это дело (политика. – Л.Н.) мне чуждое и неинтересное, и я обращаю на него внимание, насколько это нужно писателю, призванному рисовать картину современного быта"². С другой – уже современники осознавали громадное общественное значение созданных им произведений. Так, Салтыков-Щедрин отмечал, что "литературная деятельность Тургенева имела для нашего общества руководящее значение, наравне с деятельностью Некрасова, Белинского и Добролюбова"³. А по мнению Добролюбова, значительная доля успеха, каким пользовался Тургенев, в том, что "он быстро угадывал новые потребности, новые идеи, вносимые в общественное сознание, и в своих произведениях... обращал... внимание на вопрос, стоявший на очереди и уже смутно начинавший волновать общество"⁴.

Живое отношение Тургенева к современности проявляется в том, что писатель воссоздает летопись русского общественного движения прошлого столетия, начиная с передовых студенческих кружков Московского университета 30-х годов и до "хождения в народ" в 1847-1876 гг. и русской эмиграции.

В "Записках охотника" (1847-1852), произведении, в котором тургеневский "талант обозначился вполне", писатель обратился к наиболее актуальной и политически важной в условиях того времени крестьянской теме. Гражданскую значимость этого цикла отметил Герцен: "Его очерки из жизни крепостных... поэтическая обвинительная речь против крепостничества"⁵.

Политический замысел первого романа Тургенева "Рудин" (1856) раскрыл Некрасов, по мнению которого, идея этого произведения

"изобразить тип некоторых людей, стоявших еще недавно во главе умственного и жизненного движения, постепенно охватывавшего, благодаря их энтузиазму, все более и более значительный круг лучшей и наиболее свежей части нашего общества". И далее: "Они, вообще говоря, оказались несостоятельны при практическом приложении своих идей к делу – отчасти потому, что еще недостаточно приготовлена была почва к полному осуществлению их идей, отчасти потому, что, развившись более помощью отвлеченного мышления, нежели жизни, которая давала для их воззрений и чувств одни отрицательные элементы, они действительно жили более всего головою..."⁶.

Повесть Тургенева "Ася" (1858) была использована Чернышевским в целях распространения в обществе идей демократии и социализма (см.: "Русский человек на rendez-vous").

В момент революционной ситуации 1859-1861 годов Тургенев создает роман "Накануне", в котором в качестве человека дела и глубоко положительного героя выводит демократа-разночинца Инсарова. Трактовка Добролюбовым (статья "Когда же придет настоящий день?") объективного смысла романа как повествования о близости и необходимости революции в России подала повод к разрыву Тургенева с "Современником". Общеизвестно, что писатель, ознакомившись с разбором Добролюбова, просил редактора "Современника" Некрасова "не печатать этой статьи", категорически заявив при этом Некрасову: "Выбирай: я или Добролюбов".

Точку в истории разрыва между Тургеневым и Добролюбовым поставил сам писатель.

В статье "Об одной ситуации в жизни И.С.Тургенева как ближайшем стимуле создания образа Базарова" В.И.Кулешов проследил, как менялось отношение Тургенева к статье Добролюбова. "В 1869 году в печати он (Тургенев. – Л.Н.) уже признавал полную справедливость статьи Добролюбова о романе "Накануне", "исполненную самых незаслуженных похвал", Тургенев назвал Добролюбова "по праву" выразителем общественной мысли. И, наконец, в 1879 году, статью "Когда же придет настоящий день?" Тургенев назвал "самой выдающейся" среди статей Добролюбова"⁷.

Что касается романа "Отцы и дети" (1862), известно – ни одно из произведений писателя не возбудило такой острой и оживленной полемики в русской журналистике, как этот роман. Не останавливаясь на разборе споров вокруг "Отцов и детей", достаточно сослаться на один из поздних отзывов.

Салтыков-Щедрин в письме к Анненкову от 27 февраля 1876 года подчеркивал тесную связь содержания романа с идейным направлением журнала Некрасова и Чернышевского, отмечал, что роман этот явился плодом общения Тургенева с "Современником".

О романе "Новь" (1876) сохранилось воспоминание старого большевика С.И.Мицкевича: роман помог ему понять, что "революционеры – это и есть лучшие люди, которые хотят просветить крестьян и рабочих и поднять их на революцию против их угнетателей"⁸.

Как видим, хотя Тургенев отстаивал свою непричастность к политике, хотя отклонял революционный путь разрешения общественных конфликтов, его произведения, как отмечал один из представителей русского народнического движения 70-х гг., "его чисто художественные типы... были ступенями, по которым неудержимо и неотразимо шла к своей цели русская революция"⁹. Отнюдь не случайно правительство мобилизовало большие отряды явных и тайных агентов для участия в похоронной процессии. Министр внутренних дел Д.А.Толстой назначил усиленный наряд полиции на кладбище, на которое с утра погребения никто не допускался. "На случай потребности, – писал А.Ф.Кони, был заготовлен полицейский резерв". "...Мертвый Тургенев продолжает пугать министров и полицию... Думал ли бедный Тургенев, самый миролюбивый из людей, что он будет так страшен по смерти!" – записал в своем дневнике В.П.Гаевский¹⁰.

Не Тургенева – автора произведений, от которых, как отмечал Герцен, веет духом классовой борьбы, хотелось А.Майкову. Иван Тургенев – гражданин земли своей – не привлекал поэта. А. Майков принадлежал к поэтам "чистого искусства", которые противопоставили свою поэзию острым проблемам социальной действительности, которые замкнулись в сфере "прекрасного". Поэт мог повторить Мережковского, с раздражением критиковавшего Тургенева за его обращение к общественным темам, к "так называемым жгучим вопросам дня".

Однако гражданская значимость произведений Тургенева не исчерпывает всего содержания его творчества. Ведь в сфере искусства эстетическое отнюдь не совпадает с политическим. Гражданская позиция, занимаемая Тургеневым, социальность проблематики, общественная значимость произведений – все это, являясь типичным для всех русских классиков, объясняет характер его реализма как русского реализма. Вместе с тем у Тургенева, как у всякого большого художника, есть свое, индивидуально-неповторимое, что связано с особенностями "художнической натуры" писателя.

Значимость "художнической природы" писателя Тургенев уточняет в одном из писем по поводу смерти А.К.Толстого, сила которого как поэта в том, что он "обладал в значительной степени тем, что одно дает жизнь и смысл художественным произведениям, а именно собственной, оригинальной и в то же время очень разнообразной физиономией"¹¹. "Собственная, оригинальная... физиономия" писателя давала о себе знать в эстетическом отношении к жизни, в эстетических взглядах, которые, будучи содержательной стороной творчества, формировали манеру, стиль, принадлежащие только ему, формировали в конечном итоге типологические разновидности реализма.

Добролюбов в статье "Темное царство" писал: "В произведениях талантливой художника, как бы они ни были разнообразны, всегда можно примечать нечто общее, характеризующее всех их и отличающее их от произведений других писателей. На техническом языке искусства принято называть это *миросозерцанием* (выделено Добролюбовым. – Л.Н.) художника. Но напрасно стали бы мы хлопотать о том, чтобы привести это миросозерцание в определенные логические построения, выразить его в отвлеченных формулах"¹². Логическое построение, неизвестное критике в 1859 году (время написания статьи "Темное царство"), сегодня найдено, введено в литературоведение и терминологически обозначено как образ мира – "взгляд на мир, выраженный в образах, т.е. в формах не умоглядных, а конкретно-чувственных"¹³.

Ключ к характеристике тургеневского образа мира в его "художнической природе". Видное и независимое положение Тургенева в русской литературе Герцен объясняет тем, что Тургенев – "*артист* (здесь и далее выделено мной. – Л.Н.) и наблюдатель, художник..."¹⁴. Белинский необыкновенное мастерство Тургенева-пейзажиста также связывает с тем, что "он (Тургенев, – Л.Н.) любит природу, не как дилетант, а как *артист*"¹⁵. Белинскому вторит Сазонов, которого покоряет в произведениях Тургенева "*артистически* изученный пейзаж"¹⁶.

В приведенных суждениях словом "артист" точно "схватывается" особенность миросозерцания Тургенева, его образ мира. Артистизм миросозерцания – это воссоздание жизни под особым углом зрения: там, где она воплощается красотой.

Главная отличительная черта мировидения Тургенева, которая определила особенность писателя, его индивидуально-неповторимую манеру, – чуткость к красоте. "Я, – признавался он Полине Виардо, – без волнения не могу видеть, как ветка, покрытая зеленеющими листьями, отчетливо вырисовывается на голубом небе". И здесь же он

высказывает мысль, которая становится эстетическим фундаментом его творчества: "Ах! Я не выношу неба, – но жизнь, действительность, ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее мимолетную красоту... все это я обожаю. Что до меня – я прикован к земле"¹⁷. Идеал красоты для Тургенева не имел в себе ничего недоступного, непостижимого, потустороннего.

В своей восприимчивости ко всем проявлениям разлитой в мире красоты Тургенев продолжал Пушкина, который оказал большое влияние на эстетическое мировоззрение писателя. Ни у кого из русских писателей культ Пушкина не достигал таких размеров, как у Тургенева. Это подтверждается и его собственными многочисленными высказываниями, и воспоминаниями современников. Тургенев находил какое-то особое удовольствие, особую прелесть в том, чтобы называть себя учеником Пушкина.

Белинский, с которым у Тургенева не было особых расхождений в понимании и оценке пушкинского наследия, считал одним из самых существеннейших свойств в пушкинском гении чуткость к красоте мира и человека. Вот эту исключительную любовь ко всему прекрасному, поэтическому, благородному и возвышенному унаследовал Тургенев, как, впрочем, и лирик Фет, поэт очень близкий А.Майкову по эстетическим убеждениям и занимаемой в поэзии 60-х годов позиции. "У всякого предмета, – писал Фет, – тысячи сторон", но "художнику дорога только одна сторона предметов: их красота, точно так же, как математику дороги их очертания или численность"¹⁸. Артистизмом мировосприятия можно объяснить такую особенность тургеневского реализма – проблемы современные, общественные, по сути своей гражданские и русские, над которыми размышляет писатель, оригинально преломляясь в его произведениях, обретают выход к общечеловеческому. Примером могут быть уже "Записки охотника".

"Записки охотника" создавались в накаленной атмосфере борьбы с реакцией и крепостничеством. Крепостническое рабство Тургенев наблюдал в детстве, в имении своей матери, властной и капризной помещицы, о причудах и жестокости которой надолго сохранилась память в ее имении (Спасское-Лутовиново). Деспотическое управление своими крестьянами, многочисленной дворней сопровождалось бесконечными побоями и истязаниями.

Личный опыт, детские и юношеские впечатления, наблюдение над жизнью крепостных сказались на замысле "Записок охотника". В "Литературных и житейских воспоминаниях" Тургенев писал: "Я не мог дышать одним воздухом, оставаться рядом с тем, что я

взненавидел... в моих глазах враг этот имел определенный образ, носил известное имя: враг этот был – крепостное право. Под этим именем я собрал и сосредоточил все, против чего я решился бороться до конца – с чем я поклялся никогда не примириться”*

В период работы над "Записками охотника" Тургенев выступает участником натуральной школы. Теоретик ее – Белинский – во "Вступлении" к "Физиологии Петербурга" призывал писателей к созданию образных "характеристик" жизни страны, "нравов" и "внутренних особенностей" ее "народонаселения".

Тургенев, следуя идейно-эстетическим требованиям, которые предъявил Белинский, обращается к изображению крестьянства.

Первый рассказ "Хорь и Калиныч" начинается подробной сравнительной характеристикой деревень Болховского и Жиздринского уездов.

"Орловская деревня... обыкновенно расположена среди распаханых полей, близ оврага, кое-как превращенного в грязный пруд. Кроме немногих ракии, всегда готовых к услугам, да двух-трех тощих берез, деревца на версту кругом не увидишь; изба лепится к избе, крыши закиданы гнилой соломой... Калужская деревня, напротив, большею частью окружена лесом; избы стоят вольней и прямей, крыты тесом, ворота плотно запираются, плетень на задворки не разметан и не вывалился наружу, не зовет в гости всякую прохожую свинью" (III, 7).

Бросающаяся в глаза особенность описаний – бытовые мотивированные этнографические примеры – характерна для литературных интересов натуральной школы. В традиции физиологического очерка выдержано также описание двух типов крестьян – барщинных и оброчных.

Барщинный "орловский мужик невелик ростом, сутуловат, угрюм, глядит исподлобья, живет в дрянных осиновых избенках, ходит на барщину, торговлей не занимается, ест плохо, носит лапти; калужский оброчный мужик обитает в просторных сосновых избах, высок ростом, глядит смело и весело, лицом чист и бел, торгует маслом и дегтем и по праздникам ходит в сапогах" (III, 7).

В этом описании особенности личности сведены к социальным закономерностям. Человек представлен как социальный тип, который связан с определенной социальной средой (барщинный, оброчный).

*Тургенев И.С. Собр. Соч.: В 12 т. М., 1953-1958. Т.11. С.9.

Человек выглядит как своего рода отпечаток социальных обстоятельств, т.е. происходит, что показательно для физиологического очерка, уничтожение личности. Однако в ходе дальнейшего повествования социальные мотивы в произведении остаются на заднем плане, а герои рассказа ведут себя явно не по законам физиологического очерка.

У Тургенева происходит обратный процесс – разобшение человека со средой, потому что писателя интересует человек не как социальный тип, а как личность.

По мере развертывания действия Тургенев придерживается способа сравнительной характеристики героев, заявленной в экспозиции произведения. Но если во введении сравнение проводилось в плане социальном (Хорь – оброчный мужик, а Калиныч – барщинный), то в основной части произведения Хорь и Калиныч предстают перед читателями как ярко выраженные индивидуальности. В сравнении, сопоставлении героев автор теперь основывается на тех качествах, которые составляют человеческую личность. "Калиныч был человек самого веселого, самого кроткого нрава, беспрестанно попевал вполголоса, беззаботно поглядывал во все стороны, говорил немного в нос, улыбаясь, прищуривал свои светло-голубые глаза... Калиныч был одарен преимуществами... заговаривал кровь, испуг, бешенство, выгонял червей; пчелы ему дались, рука у него была легкая" (III, 13-14).

А вот Хорь: "склад его лица напоминал Сократа: такой же высокий, шишковатый лоб, такие же маленькие глазки, такой же курносый нос... Он, казалось, чувствовал свое достоинство, говорил и двигался медленно, изредка посмеивался из-под длинных своих усов" (III, 11-12).

В характерах своих героев Тургенев подчеркивает черты изначальные, основополагающие для каждого из них как личности: Хорь – "администратор головой", "рационалист", "скептик", а Калиныч – "идеалист", "романтик".

Несходство Хоря и Калиныча связано не только с их социальным положением. Тургенев сумел разглядеть в крестьянах глубочайшие различия их общечеловеческих свойств: "Калиныч стоял ближе к природе; Хорь же – к людям, к обществу; Калиныч не любил рассуждать и всему верил слепо; Хорь возвышался даже до иронической точки зрения" (III, 14-15).

Поворот к общественному закрепляется тем, как Тургенев объединяет героев. В плане социальном сходство держится на том, что Хорь и Калиныч – крепостные крестьяне, а в плане общефилософском – Хорь и Калиныч вкупе выражают всю полноту русского национального характера.

Эстетическим идеалом Тургенева становится представление о человеке не только как о замкнутой в себе индивидуальности, но как и о человеке – представителе народа.

Русская тема дает о себе знать в многообразных упоминаниях: "умная речь русского мужика", "русская песенка", которую поет свекровь; наконец, в такой характеристике – "русский человек так уверен в своей силе и крепости, что он не прочь и поломать себя: он мало занимается своим прошедшим и смело глядит вперед. Что хорошо – то ему и нравится, что разумно – того ему и подавай, а откуда оно идет – ему все равно" (III, 16).

Герои цикла "Записки охотника" изображены как носители лучших (традиционных) черт русского национального характера, складывавшихся веками: правдоискатель Касьян ("Касьян с Красивой Мечи"), терпеливая в страданиях Лукерья ("Живые мощи"), талантливый Яков Турок ("Певцы"), пытливый умница Хорь, поэтичный Калиныч и т.д.

При всем различии индивидуальных личностных качеств герои "Записок охотника", взятые вместе, представляют некое целостное единство, скрепленное общим представлением Тургенева о русском складе души, сердцевина которой – красота.

О силе художественного воздействия рассказа "Бежин луг" говорит такой факт: Фет побывал у Хоря, а точнее, у того крепостного крестьянина, который был прототипом тургеньевского героя. Об этом Фет писал в статье "Заметки о вольнонаемном труде", опубликованной в "Русском вестнике".

Одна из загадок Фета, что отмечает сегодняшняя критика, – удивительное, парадоксальное соединение в его личности прижимистого, расчетливого помещика Шеншина, с одной стороны, и тончайшего поэта А.Фета, лирика поразительной глубины, с другой. Мценского помещика, рачительного Шеншина заинтересовала "личность и домашний быт" Хоря, которому за восемьдесят, но "лета нипочем". Вместе с тем, в описании читающего Хоря звучит фетовская интонация: "очевидно, книга выводила его из обычной жизненной колеи. Это уже было не занятие, а колдовство"¹⁹.

Эстетическая установка Тургенева, его художническая позиция позволила писателю разглядеть в русском крестьянине "больше доброго, чем дурного". Именно эту особенность имел в виду Белинский, когда говорил, что Тургенев зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто не заходил.

Действительно, крестьянский мир, воссозданный Тургеневым, был необычен и резко контрастировал с тем, что виделось современникам писателя. К примеру, Григорович в повести "Деревня" сосредоточил

внимание на мрачных сторонах крестьянской жизни. Осуждая крепостничество, автор "Деревни" показал грубость, одичание, заботность мужика, т.е. все то, что явилось следствием бесправия, нищеты, обездоленности крестьян. Осуждал ли крепостничество Тургенев? Не отказался ли писатель от своей клятвы "никогда не примиряться" с крепостным правом?

Такой вопрос возникает уже потому, что лишь в двух рассказах – "Бурмистр" и "Контора" Тургенев выступает прямо и непосредственно как обличитель помещиков-крепостников. Замысел рассказа "Землеед", в котором автор замыслил показать расправу крестьян с жестоким помещиком, не был осуществлен.

Во многих вещах "Записок охотника" тема крепостничества оказывается никак не заданной (к примеру, "Бежин луг", "Певцы"). Да и в рассказе "Хорь и Калиныч" отсутствует тема обличения того жизненного уклада, на котором покоилось крепостничество.

Однако обстоятельства, объясняющие враждебность крепостничества человеку, Тургенев ищет и находит в самых глубинах бытия (и в этом своеобразии его художественного мышления).

Обличительный пафос книги Тургенева "держится" на том, что опоэтизированные герои приводили читателя к мысли о недопустимости крепостничества, когда человек угнетен и подавлен. Крепостное право враждебно проявлению добрых начал, начал прекрасных и нравственных, не говоря уже о том, что оно уродует живую душу народа.

Интересна в этом отношении сцена состязания певцов ("Певцы"). Здесь показана талантливость народа, свойственное простым людям эстетическое чутье, а вместе с тем приводятся отнюдь не эстетические подробности "невеселой картины" после состязания певцов, когда "все было пьяно – все" (III, 224). А финал этого рассказа является точкой пересечения различных исторических, нравственных, общечеловеческих линий духовного напряжения, так характерного для содержания цикла "Записки охотника":

"Я сходил большими шагами по дороге вдоль оврага, как вдруг где-то далеко в равнине раздался голос мальчика. *"Антропка! Антропка-а-!* – кричал он с упорным и слезливым отчаянием, долго, долго вытягивая последний слог... принесся едва слышный ответ:

- Чего-о-о-о-о?

Голос мальчика тотчас с радостным озлоблением закричал:

- Иди сюда, черт леши-и-и-й!

- Заче-е-е-е-м? – ответил тот спустя долгое время.

- А затем, что тебя тятя высечь хочи-и-и-т, – поспешно прокричал первый голос.

Второй голос более не откликнулся, и мальчик снова принялся взывать к Антропке...

"Антропка-а-а!" – все еще чудилось в воздухе, наполненном тенями ночи" (III, 225).

Хотя, как уже отмечалось, автор "Записок охотника" не выступает прямо и непосредственно против помещиков-крепостников, отрицать антикрепостническую направленность книги не приходится. Несомненно обличительное содержание произведения Тургенева, как и то, что оно было связано со злобой дня. Неслучайно, с полицейской точки зрения, книга Тургенева воспринималась как опасная. Общеизвестно, что Николай I лично распорядился отставить цензора, пропустившего в печать первое отдельное издание "Записок охотника". А сам автор вскоре был отправлен на жительство в деревню (как полагал сам Тургенев – в сущности, за "Записки охотника").

Пафос и высокий уровень эстетического мышления выводили Тургенева в общечеловеческий план, позволяя ему увидеть в крестьянстве не просто социальный слой и не просто пласт "народонаселения".

Глубокий, пристальный интерес писателя к общечеловеческому как видовое, индивидуальное отличие его реализма можно проследить путем сопоставительного анализа. Посмотрим с этой точки зрения на рассказ Тургенева "Бежин луг" и стихотворение Некрасова "Крестьянские дети"*.

Общее у сравниваемых произведений – проблемно-тематическое содержание. Есть и еще точка соприкосновения: фабульной основой каждого произведения является жанровая сценка – встреча барина-охотника с крестьянскими детьми. С этой точки зрения, стихотворение Некрасова с полным правом может иметь подзаголовок "Из записок охотника".

Однако при очевидной перекличке есть принципиальное различие, которое зависит отнюдь не от родовой природы произведения, а потому проявляется уже внешне: "Бежин луг" – проза, "Крестьянские дети" – поэзия. Главное – расхождение, разрыв, связанный с внутренними основами творчества: с характером дарования, мирозерцанием, эстетической программой писателей. Одна и та же

*О правомерности и результативности сравнений произведений поэта и прозаика см: Пруцков Н.И. Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы. Л., 1994. Гл. 6. С.192.

тема приобретает у писателей качественно новые черты и в содержании, и в его художественном воплощении.

Лирика Некрасова отличается политической определенностью. В его внутреннем облике огромную роль играет чувство социальности, которое, по определению Кормана, "включает в себя боль за угнетенных, страстное желание счастья для них, сознание своей личной, непосредственной ответственности за судьбы простых людей, своей кровной связи с ними"²⁰.

Полемизуя с теми, кто ненавидел крестьян "как низкого сорта людей", Некрасов доказывает, что крестьянские дети заслуживают иного отношения. Перечеркивая представление о "низкосортности", поэт начинает с того, что индивидуализирует детские характеры. Один из героев – спорщик, скептик ("А барин, сказали!", "У бар борода не бывает – усы"); "третий" – робок, запуган ("Потише вы, черти!", с испугом: "Глядит!", "Прибьет!"). "Пятого" заинтересовало ружье: "Ружье! погляди-тко: стволина двойная, замочки резные", внимание "девятого" привлекла собака: "А вона собака – большая, большая! Вода с языка-то бежит"*.

Наблюдения за гостем в сарае мальчики заключили приговором ("приговор изрекли"), в котором сказался их социальный опыт: "И, видно, не барин: как ехал с болота, так рядом с Гаврилой..." (II, 117).

В обобщенной характеристике крестьянских детей Некрасов выходит к основам русского национального характера.

Автор отмечает любознательность:

*У нас же дорога большая была:
Рабочего званья люди бывали...
Ребята обступят: начнутся рассказы
Про Киев, про турку, про чудных зверей...*

(II, 118)

*Крестьянские ребята трудолюбивы:
Рабочий расставит, разложит снаряды –
Рубанки, подпилки, долота, ножи:
"Гляди, чертенята". А дети и рады,
Как пилишь, как лудишь – им все покажи.*

(II, 118)

*Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т.Л., 1981-1985 Т.2. С.117. В дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием тома и страницы в тексте.

Однако наметившийся в описании-характеристике выход к общечеловеческому уступает в дальнейшем место социально-аналитической направленности авторской мысли. Основная задача поэта – не воссоздание отдельных эпизодов, сцен из жизни крестьянских детей, его волнует история их жизни как тяжкая судьба.

У мальчиков, хотя "ни науки, ни неги не ведают в детстве они", свои радости: грибные набеги, за грибною порой "черница поспела, а там и малина, брусника, орех!" (II, 119). Но "красное детство" крестьянских ребят очень коротко: им "рано знакомы труды". Достаточно вспомнить ставший хрестоматийным фрагмент, который нередко выделяется в отдельное стихотворение под заглавием "Мужичок с ноготок".

Социально-демократическая точка зрения Некрасова как следствие его мирочувствия, мировосприятия в значительной степени определила специфику художественной системы поэта.

Поэзия Некрасова прежде всего "поэзия мысли", в которой ведущим началом становится идейно-художественная тенденция социального порядка.

В стихотворении "Крестьянские дети" автор-повествователь выступает как человек, который наблюдает детей, размышляет над обстоятельствами, условиями их жизни. Это приводит (что, как известно, характерно для Некрасова) к созданию произведений, являющихся одновременно и лирическими, и эпическими.

Соединение лирики и эпоса – отличительная черта и стихотворения "Крестьянские дети". Оно основано на "эпическом" прозаическом сюжете. Герои стихотворения отличаются известной определенностью житейского облика. Характеры осмысливаются в бытовом и социальном планах.

Тем не менее стихотворение "Крестьянские дети" – это подлинная поэзия, а не проза в стиховом обличии. Стихи не перестают быть стихами, потому что в них звучит то, что можно назвать поэтическим настроением, а точнее – эмоциональным тоном²¹.

Эмоциональный тон стихотворения Некрасова, т.е. эмоциональная реакция, определенная мировоззрением поэта, характеризуется двумя интонациями, которые отчетливо прослушиваются: "обаяние поэзии детства" и "русская печаль". Рассказ Некрасова о радостной летней поре окрашен лирически. Поэт окружает крестьянских детей лирической атмосферой.

*Вот из лесу вышли – навстречу как раз
Сияющей лентой, извилистой, длинной,*

*Река луговая: спрыгнули гурьбой,
И русских головок над речкой пустынной
Что белых грибов на поляне лесной.*

(II, 118)

Когда же поэт размышляет о труде крестьянских ребят, об их тяжелой доле, радостная интонация сменяется "русской печалью":

*Те честные мысли, которым нет воли,
Которым нет смерти – дави не дави,
В которых так много и злобы и боли,
В которых так много любви.*

(II, 121)

Интересна история стихотворения. У истоков замысла – обещание Некрасова: "Обязуюсь написать Ольге Сократовне Чернышевской стихотворение ко дню ее ангела 11 июля, коего содержанием будут красоты природы в пределах Ярославской губернии. Ник. Некрасов. 14 мая, СПб" (II, 379).

Однако задуманное созерцание красот природы Некрасову не удается. Он был поэтом "с народным сердцем" и взял на себя трудную миссию "представителя партии народа" в русской поэзии. Некрасов стал говорить о народе ("на уме у тебя мужики"), от имени народа и для народа. Социальная мысль поэта рвется из "художества" в житейскую практику. А потому, "покуда не видно солнца ниоткуда", не время "красу долин, небес и моря и ласку милой воспевать" (II, 8).

Иное дело Тургенев, хотя писатель в рассказе "Бежин луг" обращается к той же социальной теме, что и Некрасов: он хочет рассказать, как мальчики гоняют лошадей в пустырь на ночь.

Социальные тенденции проходят и в описании мальчиков. Их было пять – самый старший из них, Федя, выехал в ночное гонять лошадей "так, для забавы", остальные – Павлуша, Ильюша, Костя и Ваня – в ночном не для забавы, а "по нужде".

На Феде был "новый армячок, надетый в накидку... на голубеньком пояске висел гребешок. Сапоги его с низкими голенищами были точно его сапоги – не отцовские".

А вот Павлуша "одеждой своей... шеголять не мог: вся она состояла из простой замашной рубахи да из заплатанных портов" (III, 9).

Костя "был маленького роста", "сложения тщедушного и одет довольно бедно" (III, 92).

Однако по мере развертывания действия Тургенев идет к иным целям.

Интересы Тургенева находятся в иной плоскости в сравнении с Некрасовым – в сфере одной из вечных проблем, так волновавших поэтов чистого искусства.

Главной темой рассказа "Бежин луг" становится одна из общечеловеческих тем. Фактически в рассказе два действующих лица: человек и природа. Природа вводится в повествование на правах героя произведения.

Место действия – луг, который славился "в околотках под названием Бежина Буга" (III, 89).

Пейзажный символ, созданный в рассказе, приобретает настолько большое идейное значение, что Тургенев делает его заголовком. Заявленное как место действия – Бежин Луг – становится для читателя символическим воплощением природы, живущей своими законами, не соизмеримыми с человеческими.

Природа живет своей собственной жизнью, глубокой и таинственной. Вот почему рассказ начинается с описания "прекрасного июльского дня". В этом описании органически сочетается предметность, конкретность в изображении природы с поэтичностью ее восприятия. Дается история дня: самое раннее утро, около полудня, к вечеру. В каждом из этих временных отрезков подробно и обстоятельно описываются цвет небосклона, форма и цвет облаков, а также прослеживается движение солнца: утренняя заря, восход солнца и закат его. А рядом с предельной конкретизацией, граничащей с научной, – исполненные лиризма пассажи: "Солнце... светлое и приветливо лучезарное – мирно всплывает под узкой и длинной тучкой... Верхний, тонкий край растянутого облачка засверкает змейками; блеск их подобен блеску кованого серебра... Но вот опять хлынули играющие лучи, – и весело и величаво, словно взлетая, поднимается могучее светило" (III, 86).

Другое действующее лицо в рассказе "Бежин луг" – человек. При этом Тургенева интересует человек как обобщающее понятие всего человеческого рода. В противопоставлении природе человека Тургенев уравнивает барина-охотника и крестьянских ребят, тем самым стирая различие социального положения столь разных в этом плане людей.

В стихотворении Некрасова воспроизведена сфера сознания повествователя, сознания, в котором отражается внешний объективный мир. Персонажи – крестьянские мальчики – рассматриваются со стороны, с внешней по отношению к ним точки зрения. Повествователь наблюдает за ними с некоторого расстояния, и слияния повествователя с действующими лицами не происходит.

В произведении Тургенева охотник выступает в роли рассказчика. Если повествователь сообщает о событиях как очевидец, то рассказчик – как участник события, т.е. субъект изложения полностью слит с объектом его.

Иными словами, в рассказе "Бежин луг" автор исходит из признания равенства персонажей – крестьянских ребят и рассказчика – барина-охотника. Их объединяет близость настроения в общении с природой: растерянность и беспомощность перед таинственными и непонятными (а порой враждебными) силами природы.

Однако основная задача Тургенева в рассказе "Бежин луг" – не раскрытие характеров героев, а "**самораскрытие**" природы в ее отношении к человеку, а еще точнее – в "**эмоциональной**" реакции рассказчика и героев на это самораскрытие.

Сюжет стихотворения Некрасова "Крестьянские дети" построен на попытке ребят узнать, что за "гусь" ночует в сарае, а в рассказе "Бежин луг" – на попытке понять, что есть природа.

Если характеризовать философские воззрения Тургенева, сразу следует отметить, что, хотя в качестве "руководства к действию" писатель не приемлет ни одной философской системы, интерес к философии он проявляет на протяжении всей литературной деятельности.

Изучая философские штудии и интересы Тургенева, А.И.Батюто выделил одну проблему, которая серьезно занимала писателя – это проблема человеческого ничтожества, которая возникает так или иначе в каждом его романе. А.И.Батюто уточняет, что, "по Тургеневу, человек... ничтожен не сам по себе, а только в силу своей зависимости от законов природы"²². Поиски выхода из этого трагического противоречия приводят писателя либо к Паскалю, который искал спасение от ничтожества в безропотной покорности законам природы, либо к Шопенгауэру, призывавшему смерть. Такова философская основа романов Тургенева и поздних произведений писателя, что доказательно прослеживается в исследовании А.И.Батюто.

"Записки охотника" – произведение, с которого начинается классика Тургенева. Применительно к этому произведению можно говорить о философичности Тургенева как общефилософском ощущении и восприятии одной из "вечных" проблем – человек и природа.

Автор рассказа "Бежин луг" не испытывает побуждения к рациональному истолкованию вопроса о взаимоотношениях человека с силами природы. Здесь большое значение имеют не философско-художественные обобщения, а эмоциональный фактор, т.е. философичность Тургенева проявляется в непрофессионально-художественной

форме – в лиризме. Тургенев в этом рассказе прежде всего – лирик: его интересуют сами чувства, переживания по поводу явлений и событий, к рациональному истолкованию которых у писателя пока нет влечения.

Гегель, сравнивая эпос и лирику, писал, что "в эпосе субъект вовлекает себя в *объективное* (курсив Гегеля. – Л.Н.), а в лирической сфере чувство и рефлексия втягивают наличный мир в себя"²³. "Втягивание наличного мира в себя" (применительно к рассказу "Бежин луг" – мира природы) и связанные с этим переживания создают эмоциональный тон.

Диалектически-неразрывное сочетание в настроении автора-повествователя восхищения, очарования природой, с одной стороны, глубокой печали и беспокойства – с другой – таков эмоциональный тон тургеневского рассказа.

Тургенев остро чувствует красоту природы. Развернутой характеристикой переживаний, связанных с воздействием красоты природы на человека, могут быть те пейзажные зарисовки, в которых природа является предметом самостоятельного изображения, существует как знак вечной красоты.

К примеру, описание зари.

"Не успел я отойти двух верст, как уже полились кругом меня по широкому мокрому лугу, и спереди по зазеленевшимся холмам, от лесу до лесу, и сзади... по сверкающим обгаренным кустам, и по реке, стыдливо синевшей из-под редящего тумана, – полились сперва алые, почти красные, золотые потоки молодого, горячего света... Все зашевелилось, проснулось, запело, зашумело, заговорило. Всюду лучистыми алмазами зарделись крупные капли росы; мне навстречу, чистые и ясные, словно тоже обмытые утренней прохладой, принесли звуки колокола..." (III, 105).

В этом фрагменте природа, взятая "в себе самой", в своей прелести и красоте, становится предметом авторского восхищения и любования. Описание овеяно поэтической дымкой, потому что автор использует образные средства, в основу которых положены наглядно-чувственные (прежде всего зрительные и слуховые) ассоциации, столь характерные для лирика. "Вы милейший и драгоценнейший для меня поэт," – признавался Тургеневу Фет²⁴.

Если сравнивать с рассказом "Бежин луг" произведение "Поездка в Полесье", написанное позже, то здесь узловая для Тургенева проблема человеческого ничтожества обозначена уже в плане логическо-понятийном.

"Поездка в Полесье" начинается с такого философского зачина: "Трудно человеку, существу единого дня, вчера рожденному и сегодня обреченному смерти, – трудно ему выносить холодный, безучастно устремленный на него взгляд вечной Изиды; не одни дерзостные надежды и мечтания молодости смиряются и гаснут в нем, охваченные ледяным дыханием стихии; нет – вся душа его никнет и замирает; он чувствует, что последний из его братьев может исчезнуть с лица земли – и ни одна игла не дрогнет на этих ветвях; он чувствует свое одиночество, свою слабость, свою случайность..." (V, 130).

Конкретное эмоционально-образное и сюжетно-фабульное выражение соприкосновения человека с "ледяным дыханием" страшной бездны становится художественным смыслом рассказа "Бежин луг".

Фабула произведения проста. Охотник, потеряв дорогу, блуждает в ночном лесу. Наконец, выходит к огню, возле которого расположились крестьянские ребята, они стерегли табун. Охотник слушает истории, которые рассказывают мальчики. Утром они расстаются.

Недостаток событийности компенсируется движением переживаний рассказчика-охотника, так как именно переживания являются предметом авторского описания.

Повествование внешне нанизывает отдельные описания психологического состояния, самочувствия человека в его взаимоотношениях с природой, которые отличаются динамичностью, подвижностью, что и сообщает развитию сюжета определенный темп.

Любование и восхищение июльским днем (образ безмятежно-светлой природы) сменяется почти душевным потрясением при столкновении охотника с ночной действительностью (образ тьмы и мрака), когда перед ним приоткрылась "страшная бездна".

В описании блужданий охотника по ночному лесу ведущий стилистический принцип – метафорическое словоупотребление. К примеру, "...ночь приближалась и росла, как грозовая туча, казалось, вместе с вечерними парами отовсюду поднималась и даже с вышины лилась темнота" (III, 88). И здесь же дается сниженный реальный вариант "страшной бездны", исполненный символического смысла и значения.

"Я ... обогнул бугор и очутился в неглубокой, кругом распаханной ложине. Странное чувство тотчас овладело мной. Лощина эта имела вид почти правильного котла с пологими боками, на дне ее торчало стоямя несколько больших белых камней, – казалось, они сползли туда для тайного совещания, – и до того в ней было немо и глухо, так плоско, так уныло висело над нею небо, что сердце у меня сжалось" (III, 88).

Успокоение в душе охотника наступает тогда, когда он выходит, наконец, к людям. Перед светом костра мрак, мгла, тьма отступает. Однако от власти враждебной, недоброй, подавляющей природы рассказчик освобождается ненадолго.

В основе повествования – дальнейшее нарастание чувства страха, тревоги, чему способствуют истории, которые рассказывали мальчики. Каждая из них в жанровом отношении представляет собой быличку – "рассказ об одном случае". Быличка "невелика по объему, внимание рассказчика направлено на изображение случая и фантастического существа..."²⁵.

В рассказе "Бежин луг" тринадцать быличек, введение каждой из них в повествование инструментовано реальными ситуациями. Рассказываемые истории перебиваются звуками, протяжными, звенящими, шумом, смутными движениями.

Реакция крестьянских ребят – "все мальчики перепугались" (III, 96), "все так и вздрогнули" (III, 103) – даны в pendant самочувствию охотника-рассказчика в блужданиях по ночному лесу: "ходить было как-то жутко" (III, 87), "сердце... сжалось" (III, 88). Словно "негодяйка-природа"²⁶ хочет и рационально-мыслящего охотника-рассказчика, и суеверных ребят равно заставить поверить в свою силу над человеком.

Апогеем в переживаниях героев становится эпизод с Павлом. Он спустился к реке: "водицы захотелось испить". А вернувшись, рассказал, что слышал, когда нагибался к воде, кто-то звал его Васиным голоском (мальчик, который утонул. – Л.Н.).

Мальчики перепугались: "это тебя водяной звал", "это примета дурная".

"– Ну, ничего, пушай! – произнес Павел... своей судьбы не минувешь" (III, 104).

Философскую содержательность этого эпизода автор углубляет финалом-сообщением о том, что "Павла не стало. Он не утонул: он убится, упав с лошади" (III, 105).

Тургенев убежден, что природа и человек существуют как невоссоединимые части целого, смысл бытия которых – вечное противостояние. Убеждение в неразрешимости этой трагической коллизии, источник пессимизма – в философских настроениях писателя. Однако не следует преувеличивать удельный вес тургеневского пессимизма, потому что типичным для умонастроения писателя остается твердая убежденность в том, что "жизнь все-таки дело хорошее"²⁷.

С этой точки зрения, примечательна сюжетно-фабульная организация рассказа "Бежин луг".

Особенность композиции в том, что произведение начинается и заканчивается – будто обрамляется – вдохновенным гимном во славу пробуждающейся природы, – приглушая трагизм поэтически-горестного финала.

Человек не в состоянии подчинить себе природу, но он может вместить мир природы. Природа как бы дает толчок к глубоким печальным размышлениям, раздумьям над смыслом бытия, но вместе с тем она помогает увидеть красоту мироздания, ту красоту, что становится, будучи пропущенной через "магический кристалл", достоянием не только автора, но и одаренных особым "художественным чутьем" читателей. Особая острота читательского восприятия²⁸ обусловлена субъективностью тургеневской прозы, которая "оказывается... внутренним жаром и огнем"²⁹. Авторская субъективность заявляет о себе в лиризме, который имеет эмоционально-экспрессивный характер. Слово Тургенева не просто лирично, а особенно лирично. Восторженно, проникновенно писал он о прекрасном, которое находил в самой сущности бытия. В этом поэтическое обаяние тургеневской прозы.

Поэтичность Тургенева-прозаика живо чувствовал А.Майков, которому так "хотелось Тургенева". И не только Майков. Столь далекий от А.Майкова по эстетическим позициям Салтыков-Щедрин оказывается очень близким поэту по восприятию Тургенева.

Из письма Салтыкова-Щедрина П.В.Анненкову:

"Да и что можно сказать о всех вообще произведениях Тургенева? То ли, что после прочтения их легко дышится, легко верится, тепло чувствуется? Что ощущаешь явственно, как нравственный уровень в тебе поднимается, что мысленно благословляешь и любишь автора? ...именно это впечатление оставляют после себя эти прозрачные, будто сотканые из воздуха образы, это начало любви и света во всякой строке, бьющее живым ключом..."³⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹Письма к Тургеневу и о нем, воспоминания и другие архивные разыскания // Тургенев и его современники. Л., 1977. С.166.
- ²Письма И.С.Тургенева к гр. Е.Е.Ламберт //Творчество И.С.Тургенева. М., 1958. С.564.
- ³Тургенев в русской критике. М., 1953. С.397.
- ⁴Там же. С.149.
- ⁵Там же. С.208.
- ⁶Там же. С.110.
- ⁷Кулешов В.И. Об одной ситуации в жизни И.С.Тургенева как ближайшем стимуле создания образа Базарова //Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С.328.
- ⁸Творчество И.С.Тургенева. М., 1958. С.543.
- ⁹Лавров П.А. Из статьи "И.С.Тургенев и развитие русского общества" //Тургенев в русской критике. М., 1953. С. 438.
- ¹⁰Творчество И.С.Тургенева. С.482.
- ¹¹Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Л., 1960-1968. Письма. Т.11. С.184.
- ¹²Добролюбов Н.А. Темное царство //Добролюбов Н.А. Русские классики. М., 1970. С.84.
- ¹³Это определение введено в литературоведение Я.О.Зунделовичем. См.: Зунделович Я.О. Этуд к лирике Тютчева. Самарканд, 1971. С.22-23.
- ¹⁴Тургенев в русской критике. С.208.
- ¹⁵Там же. С.104.
- ¹⁶Там же. С.218.
- ¹⁷Тургенев И.С. Указ. собр. соч. и писем. Письма. Т.1. С.460.
- ¹⁸Фет А.А. Вечерние огни. М., 1981. С.561.
- ¹⁹Фет А. Заметки о вольнонаемном труде //Творчество И.С.Тургенева. С.11.
- ²⁰Корман Б.О. Лирическая система Некрасова //Н.А.Некрасов и русская литература. М.: Л., 1971. С.86.
- ²¹Там же.
- ²²Батюто А.И. Тургенев-романист. М., 1972. С.135.
- ²³Гегель Г.Ф. Соч.: В 14 т. Л., 1934-1958. Т.14. С.309.
- ²⁴Цит. по: Лотман Ю.М. Тургенев и Фет //Тургенев и его современники. Л., 1977. С.26.
- ²⁵Ходжаев Ф.А. Проблемы несказочной фольклорной прозы (сравнительно-типологическое изучение) // Филологические науки. 1983. № 3.
- ²⁶Тургенев И.С. Указ. собр. соч. и писем. Письма. Т.1. С.470.
- ²⁷Там же. Т.13. Кн.1. С.256.
- ²⁸Примечательно в этом отношении признание Толстого: "... в чем он (Тургенев. — Л.Н.) мастер такой, что руки отнимаются после него касаться этого предмета, — это природа. Две-три черты, и пахнет" (Литературное наследство. Л.Толстой. 1939. №№ 37-38. С. 222).
- ²⁹Тургенев И.С. Указ. собр. соч. и писем. Письма. Т.5. С.71.
- ³⁰Салтыков-Щедрин М.Е. Из письма П.В.Анненкову // Тургенев в русской критике. С.517.

ТРАГИЧЕСКИЕ ИСПЫТАНИЯ ВОЙНОЙ И СМЕРТЬЮ

Статья в трех частях

Один из наиболее глубоких социальных мыслителей нашего времени Питирим Сорокин с горечью констатировал, что двадцатое столетие оказалось "самым кровавым и бессмысленным"¹. Развивая эту идею, он утверждал: "Завтра все взрослые в мире могут стать докторами наук, и все равно войны будут продолжаться. С десятого столетия до двадцатого образование претерпело огромные изменения: число учебных заведений всех типов, процент грамотных, количество научных открытий и изобретений росли систематически и очень быстро, и все-таки войны, кровавые революции и мрачные преступления не исчезли. Напротив, в наиболее развитом с научной точки зрения и самом образованном XX веке они достигли самого высокого уровня и превратили это столетие в самое кровавое из всех предшествующих двадцати пяти веков греко-римской и европейской истории"². Среди социальных и нравственных последствий "неминуемых войн" и "кровавых революций" Сорокин указывал в первую очередь "обнищание и пробуждение в человеке зверя"³.

Справедливость его пророчества подтверждается и художественной литературой XX века. Откроем величайшую эпопею русской литературы – "Тихий Дон" М.Шолохова – и перечитаем те страницы, которые повествуют о процессе расчеловечивания Григория Мелехова.

Батальные картины обнажают преступность войны, безумие и жестокость массовых убийств. Все это становится трагедией не только для отдельных людей, но в большей степени и для человечества в целом. Так, Мелехов убивает австрийских солдат, не испытывая к ним никакой личной ненависти, никакого желания убивать этих неведомых ему "врагов". Немецкий или австрийский солдат при знакомстве с ним оказывается просто человеком, также лишенным желания умирать или убивать. И таким же равнодушным, аморфным, лишенным активности и заинтересованности оказывается Григорий Мелехов. "В середине грудной клетки Григория словно одубело то, что до атаки суетливо гоняло кровь, он не чувствовал ничего, кроме звона в ушах и боли в пальцах левой ноги.

Выхолощенная страхом мысль путала в голове тяжелый, застывающий клубок"⁴.

Тупой автоматической жестокостью, безобразием, бесчеловечностью окрашены все описания боевых действий. Вот Григорий всадил пику в стрелнувшего в него пехотинца. Он "не успел, нанеся удар, выдернуть ее и, под тяжестью оседавшего тела, ронял, чувствуя на ней трепет и судороги, видя, как австриец, весь переломившись назад (виднелся лишь острый небритый клин подбородка), перебирает, царапает скрюченными пальцами древко". А вот страшная картина расправы над безоружным противником: "Вдоль железной решетки сада, качаясь, обеспамятев, бежал австриец без винтовки, с кепи, зажатым в кулаке. Григорий видел нависший сзади затылок австрийца, мокрую у шеи строчку воротника. Он догнал его. Распаленный безумием, творившимся кругом, занес шашку. Австриец бежал вдоль решетки, Григорию не с руки было рубить, он, перевесившись с седла, косо держа шашку, опустил ее на висок австрийца. Тот без крика прижал к ране ладони и разом повернулся к решетке спиной. Не удержав коня, Григорий проскакал; повернув, ехал рысью. Квадратное, удлиненное страхом лицо австрийца чугуно чернело. Он по швам держал руки, часто шевелил пепельными губами. С виска его упавшая наосклизь шашка стесала кожу; кожа висела над щекой красным лоскутом. На мундир кривым ручьем падала кровь".

Шолохов подводит своеобразный итог всей этой безумной жесточайшей бессмыслицы: "...столкнулись на поле смерти люди, еще не успевшие наломать рук на уничтожении себе подобных, в объявшем их животном ужасе натыкались, сшибались, наносили слепые удары, уродовали себя и лошадей и разбежались, вспугнутые выстрелом, убившим человеком, разъехались, нравственно искалеченные".

И среди нравственно искалеченных идет Григорий. "Путанно тяжек был шаг его, будто нес за плечами непосильную кладь: гнусь и недоумение комкали душу".

Иронически-гневное отношение к войне объединяет Шолохова и многих писателей, составлявших талантливое ядро потерянного поколения. Ремарк, Хемингуэй, Олдингтон – все они говорят об отвращении к войне, и в их правде сказывается, что война для всех ее участников носила откровенно несправедливый, мучительный характер. Война была горьким испытанием, которое для всех воюющих выявляло свое противостояние нравственности, разуму, духовности, благородству.

І. ВОЙНА И СМЕРТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ К. СИМОНОВА

Изображение Великой Отечественной войны приобрело принципиально иной характер. От года к году расширялся проблемный и тематический диапазон книг о войне. Возрастало значение мемуарной и документальной литературы. Расширился сам объект изображения за счет новых книг о героизме тыла, о сопротивлении военнопленных, о трагедии людей, оказавшихся под гнетом оккупантов. Возникли и новые типы повествователей, новые точки зрения на войну. Прошлое вспомнили люди, которых война вовлекла в свой губительный водоворот юношами, подростками, а то и детьми. Войну начали описывать и по архивным документам, и по свидетельствам очевидцев. Мощный поток документальной литературы вдохновил и творческую фантазию художников: появились романы с экспериментальными сюжетами, повести-исследования, притчи, философские диспуты. Но как ни богата и многообразна наша литература, осмысляющая военную тему, трилогия "Живые и мертвые", а шире – и все творчество Симонова – остается сегодня, на мой взгляд, наиболее глубоким художественным исследованием Великой Отечественной войны, наиболее убедительным, весомым свидетельством новаторского характера нашей литературы о войне.

В основе художественного новаторства всегда лежит открытие нового типа человека. К.Симонов сделал очень многое для того, чтобы рассказать миру о мировоззрении и характере, нравственном облике и героической жизни советского воина, разгромившего фашизм. Его художественные достижения прежде всего свидетельствуют о необычайной творческой энергии писателя и многообразии его таланта. В самом деле, стоит только перечислить, что было им создано, например, в 70-е годы: книга стихов "Вьетнам, зима семидесятого"; роман "Последнее лето"; повести "Двадцать дней без войны" и "Мы не увидимся с тобой"; кинофильмы "Двадцать дней без войны", "Чужого горя не бывает", "Шел солдат"; необычный телевизионный сериал "Солдатские мемуары"; два тома дневников "Разные дни войны", публикация которых потребовала серьезных и тщательных архивных изысканий; книга, объединившая его разрозненные выступления о литературе, – "Сегодня и давно". А ведь одновременно писались многочисленные очерки, критические и публицистические статьи, подготавливались телевизионные передачи, среди которых были всем памятные рассказы об Александре Твардовском и Михаиле Булгакове. Наконец, повседневно осуществлялась многообразная общественная

деятельность. Он постоянно выполнял обязанности секретаря Союза писателей СССР, председателя Совета по очерку и публицистике. Как не удивиться диапазону выполнявшейся им работы, как не оценить талант и энергию писателя! Но его роль первооткрывателя и новатора продиктована не только масштабом его личности, но и мерой отражения в его биографии великих исторических свершений.

Центральным событием, определившим судьбу, мировоззрение, нравственный облик, характер и интенсивность эмоций поколения, которому принадлежал К.Симонов, явилась Великая Отечественная война. Именно это поколение выросло в сознании ее неотвратимости и во многом определило неизбежность ее победоносного завершения. Лирика Симонова была голосом этого поколения, эпос Симонова был его самосознанием, отражением его исторической роли.

Многообразие симоновского творчества, наверно, в первую очередь тем и объясняется, что его многостороннее знание своего героя не умещалось только в рамках поэзии, или драматургии, или прозы. Луко-нин и Сабуров, Сафонов и лирический герой, Синцов и Овсянникова – все они вместе несут нам правду о том, как война проверяла силу их духа, их идейную убежденность и нравственную чистоту, их способность к героическому делу. Исторический парадокс их бытия заключался в том, что война стала для них и школой гуманизма. Именно это обстоятельство продиктовало Симонову необходимость не ограничиваться изображением своих сверстников, а сделать центральной фигурой трилогии генерала Серпилина, прошедшего школу гражданской войны. Истинный продолжатель заветов русской интеллигенции, он считал себя ответственным за каждую доверенную ему человеческую жизнь. Гуманистические убеждения требовали, чтобы он воевал как можно умнее, эффективнее, талантливее. Так создавалось единство политических, нравственно-философских и военно-профессиональных убеждений Серпилина – единство, имевшее и ясную социальную обусловленность, и очевидные эстетические следствия. А.Бочаров в своей книге "Человек и война" убедительно доказывает, что гуманизм писателя следует понимать не только как определенную систему нравственно-философских взглядов, но и как принцип художественного воспроизведения действительности. Истинная любовь к человеку требует всей правды о человеке, и поэтому гуманистические убеждения адекватно выражаются только реалистическим искусством.

В трилогии Симонова связи личности и общества, судьбы человеческой и судьбы народной рассмотрены глубоко и многогранно. Писатель и стремился прежде всего рассказать о том, как в силу потреб-

ностей общества и под его непрестанным могучим воздействием рождаются солдаты, то есть происходит духовное формирование человека-воина, участника справедливой войны. Гуманизм, следовательно, определяет такие особенности художественной системы Симонова, как исследование отношений личности и общества, пристрастие к психологическому анализу, подсаказавшее долголетнее следование традициям Л.Н.Толстого, умение раскрыть социальную детерминированность характеров и их способность в силу этого развиваться, изменяться, обогащаться, а в отдельных случаях и деградировать. Гуманизм определял и стремление писателя сказать всю правду о человеке, как бы она ни была горька и сурова. Важно подчеркнуть, что К.Симонов так понимал значение литературы в годы войны. Он писал в ту пору: "...Писать о войне трудно. Писать о ней, как только о чем-то парадном, торжественном и легком деле, нельзя. Это будет ложью. Писать только о тяжелых днях и ночах, только о грязи окопов и холоде сугробов, только о смерти и крови – это тоже значит лгать, ибо все это есть, но писать только об этом – значит забывать о душе, о сердце человека, сражающегося на этой войне"⁵.

Сегодня такое понимание задач литературы завоевывает все большее число сторонников. Помня, что любое сокрытие фактов оборачивается против правого дела, Симонов отстаивает полноту правды о войне и в трилогии, и в романе "Так называемая личная жизнь", и в дневниках. Невзирая на многочисленные статьи, которые обвиняли его в дегероизации, пристрастии к трусам и неудачникам, увлечении плотскими страстями и т.д., и т.п., Симонов настойчиво стремился к тому, чтобы раскрыть героизм солдата без всяких прикрас и преувеличений, во всей его великой доподлинности. Поэтому так сложна в его произведениях структура конфликтов, неизменно включающая в себя, помимо основного антагонистического столкновения с фашизмом, и широко разветвленную сферу конфликтов внутренних, нравственных, мировоззренческих. Поэтому так очевидно возрастало в нем стремление стать трагическим писателем. Показательно, что в 1976 году лучшими произведениями о войне Симонов назвал повести "Сотников" и "Последние залпы", стихотворения "Я убит подо Ржевом" и "Враги сожгли родную хату". Эстетические позиции писателя очевидны. Трагическое выступает как наиболее верный, чуткий и могущественный инструмент проверки человека, осмысления его ценности и утверждения величия его духа. Художественный опыт Симонова дал новые доказательства неразрывной связи трагического и героического, ибо его большая проза подтвердила, что героические характеры во всей своей истинности и силе выступают именно в

трагических обстоятельствах. Победа над обстоятельствами требует осознанности поступков, личной убежденности в их необходимости, неодолимой воли к их свершению. Изображение героического характера поэтому сегодня немыслимо вне психологизма, или, точнее, пользуясь термином А.Бочарова, вне психологического драматизма как сочетания суровости военных событий и вызванных этими событиями напряженных душевных драм. Следовательно, Симонов достаточно полно исследовал социально-нравственные истоки подвига и, кстати, обратился к этой проблематике одним из первых.

В 60-е годы в советской литературе стал очевиден поворот к исследованию нравственных конфликтов как преобладающих и наиболее существенных. Этот поворот отразился и в творчестве Симонова, что явствует из анализа таких его произведений, как "Пантелеев", "Левашов", "Живые и мертвые", "Четвертый". Но важно сказать о том, что необходимость коренных изменений в сфере художественного исследования Симонов предвидел уже значительно раньше. Сошлюсь на неопубликованное письмо Симонова к одному начинающему драматургу:

"Каких бы тем ни касалась литература, и драматургия в частности, что бы она ни брала предметом своего изображения – верфь, или строительство завода, или повышение урожайности, – в центре должна стоять моральная проблематика, проблема моральных качеств, свойств человека, моральных решений, которые он должен принимать для себя в жизни. Тогда, если это будет на первом плане и если через это будет показываться все остальное, зрителю, который борется за урожай, будет интересна пьеса о верфи, а зрителю, работающему на верфи, будет интересна пьеса о борьбе за урожай, ибо главным в пьесе будут не детали, не профессиональное, разное, что их отличает друг от друга, а существо человеческой души, человек, ум, взгляды его, то есть то, что объединяет всех разных людей, независимо от круга их интересов и различий профессий".

Это письмо, датированное 18 августа 1947 года, еще не содержит ясного обоснования первостепенности нравственных конфликтов. Аргументация Симонова исходит не из особенностей жизни, а из специфики восприятия. Но мне думается, что вовсе не случайно такие советы были сформулированы Симоновым именно в ту пору, когда он писал повесть "Дым отечества". Он сам в своей художественной практике перешел к этическим проблемам, а в письме отстаивал и обосновывал этот переход, пока еще интуитивно угаданный и теоретически не осмысленный с достаточной полнотой. Здесь худож-

ник опередил теоретика, и это лишний раз доказывает социальную чуткость Симонова.

Настала пора сказать и о том, что это широко известное, и бесспорно, весьма значительное достоинство Симонова имело ясное объяснение – оптимально возможную близость к жизни своих героев, которые были и Героями Времени, людьми, решавшими ход исторических событий, судьбу всего человечества.

Вообще в творчестве Симонова прототипическая основа образов прослеживается довольно легко. Теперь, после полной публикации дневников, любой читатель без труда установит, например, что Проценко – это А.И.Утвенко, "который после Сталинграда успел стать из полковника генералом". Точно так же очевидны и многие другие параллели: Левашов – Балашов, Пантелеев – Николаев, генерал Кузьмич – генерал М.Е.Козырь. Сложнее обстоит дело с образом Серпилина, в котором обнаруживаются и полковник Кутепов, поразивший Симонова героической обороной под Могилевом в самые трудные первые дни боев, и крупнейший военачальник, герой Одессы и Севастополя, генерал И.Е.Петров, и отчим писателя А.Г.Иванищев с его суровым и высоким нравственным кодексом. Во всех этих случаях можно проследить дистанцию между образом и прототипом, определяемую художественным замыслом писателя, его стремлением к обобщению и осмыслению действительности.

Константин Симонов никогда не был только наблюдателем и регистратором событий. Ныне опубликованный дневник "Разные дни войны" это наглядно и убедительно доказывает. Как журналист он никогда не был рядом с событиями, рядом с действующими лицами, а уж тем более где-то сбоку или над ними. Он был одним из тех, кто повседневно жил на войне, и поэтому всесторонне, основательно, подробно знал как сегодняшние мысли и чувства, огорчения и радости, так и завтрашние тревоги военных людей. Известно, что никто не посылал Симонова в разведку на полярные скалы, или в опасное подводное плавание по заминированному Черному морю, или к югославским партизанам. Но он стремился быть всюду, где сражаются его товарищи, он стремился узнать о войне все, что он мог узнать. А знание и рождало его зоркость, его умение предвидеть, его ясное ощущение самых насущных задач общественной жизни. В этой же особенности биографии Симонова надо видеть первопричину того, как причудливо и многослойно переплетается в его творчестве документальное и художественное. Новаторство Симонова здесь несомненно. Я не знаю, существуют ли в мировой литературе произведения, аналогичные "Разным дням войны". Необычно уже то, что книга писалась

тридцать шесть лет. И вот в результате, с одной стороны, это очевидный и неоспоримый документ. К тому же уникальный – в силу обычной для фронтовиков невозможности вести дневники. Но в то же время перед нами документ, в котором постоянно присутствует авторская оценка, авторское отношение к действительности, да еще чрезвычайно сложное, как бы многоэтажное. Голос Симонова-фронтовика то и дело переплетается с позднейшими комментариями. Мы смотрим на факты глазами Симонова и 40-х, и 70-х годов. А сплав объективного и субъективного, наличие не только факта, но и точки зрения на факт – первый признак художественного начала. В "Разных днях войны" есть образ автора, к тому же изменяющийся, эволюционирующий. И поэтому есть все основания видеть в этих дневниках не просто документ, а новый жанр художественно-документальной литературы.

Пожалуй, еще сложнее и еще необычнее жанровая природа "Записок Лопатина". У героев этого цикла, как правило, есть вполне определенный и ясно опознаваемый прототип, и в то же время Симонов очень своеобразно деформирует судьбы и характеры своих прототипов, отходит от факта, дает полную свободу своему творческому воображению во имя решения чисто художественных задач – обобщения действительности, усиления эмоционального воздействия, ясности и определенности авторских идей и оценок. Поэтому записки Лопатина, конечно, не имеют отношения к мемуарам, к документу. Но в то же время это отнюдь не "Повести Белкина", ибо дистанция между повествователем и автором, между Лопатиным и Симоновым хоть и существует, но вовсе не имеет никакого принципиального характера. Здесь, видимо, надо констатировать еще одну новую разновидность художественно-документальной литературы.

Следует сказать и о том, что внутри цикла "Из записок Лопатина", по мере его перерастания в роман "Так называемая личная жизнь", соотношение факта и вымысла постепенно меняется, ибо возрастает удельный вес и художественная значимость вымысла. Однако это не означает умаления, снижения роли факта. Истина заключается в ином: его способность пробуждать интерес к важным и актуальным проблемам, подсказывать их решение. Именно для того, чтобы выявить подлинное содержание факта, его зачастую неочевидную суть, его скрытую субстанциональность, и становится необходимой преобразующая, преувеличивающая, высвечивающая энергия творческого воображения. Такова диалектика развития Симонова. Чем значительнее воспринимается факт, тем острее ощущается необходимость вымысла.

Стоит вдуматься во внутренние связи трилогии "Живые и мертвые", романа "Так называемая личная жизнь" и дневников "Разные дни войны". Они составляют органическое единство отнюдь не только потому, что дневники были корневой системой, взрастившей романное творчество Симонова. Работа над этими книгами длительное время велась параллельно, и в результате они в совокупности представляют свойственное Симонову всеобъемлющее знание войны. Пожалуй, не менее важно и то обстоятельство, что они вместе характеризуют человека, разгромившего фашизм. У каждой из основных книг Симонова есть свой основной тип героя. Серпилин и Синцов, Лопатин и автор дневников духовно близки друг другу, но в то же время резко и отчетливо отделены как индивидуально-психологическим, так и биографическим опытом. А вот вкуче они дают достаточно полное представление о советском человеке военного времени. И эта полнота прямо связана с тем, что изобразительное эпическое видение войны сливается в книгах Симонова с глубинно-личностным, лирическим ее восприятием. Начиная с самых ранних произведений Симонова – баллады "Генерал", исторических поэм "Суворов", "Победитель", "Ледовое побоище", пьесы "Парень из нашего города", рассказа "Третий адъютант", – наглядно обнаруживается, что стремление воплотить положительного героя было доминантой его творческих замыслов. Назвав первую книгу стихов "Настоящие люди", Симонов как бы определил на сорок лет вперед свою эстетическую программу. Когда-то В.И. Ленин сказал: "Каждый художник имеет право творить свободно, согласно своему идеалу..." Идеал Симонова был ясным, вполне определенным и постоянно вдохновляющим его творчество. Многие писали о поэтичности его прозы, и это наблюдение справедливо. Поэтичность возникала как естественное следствие утверждения идеала, тяги к воплощению прекрасного. Но поэтичность Симонова не переходила в идиллию, в изображение придуманного рая или искусственного, фальшивого героя. Против таких тенденций восставало всегда присущее Симонову требовательное чувство правды. В одном из своих последних интервью он повторил постоянно тревожившую его мысль: "...самой отвратительной трусостью была... не боязнь смерти, а боязнь доложить правду о сложившейся ситуации на позиции. За такой трусостью на войне всегда стоят чьи-то жизни".

Боевой опыт научил Симонова тому, что у истоков поражения и ненужных смертей часто стоит чья-то ложь. И этот вывод, оплаченный солдатской кровью, Симонов перенес в свою эстетику. Это вовсе не означает, что он сам говорил только истины. Он прошел не через одно искреннее заблуждение, он мог энергично и страстно его отстаивать.

Но как только ему становилась ясной ложность своей позиции, он судил себя по самому строгому счету. Симонов мог принять ложь за истину, мог ошибаться, но не мог солгать. И в этом отношении он не раз давал уроки самокритики, бескомпромиссности, уроки нравственного мужества. И хотя война оставалась чуть ли не единственной темой писателя, книги его были обращены к самым актуальным заботам и тревогам послевоенной истории советского общества.

Емкость и широта проблематики и вызвали отмеченную выше жанровую широту произведений Симонова, его тяготение к ломке узких жанровых форм, к своеобразному синтезу. Но эта тенденция отнюдь не была безграничной. Лирико-публицистическое начало, гулы писательского сердца слышались сквозь драмы чужой жизни. А в дневниках взволнованность авторской интонации и глубина его мысли находились в прямом соответствии с масштабом описываемых событий. В каждом отдельном произведении сохранялась очевидная эпическая или лирическая доминанта, но все творчество Симонова в целом исследует войну всесторонне.

Стремление к синтезу вдохновляло и работу Симонова в кинематографе, на телевидении. Богатейшая фантазия художника как бы оформляла, упорядочивала и в то же время трансформировала жизненный опыт активного участника величайших исторических событий. Документальное и художественное как бы сплавлялись и сливались между собой, при этом первенство, преобладание одного из начал обычно давало себя знать, но отнюдь не мешало органичности достигнутого единства. По сути дела, такими же сплавами при явном преобладании художественности надо считать повесть "Дни и ночи" и эпопею "Живые и мертвые", которые также вдохновлены стремлением художника быть как можно ближе к истине войны. Конечно, создание уникальных по своей органичности сплавов факта и вымысла стало возможным не только благодаря таланту Симонова, но и благодаря той жизни, которой он жил. На фронте было много писателей, но сделанное Симоновым неповторимо. Чтобы понять это, достаточно перечитать и его дневники, и четыре тома очерков "От Черного до Баренцева моря".

Глубокая, многосторонняя связь с жизнью и дала возможность Симонову создать произведения, которые стали вершинами советской литературы о войне и отчетливо выражали все ее основные тенденции. Такая высокая оценка прозы Симонова диктует необходимость вспомнить о том, что сказано о его трилогии в вузовском учебнике. Там содержится не только неточное определение жанра, там вся характеристика трилогии удивляет внутренней противоречивостью. С одной

стороны, говорится, что "писатель преодолевает противоречие между так называемой окопной и штабной правдами, художественно синтезируя их. Через все романы проходит мысль о неистребимости и неиссякаемых силах могущества народа... Многообразна галерея лиц, представляющих народ в годы войны". После всех этих вполне определенных положительных оценок неожиданно возникает загадочная фраза: "Но художническая избирательность интереса не всегда вознаграждается пластичностью и точностью психологических характеристик". Если мысль о могуществе народа подтверждена многообразной галереей лиц, то в чем же эта художественная избирательность, которую необходимо "вознаграждать"? Оказывается, рядовые участники войны "уступают описаниям того, чем живут штабы", а "без исследования нравственного состояния массы, отраженного в духовном опыте солдата, невозможно представить истинно эпического произведения о героической эпохе".

Вот и получается – признаны "широкий охват" и "достоверность воспроизведения событий во всей их сложной противоречивости и многообразии", художественный синтез так называемой окопной и штабной правды, "полифонизм изображения эпохи" и т. д., а все-таки трилогия Симонова "истинно эпическим произведением о героической эпохе" не является. Не только согласиться, но даже понять логику этой оценки чрезвычайно трудно. Видимо, здесь попросту замаскировано неприятие романов Симонова, которым отказано в истинной эпичности, а значит, и в историзме. И все это сделано без каких-либо доказательств.

Надеюсь, что из всего предыдущего изложения явствует, что предварительные общие оценки, которые дает учебник, вполне справедливы, ибо трилогия Симонова раскрывает самую суть народа в трагические и победные годы войны, а поэтому является истинно эпическим произведением. П.Топер своим анализом современной литературы ФРГ показывает, что трилогия "Живые и мертвые" убедительно развенчивает милитаристские бредни о кастовом характере военной профессии. В романе Г.Кирста "Фабрика офицеров" один из персонажей, генерал Модерзон, которому автор откровенно сочувствует, так излагает свое кредо: "Солдатом нельзя стать. Солдатом можно быть или не быть. Больше к этому ничего не прибавишь".

Пафос всего творчества Симонова и особенно романа "Солдатами не рождаются" яростно сражается с такими, идущими от Ницше, представлениями об избранничестве сильных личностей, призванных покорять народы и убивать непокорных. Симонов раскрывал процесс становления солдата как преобразование, которое происходит под

воздействием осознания гражданского долга, любви к Родине, ответственности за счастье и свободу других людей. Раскрывая это преобразование, Симонов решительно противостоит как натуралистической концепции о неизменности и извечной низменности человека, так и писателям "потерянного поколения" или экзистенциалистам с их поэтизацией человеческого бессилия.

В противовес этим метафизическим и пессимистическим оценкам человека в нашей литературе воспроизводится и утверждается концепция человека как субъекта исторического действия и одновременно как главной из всех ценностей, создаваемых обществом. Известная формула поэта Симонова – "Солдатом-человеком быть" – обогатилась в его творчестве многосложным жизненным содержанием. Солдатское – это общее, массовое, надличное, но солдатское не растворяет личность, не отменяет ее неповторимых особенностей. Больше того – опыт войны, сконцентрированный в книгах Симонова, учит, что человеческое духовное богатство повышает боеспособность солдата. Солдат-человек воюет мужественнее, умнее, эффективнее, ибо он сознательно и убежденно сражается за свои идеалы. Так идейно-воспитательный, нравственно-гуманистический аспект военной темы приобретает для общества все возрастающее значение.

Война оказалась продолжением одного периода мирной жизни и началом другого, она проверила многие ценности и качества человека, выявила несостоятельность одних и величие других. Опыт Отечественной войны, осмысленный в литературе, необходим нам в формировании гармонического человека, в отстаивании его ценности, достоинства в борьбе за нравственную чистоту, за духовное и эмоциональное богатство.

Убедительное, правдивое изображение солдата-человека поэтому является не только художественным исследованием прошлого. Оно обращено и в будущее. В нем есть и грозное предостережение современным кандидатам в "фюреры", есть и великая оптимистическая вера в торжество гуманизма.

Сам Симонов в одном из своих многочисленных интервью точно сказал: "Если думать о будущем человечестве, то важнее борьбы за мир ничего нет вообще".

В 70-е годы он продолжал работать со своей обычной энергией, одержимый все новыми и новыми замыслами, вдохновляемый ясным пониманием того, как много еще он мог сказать людям о четырех годах войны, чтобы дать "почувствовать, чем она была" и заставить "подумать, что третьей мировой войны не должно быть".

Осуществить все свои замыслы Симонов не успел. Но сказано им было уже так много, что имя Симонова и в нашей стране, и далеко за ее рубежами воспринималось как символ гуманистической правды о войне. Эта правда немыслима вне писательских раздумий о смерти.

"На войне волей-неволей приходится привыкать к смерти", – эти спокойные и в то же время многозначительные слова из широкоизвестного рассказа "Бессмертная фамилия" обнажают суть военной прозы Симонова. Важно отметить, что, вспоминая "свое первое и очень сильное впечатление войны", Симонов в 1968 году напишет, что таким явилось впечатление "большого и безжалостного хода событий, в котором вдруг, подумав уже не о других, а о самом себе, чувствуешь, как обрывается сердце, как на минуту жаль себя, своего тела, которое могут вот так просто уничтожить...".

И писатель, и его герои, оказавшись на передовой, сразу были вынуждены осознать ту жестокою очевидность, что смерть – в условиях мирной жизни событие чрезвычайное, исключительное, взрывающее нормальное течение будней, враждебное обыденности, – здесь, на фронте, становится именно обыденностью, явлением повседневным, бытовым. При этом, как говорится в рассказе "Третий адъютант", в мирной жизни "неожиданная смерть – несчастье или случайность", а на войне она "всегда неожиданна", потому что поражает не людей больных, старых, часто уже измученных жизнью и даже уставших от нее, а молодых, здоровых, полных физической и душевной энергии. Эта закономерность неожиданного, обычность необычного, нормальность ненормального и заставляет людей пересмотреть все сложившиеся представления, найти для себя новые критерии ценности человека, выработать какие-то иные принципы для определения того, что справедливо и несправедливо, нравственно и безнравственно, гуманно и негуманно...

Само собой разумеется, что на войне, когда смерть становится бытом, необходимостью, исполнением воинского долга, проповедь абстрактного гуманизма, любви ко всем людям, к человеку вообще может быть воспринята только как фальшь или бессмыслица, как аполитичность или предательство. И в то же время именно литература непременно должна сохранить гуманистическое содержание, ибо вне этого она теряет свое вдохновляющее значение, перестанет быть оружием в борьбе за социальный прогресс и истинную справедливость, за уничтожение человеконенавистнической теории и практики фашизма.

Симонов еще на Халхин-Голе понял, что отношение к смерти во многом определяет и психологию, и мораль, и поведение человека, живущего на войне, а следовательно, и проблематику литературы.

С первых же дней Великой Отечественной войны оказавшись на фронте, он вновь столкнулся с тем же жестоким противоречием – люди умирают во имя жизни, смертью утверждают свое бессмертие, и в то же время нет ничего более непоправимого, более неестественного, более враждебного жизни, чем смерть.

Долг писателя – говорить об этом, говорить прямо, бесстрашно и правдиво. Недаром цикл военных стихов Симонова начинается "Презрением к смерти".

Художественный рост Симонова был основан на серьезном освоении традиций русского реализма, и писатель не только не пытался скрыть преемственность своей литературной работы, но, наоборот, делал это открыто, иногда даже демонстративно. Свою военную прозу он с самого начала ориентировал на Л.Н.Толстого, хорошо понимая всю дерзость подобного замысла. Но самостоятельно ищущим художникам не страшен и великий масштаб учителя, ибо свой долг они видят в развитии, продолжении традиций.

Влияние Л.Толстого на прозу Симонова – факт давно известный литературоведению. Двадцать лет прошло с той поры, как об этом сказал А.Макаров, поставив повесть "Дни и ночи" в нравственно-историческую зависимость от "Севастопольских рассказов". И в то же время это влияние изучено недостаточно.

А.Макаров справедливо увидел, что Симонов развивает в своем творчестве толстовские представления о характере русского воина. Он писал: "Работая над романом об армии, поставив себе задачу реалистического показа русского военного характера, Симонов естественно встал на путь, указанный Л.Толстым".

И.Вишневская вслед за А.Макаровым находит у Симонова развитие толстовских мыслей о наиболее типическом поведении на войне русского человека. При этом мимоходом она роняет замечание, которое представляется чрезвычайно важным: "С толстовской же тенденцией связана и еще одна мысль из повести "Дни и ночи": о том, что люди перед лицом смерти перестали думать, как они выглядят и какими они кажутся, – на это у них не оставалось ни времени, ни желания. Так от реальной будничной войны, ее взрывов, смертей и пожаров Симонов переходит и к нравственным ее итогам..."

Л.Лазарев обращает внимание на то, что Симонов взял у Толстого его суровую непоколебимую веру в необходимость говорить правду. Помните, завершая свой рассказ "Севастополь в мае", отмечая, что у

всех персонажей есть в природе нечто такое, что мешает им быть "героями повести", Л.Толстой торжественно заявлял: "Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого стараюсь воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен, – правда".

Л.Лазарев справедливо сопоставляет верность Симонова этому завету и его противостояние легкомысленно-украшательской псевдоромантической литературе предвоенного времени. В самом деле, читая рассуждения Л.Толстого (в очерке "Севастополь в декабре") о том, что войну нужно видеть "в настоящем ее выражении – в крови, в страданиях, в смерти", а "не в правильном, красивом и блестящем строе, с музыкой и барабанным боем, с развевающимися знаменами и гарцующими генералами", убеждаешься, что и пафос, и ирония Толстого были очень актуальны в 40-е годы XX века. Впрочем, и сегодня забывать об этом, как делают некоторые критики, явно не стоит. Тем более, что всякая лакировка действительности противоречит коренным основам русского реализма. Еще М.Лермонтов писал в предисловии к роману "Герой нашего времени": "Довольно людей кормили сладостями, у них от этого испортился желудок, нужны горькие лекарства, едкие истины". А через многие-многие десятилетия Леонид Леонов будет утверждать, что "сообразно рецептуре веками проверенной эстетической фармакопеи... могущественная, целебная горечь в равной мере обеспечивает величие нашего искусства и нравственное здоровье нации... Пожалуй, и в наши дни горькое да упреждающее словцо куда полезнее усыпительных гуслей".

Для Симонова толстовское отношение к художественной правде о войне было его первой заповедью. Он написал однажды исследователю своего творчества С.Фрадкиной: "Толстой для меня всегда был писателем, которого я больше всего любил и который с наибольшей силой отвечал всем моим мыслям и чувствам, в том числе и моим чувствам и мыслям, связанным с войной... конечно, Толстой очень сильно влиял на меня. И мне вообще трудно представить себе, что писатель, пытающийся в меру своих сил написать войну правдиво и буднично, как великий и страшный труд, и делающий это вполне сознательно, – мне трудно представить себе, чтобы такой писатель мог не испытывать на себе влияние Толстого".

В письмах Симонова есть очень важная самооценка: автор "Живых и мертвых" относит себя к тем литераторам, которые вполне сознательно стремятся "написать войну правдиво и буднично, как великий и страшный труд".

После выхода первого издания моей книги сама С.Фрадкина опубликовала статью, в которой глубоко и доказательно рассмотрела "Традиции Л.Н.Толстого в прозе К.М.Симонова". Она справедливо указала на связь самой проблемы живых и мертвых с "типично толстовской антиномией подлинной и мнимой жизни", на следование современного прозаика за Толстым в "попытке синтеза движения истории и человеческих судеб", в изображении нравственных исканий Серпилина и Лопатина, в противопоставлении двух женских типов, наконец, в емкости психологического анализа, устанавливающего слитность человека непосредственно на войне и человека во время войны. Она привела новые доказательства, что тем самым Симонов учился у Толстого главному – принципам изображения войны и человека на войне.

Еще раз процитирую "Севастополь в декабре": "Напрасно вы будете искать хоть на одном лице следов суетливости, растерянности или даже энтузиазма, готовности к смерти, решимости, – ничего этого нет: вы видите *будничных людей*, спокойно занятых *будничным делом* (выделено мной. – Л.Ф.), так что, может быть, вы упрекнете себя в излишней восторженности, усомнитесь немного в справедливости понятия о геройстве защитников Севастополя..."

Здесь раскрываются глубокие, истинно диалектические мысли Толстого: война – будничное дело и в то же время дело, требующее геройства. Усомниться в этом можно при поверхностном взгляде, да еще и потому, что война противоречива: ужасное оказывается рядом с забавным, грустное – рядом с веселым, будничное – рядом с геройством, точнее, геройство вовсе и не требует непременно каких-то особенных мгновений, а составляет самую суть повседневной жизни на войне. Испытание солдатского мужества и связано с тем, что их будничное дело – постоянно находиться на грани жизни и смерти, не трусая, но и не испытывая никакого показного горделивого чувства. Когда солдаты читают азбуку и медленно, по слогам, произносят фразу: "Страх смерти – врожденное чувство человеку", кто-то из них спокойно соглашается: "Книжка славная!". В другой раз Толстой и сам выразит эту же мысль: "...чувство самосохранения и желание выбраться из этого страшного места смерти присутствовало в душе каждого". Однако наряду с этим, при всей естественности и даже обязательности, врожденности таких желаний, не они оказываются в конечном счете определяющими поведение солдат. И Толстой не скрывает своей вдохновенности, своей влюбленности в них, когда пишет: "Завтра, нынче же, может быть, каждый из этих людей весело и гордо пойдет навстречу смерти и умрет твердо и спокойно". Вера

Толстого в солдатское мужество подтверждается и тем, что в его рассказе под многозначительным названием "Как умирают русские солдаты" мы встречаем почти те же слова: "Отрадно видеть человека, смело смотрящего в глаза смерти, а здесь сотни людей всякий час, всякую минуту готовы не только принять ее без страха, но, что гораздо важнее, без хвастовства, без желания отуманиться, спокойно и просто идут ей навстречу".

Раскрыть секрет такого поведения, особенно учитывая его массовость и будничность, – задача важнейшая, и Л.Толстой решает ее, ибо схватывает всю сложность и противоречивость отношения солдата к войне.

В этом плане стоит вспомнить широко распространенное и идущее от самого Толстого сравнение его произведений о войне с романом Стендаля "Пармская обитель". Там Фабрицио Дель Донго теряет возвышенно-романтическое восприятие воинского долга, убедившись, что вокруг одни "низкие мошенники", превратившие свою воинскую профессию в прибыльное ремесло. Там энтузиазм сталкивается с прозой и исчезает бесследно.

Владимир Козельцов, герой "Севастополя в августе 1855 года", также встречается с фактами мародерства, также страдает от того, что рушатся его юношеские наивные представления о войне. Но в отличие от Стендаля Толстой не ограничивается мотивами разоблачения. Встретив казнокрадов и спекулянтов, Володя не теряет способности видеть и другую, важнейшую сторону военной жизни – героизм русского солдата. Он идет сражаться и гибнет, ибо сохраняет убежденность, что есть у войны и высший патриотический смысл. Судьба Володи Козельцова так же, как и многих других защитников Севастополя, подкрепляет и развивает мысли Толстого, которые содержались уже в первом рассказе "Севастополь в декабре".

Подробно и правдиво повествуя о страданиях и крови, о необходимости постоянно ощущать близость смерти, о нескончаемой череде физических и моральных испытаний, Толстой ведет читателя к мысли о непобедимости людей, способных все это перенести. Он утверждает, что если люди живут "среди непрерывного труда, бденье и грязи", даже под ядрами, "при ста случайностях смерти вместо одной, которой подвержены все люди", и все-таки "живут спокойно", значит, есть у них "высокая побудительная причина.. . И эта причина есть чувство, редко проявляющееся, стыдливое в русском, но лежащее в глубине души каждого, – любовь к родине".

Следовательно, чем обнаженнее изображается суровый быт войны, тем сильнее и могущественнее предстает то чувство, которое преодо-

леват физические и моральные мучения, даже естественный, неотъемлемый от человека страх смерти.

Стендаль только изобличал бесчеловечность и грязь войны. Это была правда, но неполная, частичная, метафизическая. Наоборот, в XX веке возникла откровенно реакционная, милитаристская литература (Эрнст Юнгер, например), и мы столкнулись с эклектикой в изображении войны, когда ужасное и величественное, грязь и подвиг представляли как явления сосуществующие, чередующиеся и никак не устанавливались их взаимосвязь, зависимость, переходы. А диалектика Л.Толстого помогала понять, что правда изображения ужасного высвечивает красоту и могущество солдата. Чем страшнее облик войны, тем величественнее облик воина. Чем теснее сливаются смерть и будни, тем очевиднее подвиг, требующий не мгновенного взлета человеческого духа, а постоянного, нескучающего напряжения.

Участие в бою воспринимается как героическая работа, а следовательно, как сплав исключительного и обычного, как историческое дело, совершаемое русским человеком так же истово и серьезно, как привычно он занимается любым мирным делом, и всякое умаление подлинной правды об ужасах войны, о страданиях и крови поэтому неизбежно оборачивается умалением подвига и величия духа русского солдата, спокойно и твердо отдающего свою жизнь ради защиты Родины и тем самым решающего судьбы истории.

Утверждая, что главный герой его повествования – правда, Л.Н.Толстой предлагает нравственный аспект изображения войны: перед лицом смерти человек выбирает свою судьбу – честь или бесчестие, славу героической гибели или жизнь на коленях. Выбрав, он и обнаруживает свою реальную цену. Война выявляет в человеке его сущность, очень часто скрытую, замаскированную. У одних под маской внешнего аристократического благородства – трусость, мародерство, злодейство. У других, у большинства русских солдат – скрытая теплота патриотизма, величие духа.

Таковы были основные принципы реалистического изображения войны, частично открытые, частично развитые Толстым.

Совершенно очевидно, что Симонов шел в этом же направлении. Однако, постигая совсем иной социальный тип человека, он должен был многое изменить в своем следовании опыту гениального учителя.

У Толстого критическое отношение к офицерству, "срывание всех и всяческих масок" составляет важнейших элемент его произведений о войне. Он гневно и страстно разоблачал безыдейность, трусость и неспособность командного состава. Подчас (вспомним, например, "Севастополь в мае") эти разоблачительные мотивы оказывались самой

сутью повествования, ибо Толстой с горечью видел в социальной и нравственной разнородности армии причины ее слабости и объяснение возможности ее поражения.

Симонов сражался в рядах армии, могущество которой требовало морально-политического единства. И поэтому акцент в его прозе военного времени – именно на необходимости этого единства. Впрочем, и много позднее, уже после трилогии, в которой Симонов так серьезно и взволнованно рассказал о внутриармейских противоречиях, он продолжал подчеркивать доминирующее в те годы чувство сплоченности. Он писал в киноповести "Шел солдат":

"Товарищ политрук...

Товарищ командир...

Товарищ генерал... Товарищи... Много в этом слове. Не всегда и разберешь на снимке – где солдат, где командир. Надо приглядеться, чтоб различить. Нет, не было у нас на фронте белой и черной кости".

Понимание такого принципиально нового социального характера армии отнюдь не помешало Симонову даже в годы войны создавать образы офицеров, вызывавших вполне заслуженную негативную оценку. В повести "Дни и ночи" такая тенденция получила наиболее яркое выражение, и об этом еще придется сказать. Но Симонов никогда не тяготел к сатире, он не мог, например, написать вещи, подобной "Фронту". Автор "Парня из нашего города" сохранил верность тому подходу к изображению армейских людей, который так ясно проявился в пьесе и создал ее успех.

Толстой учил Симонова не судить человека исходя из того, каким он кажется, и особенно из того, каким он хочет казаться. Он учил обнаруживать внутренние достоинства русского солдата под любой внешностью, учил проникать в его душевную сложность, к скрытым побудительным причинам его поступков. Толстой учил Симонова прощать ценность человека его поведением в самой драматической ситуации – перед лицом смерти. Убежден, что не только от жизненных впечатлений, но и от Толстого пришла к Симонову философская проблематика, выраженная им впоследствии в многозначности заглавия "Живые и мертвые".

Но бесспорно, что новый тип войны, новый характер внутриармейских взаимоотношений скорректировали развитие толстовских традиций в творчестве Симонова и подсказали ему жизнеутверждающее, по преимуществу позитивное направление его художественных поисков.

Наиболее очевидно, пожалуй, можно проследить характер воздействия на Симонова толстовских традиций, если внимательно проанализировать рассказ "Пехотинцы". По признанию автора, это "рассказ,

давшийся мне трудней всего, что я писал за время войны". Трудности, видимо, заключались в том, что Симонов уже в замысле стремился к достижению предельной обобщенности. Нужно было рассказать, как пехотный солдат "ползет по грязи, идет по пыли, стынет, мокнет, переносит такие трудности, которых никто не знает" и при этом ясно и четко дает понять, что он – "один из тысяч". Этот замысел был сформулирован генералом Пуховым именно так: "один – из тысяч". Значит, правду отдельной солдатской судьбы здесь непременно следовало соотнести с правдой исторической, и уже в этом требовании слышится подсказ не только армейского генерала Пухова, но и Л.Н.Толстого.

Симонов начинает рассказ лаконической фразой: "Шел седьмой или восьмой день наступления", а заканчивает подробнее, основательнее: "Если бы Савельеву пришлось в голову считать дни, что он воюет, то он бы легко сосчитал, что как раз сегодня кончался восьмисотый день войны".

Однако, как ясно из текста, это уточнение времени "пришло в голову" не Савельеву, а самому автору, который тем самым придал конкретному содержанию рассказа (седьмой день наступления) обобщающий исторический смысл.

За 800 дней солдаты многому научились, ко многому привыкли, и прежде всего привыкли жить на войне. Неторопливо, обстоятельно, с очень точным и подробным знанием военного быта Симонов описывает один день рядового Савельева, и толстовская манера узнается и в этой обстоятельности, и в доскональном видении жизненной конкретики, и – как следствие – в интонации, даже в синтаксисе.

" – Светает, что ли? – спросил он у Юдина, выглядывая из-под плащ-палатки не столько для того, чтобы проверить, действительно ли светает, сколько для того, чтобы узнать, не заснул ли Юдин".

Так повествование и в дальнейшем сливается с размышлением: один и тот же объект будет поворачиваться разными гранями, и в результате читательское узнавание действительности углубляется, а структура фразы становится разветвленнее и сложнее.

Мы видим, как Савельев, которому взводный приказал встать, не без труда окончательно пробуждается, а потом разом вскакивает и погружается в обычные заботы боевого дня. Симонов неспешно рассказывает о том, как Савельев подгоняет снаряжение, как вместе с другими бойцами отправляется он в наступление. Детали пейзажа, среди которых выпукло выделяются следы недавнего боя, скупые солдатские разговоры, краткие описания того, что делают и думают Савельев и Юдин, составляют самую плоть рассказа, и Симонов

успешно добивается того, что обычность повествовательной интонации органично сливается с изображением противоестественности событий и в этом сплаве рождается особое эстетическое отношение к войне.

Так, раскрывая мысли Савельева и Юдина, Симонов пишет: "Захватив немецкие позиции и понеся при этом потери, было бы досадно не увидеть ни одного мертвого врага. И хотя они знали, что у немцев имеются убитые, все-таки хотелось убедиться в этом своими глазами".

Интонация рассказчика здесь настолько обыденна и спокойна, словно он говорит о вещах очевидных, само собой разумеющихся. Однако и по историческим документам, и по мемуарам, и по свидетельствам литературы хорошо известно, как трудно было научить мирных людей убивать.

В своей документальной повести "Шел солдат" Симонов сообщает, что бесстрашный разведчик Мурман Джапаридзе сказал ему: "Самое страшное было, когда прицеливаешься и убиваешь живого человека". А в воспоминаниях генерала армии П.Батова можно прочитать: "Ненависть к врагу-захватчику – священное и самое гуманное чувство. Но оно рождается с такой болью сердца и мукой души, что не дай бог испытать это никому второй раз...".

В приказе Народного комиссара обороны от 1 мая 1942 года прямо указывалось, что "бойцы стали злее и беспощаднее... научились по-настоящему ненавидеть немецко-фашистских захватчиков. Они поняли, что нельзя победить врага, не научившись ненавидеть его всеми силами души". Воспитанию ненависти активно способствовала и советская литература. Достаточно назвать такие произведения разных жанров, как "Наука ненависти" М.Шолохова, "Нашествие" Л.Леонова, "Убей его" К.Симонова. Уже в этих заглавиях можно услышать, что Симонов с наибольшей прямоотой и откровенностью вел читателя от ненависти как побудительного эмоционального фактора к его следствию – горькой, но неотвратимой необходимости убивать.

Осознание этой необходимости в условиях войны стало таким же естественным, как в иных, мирных условиях отвращение к убийству. Отражая эти перемены во внутреннем мире солдата, Симонов пишет, что Савельеву и Юдину "... было бы досадно не увидеть ни одного мертвого врага". Вот оно, нравственное влияние восьмисотого дня войны, выраженное в одном очень красноречивом слове "досадно". До какой же степени трансформировались все привычные человеческие чувства, если подчеркнуто не видеть труп, не убедиться воочию, что мы убиваем. Спокойная, будничная интонация подчеркивает, что эта

трансформация чувств естественна и закономерна, ибо без нее Савельевы и Юдины попросту не могли бы сражаться и побеждать врага.

Начинается бой, и Симонов так же обстоятельно, в той же манере детального бытоописания рассказывает, как Савельев идет в атаку, стремительно бежит под огнем минометов, ползет по-пластунски, прячется в окопах, дерется врукопашную, берет в плен немца. Только в самом конце этого по-обычному трудного дня он подумает, "какая тяжелая должность" у него друга Юдина, который выполняет еще и обязанности санитара: "Он делает то же, что и Савельев, да еще ходит вытаскивать раненых и перевязывает их". В этой заботе о друге слегка приоткрывается душа Савельева. А затем мы получаем возможность и поглубже заглянуть в нее. Юдина серьезно ранило. У него, возможно, перебита рука, и друзья прощаются, зная, что вряд ли теперь встретятся. Симонов снова находит скупую и значительную деталь, чтобы выразить остроту переживаний своего героя. Савельев предложил Юдину "закурить на дорожку" и сначала хотел разделить щепотку табака, которая у него оставалась, на две, "но устыдился своей мысли, свернул из всего табака большую сигарку и протянул Юдину". Сколько психологической правды в этом "устыдился", в этом первоначальном желании сохранить для себя хоть немного курева.

Оставшись один, Савельев внезапно обнаружил, что идут немецкие танки, "штук десять или двенадцать". И опять идет подробное, спокойное повествование, как Савельев прыгнул в окоп и вместе со взводом выдержал танковую атаку. Мало того, действуя умело и хладнокровно, он подбил одну из машин противника, за что к вечеру получил медаль "За отвагу". А потом снова завывали минометы. "Они залегли... А мины все шлепались и шлепались в болото то слева, то справа". Савельев лежал молча и огорченно думал, что "больше закурить сегодня не предвиделось".

Стоит еще сказать о том, что о мужестве и воинском умении Савельева Симонов пишет так же сдержанно и суховатно, как бы подчеркивая заурядность поступков. "Савельев, державший перед собой автомат, не выстрелил, а ткнул немца в грудь автоматом, и тот упал. Савельев потерял равновесие и тоже упал на колени". Или в другом случае: "Савельев вскочил, подтянулся на руках, лег животом на край окопа, потом выскочил совсем и бросил гранату вслед танку, целясь под гусеницу. Он бросил гранату со всей силой и, не удержавшись, упал вперед на землю".

Здесь отношение к бою как к работе, завещанное Толстым, выражено очень сильно, наверно, и потому, что продиктовало определенную манеру изображения. Восемисотый день войны сказывается в

том, что героизм стал будничным и о нем можно писать вне всякой романтической окраски. На первый взгляд – даже вне авторской взволнованности, вне эмоциональных оценок. Однако здесь есть и взволнованность, и эмоциональность. Скрытая от первого, поверхностного восприятия, она тем сильнее воздействует на читателя контрастом между скупостью слов и мужеством дела.

Однажды сам Симонов дал характеристику такой манере письма: "На войне рассказывают о войне по-разному, иногда волнуясь, иногда приходя в ярость. Но чаще всего бывалые люди говорят о самом невероятном так, как Ткаленко, спокойно, точно, сухо, словно ведя протокол". Протоколирование невероятного – так зачастую можно определить стилистику симоновской прозы, а ее психологические истоки отлично объясняются завершающей фразой того же рассуждения о комбате Ткаленко: "Это значит, что они все давно обдумали и решили и поставили перед собой отныне единственную и простую цель – убивать врага".

Рассказывая о людях, верных одной-единственной цели, а поэтому ясных, сильных и цельных, Симонов подчас как бы заимствует у них свои принципы повествования, выражающие убежденность и силу духа. Так и возникает то художественное единство, которое, может быть, не всегда достигалось Симоновым, но в "Пехотинцах" было успешно осуществлено. Характеризуя солдат Великой Отечественной войны, писатель убедительно показывал, что их храбрость была не парадной, картинно-героической, а неброской, внутренне сдержанной, внешне скромной, именно такой, которую особенно ценил Л.Н.Толстой. И подвиг изображался Симоновым в толстовском понимании этого слова: человек выполнял свои трудные обязанности воистину "всем смертям на зло".

Эта характеристика полностью относится и к героям рассказа "Пехотинцы", очевидная особенность которого – в стремлении раскрыть внутренний мир солдата, а следовательно, в удалении от очерка, от документальной основы. Наверное, поэтому он и показался Симонову самым трудным в работе, и в то же время "Пехотинцы", – бесспорно, один из лучших его рассказов по глубине психологизма, по силе образного обобщения. Наконец, в этом рассказе, напечатанном в "Красной звезде" уже в конце войны, 25 сентября 1944 года, мы встречаемся с убедительным художественным утверждением особенностей гуманизма солдата, человека, вынужденного убивать. Таков был один из самых важных нравственно-философских выводов Симонова. А скорее всего – самый важный и для Симонова, и для всех людей его поколения в то суровое военное время.

Пройдет четверть века после Дня Победы, и Симонов напишет об одном из своих героев: "Война не вышибла из него ничего человеческого, она была не в силах переменить его. Если можно так выразиться, он был нравственно сильнее ее". Так и в годы войны Симонов уже не раз писал, что советский солдат побеждает врага силой сохраняющейся в нем человечности.

II. ТЕМА СМЕРТИ У А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА

Испытание человека смертью находится в центре многих произведений А.Солженицына и составляет самую суть его повести "Раковый корпус".

Уже название свидетельствует о том, что перед нами пройдет жизнь многих людей, объединенных общим несчастьем. Население больницы – всегда своеобразная микро модель общества: люди разных профессий, разных гражданских позиций, интересов, нравственных качеств. Но над всеми – угроза физических страданий и, самое главное, – преждевременной гибели. Общечеловеческая эта беда как бы проверяет силу каждого отдельного человека, выявляет его особенности, сформированные социальной средой. И в каждом из своих героев Солженицын ищет черты, близкие ему, или, наоборот, гневно обнаруживает чужое – скверное, безнравственное. Есть и такие герои, в которых просвечивают раздумья и тревоги самого автора.

"Диковинная воспитанная санитарка в очках" Елизавета Анатольевна, высланная в 1935 году из Ленинграда и прошедшая сквозь два десятилетия чудовищных житейских испытаний и морального гнета, шепотом спрашивает сочувствующего ей тяжело больного Олега Костоглотова: "Где мне *о нас* прочесть? *о нас*?" И это очень важный, очень существенный для нее вопрос: когда же будет сказана правда о том, что перенесли люди, брошенные в мясорубку сталинских репрессий?

Исходя из лично выстраданного, ручаюсь: А.Солженицын абсолютно прав, поручив своей героине задать этот вопрос, волновавший миллионы. Насколько было бы легче все пережить (не буду перечислять отдельные звенья этого страшного пути, начинавшегося катастрофой ареста), если б знать, что рано или поздно близкие, родные, друзья, сослуживцы, а потом и весь народ узнают: арестовали ни за что, избивали, пытали, жгли железом и электричеством – *ни за что*. И на каторге, и в ссылке истязали опять-таки ни за что.

Елизавете Анатольевне очень хочется, чтобы время правды пришло, и, конечно, ей нужно, чтобы пришло оно как можно раньше. Поэтому в безутешном ужасе она спрашивает затем: "Только через сто лет?" И опять она передает общий ужас, внушенный усилиями, идущими от самого верха. Ведь теперь широко известно, как Суслов издевательски предупреждал В. Гроссмана, что роману "Жизнь и судьба" можно будет стать книгой только через двести лет. Это, к счастью, несбывшееся пророчество прозвучало в 1962 году, а вопросы Елизаветы Анатольевны были заданы на семь лет раньше.

Уже в этой хронологии – огромный исторический смысл.

Больше двух лет как умер Сталин. А страна все еще не пришла в себя, люди еще не освободились от унижающих ярлыков и власти прошлого. Действие повести "Раковый корпус" происходит в февралемарте 1955 года, и я, осужденный на вечное поселение, свидетельствую, что в то время бывшие зеки еще не чувствовали перемен, хотя уже верили в них и взволнованно ждали.

Есть в "Раковом корпусе" герои, устами которых Солженицын высказывает свои заветные мысли. Один из них – Алексей Филиппович Шулубин, обреченный болезнью на муки и смерть и в силу этого уже навек расставшийся с угнетавшим его чувством страха, рассказывает о себе: "Я – большевик с семнадцатого года. Я – участник гражданской войны. Ведь мы же ничуть не берегли свою жизнь! Да мы просто счастливы были отдать ее за мировую революцию. Что с нами сделалось? Как мы могли поддаться?"⁶.

С ужасом признается Шулубин, что он "гнулся и молчал". "Двадцать пять лет молчал..." Лучших комдивов гражданской войны объявили немецко-японскими шпионами, ленинскую гвардию – лютыми перерожденцами, его друзей и знакомых – врагами народа, а он молчал. "Целые народы от стариков до младенцев срезали под корень", а он все молчал. Как это пережить и не свихнуться? Так исповедуется Шулубин, так громко и взволнованно он отрекается от вчерашних лжи и смирения. Но время правды еще не наступило. До XX съезда был еще год, до появления на литературном горизонте "Ивана Денисовича" – больше шести лет. Путь к правде оказался таким трудным, что и в 90-е годы он все еще продолжается: до сих пор газеты печатают списки реабилитированных, и мы хорошо знаем, что они все еще не полны. И все-таки сегодня Елизавета Анатольевна уже с радостью могла бы прочитать "Архипелаг Гулаг", "Дети Арбата", "Факультет ненужных вещей", "Реквием"... Перечислять не буду. Ясно, что правда пришла. Увы, не во все сердца, не ко всем. Есть и сталинисты, сплотившиеся вокруг Нины Андреевой, есть и "Молодая гвардия", и

"Военно-исторический журнал". Есть и такой циник, как Евгений Яковлевич Джугашвили, назвавший заслугой своего знаменитого деда освобождение из лагерей в 1939 году 327 тысяч человек. Подумал бы преданный внук, какую малую долю составляет эта цифра от числа всех невинно арестованных и ради каких целей был предпринят сей демагогический жест.

Правда еще не победила окончательно, но все-таки она уже осознана десятками миллионов людей, и в этом бесспорная заслуга литературы.

Одним из тех произведений, которые открывали людям глаза, и была повесть "Раковый корпус", завершенная в 1967 году, долго распространяемая в "Самиздате" и, наконец, открыто пришедшая к читателю в "Новом мире" 1990-го года.

Такое запоздалое знакомство, наверное, ослабляет эффект ее воздействия. Я убежден, что так обстоит дело только при поверхностном чтении. Если следить лишь за ходом событий, за сплетением сюжетных линий. А если заглянуть вглубь...

Главное в "Раковом корпусе" – не беды, вызванные административными искажениями человеческих судеб. Они губительны. жестоки, многолетни – и все-таки временны. Солженицына прежде всего волнует вечное – человек на грани жизни и смерти.

Рак всех уравнивает – процветающего чиновника Русанова и ссыльного сержанта Костоглотова, старого безграмотного Мурсалимова и наивного книгочоя подростка Дему, яростного большевика Шулубина и туповатого вохровца Ахмаджана. Все они перед последним решающим испытанием. Страх смерти и любовь к жизни отнюдь не противостоят друг другу однозначно и прямолинейно. Солженицын выявляет огромный разброс психологических состояний, зависящих и от индивидуальных различий. Но как большой, воистину реалистический художник, он ясно видит и широкий социальный диапазон.

Павлу Николаевичу Русанову очень хотелось жить. Убежденный в своей бесспорной общественной ценности, своей необходимости людям, самоуверенный, даже самовлюбленный, он "всегда знал, что поскольку все люди смертны, когда-нибудь должен *сдать дела* и он". Сдать дела – вот такая служебно-бюрократическая формула неотвратимой кончины. "Но – когда-нибудь, но не сейчас же! Когда-нибудь не страшно умереть – страшно умереть вот сейчас". Однако стоило Русанову разглядеть, "как на послеоперационного натянули с головой простыню", стоило понять жесткий смысл выражения "под простынку" – и он, деятельный, отвратительно активный, (ибо в его

действиях никогда не было любви, заботы о человеке), потерял всю свою "гражданскую горячность".

Безжалостна ирония Солженицына. Мы знаем, что Русанов – стукач, доносчик, погубивший не одну человеческую жизнь. А он-то сам убежден, что не мирился ни с чем "уродливым и неправильным вокруг", всегда бескомпромиссно разоблачал ложь. Теперь, осознав близость смерти, он стал менее активен: "... вместо того, чтобы ужаснуться, в какой вертеп он здесь попал, среди кого лежал, Русанов поддался заливающему *безразличию* (выделено мной. – Л.Ф.): пусть Костоглотов, пусть Федерату, пусть Сибгатов. Пусть они все вылетятся, пусть живут – только бы и Павлу Николаевичу остаться в живых!"

Вот один вариант: мысль о смерти обезвреживает отвратительно опасного, мерзкого себялюбца. Но Солженицын не ограничивается плоским карикатурным изображением. У Русанова есть свой объем, своя психологическая емкость. Он стремится сохранить жизнь, не только подчиняясь биологическому диктату. Все гораздо сложнее. "Павел Николаевич изнурился не только от лечения, но еще и от этого тупого больничного бездействия, от того, что он перестал быть нужным и важным сочленением в большом механизме, и вот ощущал как бы потерю всякой силы и значения. Хотелось уже скорее вернуться туда, где его любят и где без него не могут обойтись".

Самое страшное в Русанове – абсолютная убежденность в своей правоте, искреннее неприятие всего человеческого, полная преданность сталинизму, который он и умом и сердцем принимает как единственно необходимое состояние общества. Если можно себе представить самое типичное, самое массовое извращение человеческой природы, то рядом с Русановым рискую поставить только Софью Петровну, созданную талантом Л.Чуковской. Но героиня одноименной повести – человек рядовой, власти не имеющий, и поэтому от ее конформизма сравнительно мало вредных последствий. Иное дело – Русанов. Вот, например, он вспоминает свое прошлое: "В то прекрасное, честное время, в тридцать седьмом – тридцать восьмом году, заметно очищалась общественная атмосфера, так легко стало дышаться! Все лгуны, клеветники, слишком смелые любители самокритики или слишком заумные интеллигентки – исчезли, заткнулись, притаились, а люди принципиальные, устойчивые, преданные, друзья Русанова, сам он, ходили с достойно поднятой головой". Павел Николаевич не просто ходил, а "даже два раза ходил на очные ставки, там повышал голос и избличал". Теперь же наступило для него "какое-то новое, мутное,

нездоровое время", и "прежних своих лучших гражданских поступков надо стыдиться".

Так сложно и язвительно рисует Солженицын фигуру ортодоксального сталиниста; драма Русанова оказывается подлинной и в то же время окрашенной сатирически. И сюжет его судьбы столь же противоречив и двойствен. Прощаясь с доктором Донцовой, он даже извиняется, что неправильно оценивал врачей: "Вы меня вылечили – и спасибо". А Донцова смущенно думает: ничего он не понимает, что говорит. "Еще ожидали его всплески опухолей во многих железах. И от быстроты процесса зависело - будет ли он вообще жить через год". Но привыкший оценивать жизнь по внешним приметам, поверхностный и легкомысленный, он настроился совсем иначе – в духе безграничного самоутверждения и самохвальства: "Теперь-то ясно было, что его только запугивали этой болезнью. Но он – стойкий человек и легко ее перенес". Повеселевший, радостный Русанов уезжает в собственном автомобиле из ракового корпуса, даже не догадываясь о своей обреченности, о том, что едет навстречу смерти.

И мчится русановская машина, разбрызгивая лужи, чуть не наехав на долговязого больного в сером халате и сапогах. Так происходит последняя встреча Русанова и его главного оппонента Олега Костоглотова. "Классовый враг, – бурчит Русанов. – В другой бы обстановке..." И сын его Лаврик, сидящий за рулем, с полуслова понимает потаенные мысли отца: "Так давить его надо было..." – смеется Лаврик. А Костоглотов им вслед матюгнулся всласть, длинным коленом".

Так – без крови, без явных результатов – завершается конфликт Русанова и Олега, выражая новый характер конфликтов в романной прозе об особенностях послевоенного времени. Мы чаще всего читаем о столкновениях, которые не имеют событийного развития, не ведут к прямому сражению, не завершаются победой или поражением. Речь идет о противостоянии нравственных позиций, социально-эстетических принципов, контрастных оценок жизни.

Олег Костоглотов, представляя позиции и взгляды автора, во всем противоположен Русанову. Солженицын избегает прямого биографического сходства со своим героем, но всемерно подчеркивает типичность его судьбы. Рожденный в двадцатом, Олег в 19 лет попал в армию, успев закончить только первый курс вуза. А потом война, сержантская служба от Ельца до Франкфурта, лучшие годы его жизни. Но именно в это время он остается совсем одиноким: семья Олега погибает в трагические дни ленинградской блокады. Кстати, гибель семьи вызвала у него серьезные сомнения. Только ли Гитлер виноват в

этой катастрофе? Нет ли других виноватых, тех, кто руководил страной и ничего не предвидел? "Они-то и задушили мою мать – вместе с Гитлером". А когда после войны, измученный своим горем, он вернулся в институт, там случилась новая, уж вовсе неожиданная беда. Олег вспоминает о ней так: "Мы собирались, ухаживали за девочками, танцевали, а мальчишки еще разговаривали о политике. И о ... **Самом**. Нас, понимаете ли, кое-что не устраивало. Мы, так сказать, не были в восторге. Двое из нас воевали и ожидали после войны кое-чего другого. В мае перед экзаменами – всех нас загребли, и девчонок тоже".

"У меня был основной приговор – по десятому пункту семь лет. Уж кому давали меньше восьми лет... – это значит совсем ничего не было, просто из воздуха дело сплетено".

Но помимо десятого ему приписали еще и одиннадцатый пункт – групповое дело. Поэтому, когда кончился лагерный срок, Олега не освободили, а сослали навечно в глухой казахский аул Уш-Терек.

Еще в лагере он перенес немало потрясений. Так, например, на память о том времени остался у него уродливый шрам, начинавшийся от угла рта и переходивший по низу левой щеки почти на шею. Когда Русанов впервые увидел Олега, то именно из-за шрама оценил его как "бандитскую морду". На самом деле это было памятью о том, как он сражался с бандитами, вступившись за военнопленных японцев, которых урки избивали бесчеловечно, насмерть. Тогда его и "резанули". И он с тех пор ненавидит "блатарей", "хищных тварей", "паразитов, живущих на счет других". В этой ненависти сказалась его жажда справедливости, его отвращение к лицемерию государства, которое осуждало таких, как Олег, за социальную чуждость, а блатных считало "социально близкими". Это чудовищное деление на "врагов" и "друзей" народа было одной из сталинских легенд, и у Олега она вызывала оправданную злобу.

Как раз в ссылке, в ауле, он попал в другое человеческое окружение, оказался в атмосфере дружбы, заботы, соучастия. И недаром живут в его памяти светлые, добрые старики Кадмины, которые согрели его одиночество душевным сочувствием.

В Уш-Терекке он всерьез заболел и должен был в тридцать четыре года горько задуматься над тем, что почти половину своей жизни – пятнадцать лет – он бессмысленно отдал армии, лагерю и ссылке. Так сформировался его характер – жизнью, в которой не было никаких, даже самых обычных житейских радостей, ни женской ласки, ни любви. Теперь умирать, не изведав даже малой доли счастья, очень не хочется. Вот почему он испытал сильное возбуждение, когда

почувствовал выздоровление и возможность вновь изведать "самосушие радости, которые не разучился ценить". Об этом Солженицын пишет очень выразительно. Здесь сказывается, что он сам пережил радость возвращения элементарных человеческих возможностей: "права переступить по земле, не ожидая команды; права побыть одному; права смотреть на звезды, не заслоненные фонарями зоны; права тушить на ночь свет и спать в темноте; права бросать письма в почтовый ящик; права отдыхать в воскресенье...купаться в реке, разговаривать с женщинами".

Если кому-то покажется, что такое суженное ощущение свободы не может составить человеческое счастье, то я решительно возражу: поверьте Олегу, поверьте Солженицыну, поверьте мне... Кто однажды изведал тюремной похлебки, тот поймет, что это жесткая, суровая правда. Как писал сам Солженицын в автобиографическом рассказе "Правая кисть", "подлинный вкус жизни постигается не во многом, а в малом. Вот в этом неуверенном переступе еще слабыми ногами. В осторожном, чтоб не вызвать укола в груди, вдохе. В одной не побитой морозом картофелине, выловленной в супе". И близость смерти резко обостряет ценность всех этих малых, элементарных радостей, из которых накрепко сплетается обычная жизнь.

Значимость этой мысли могуче подтверждается историей заблуждения самой Донцовой. Когда она заподозрила, что где-то в ее желудке скрывается раковая опухоль, она вдруг поняла, как, оказывается, была прекрасна ее жизнь, вся заполненная трудом и беспокойством, и как до вопля невозможно с ней расстаться. А вот вельможню, элитарно настроенному Русанову эту привязанность к обычному, трудному, скромному существованию не объяснить. Поэтому Костоглотов и Донцова в одном лагере, а Русанов в другом. Олег и Русанов несовместимы, и через всю повесть идет их конфликт, их непрерывное противостояние. И достигает оно особой остроты в отношении к Сталину.

Для Русанова Сталин – это божество. Таким был он при жизни, таким остался после смерти. С огромным душевным напряжением ждет Русанов 5 марта 1955 года. Ждет газеты, посвященной второй годовщине смерти вождя. "Будет ли газета в траурной рамке вся? Или только первая страница? Будет ли портрет на целую полосу или на четверть? И в каких выражениях заголовок и передовица?" От этого, по мнению Русанова, будет зависеть "будущее страны", а следовательно, и его собственное.

И вот газета пришла. Обыкновенный подвал. Ничем не выделенный, никакого портрета. Просто статья академика. И статья-то

не о второй годовщине! Не о скорби народа! Не о том, что "жив и вечно будет жить"! А – "Сталин и вопросы коммунистического строительства".

Только и всего? Только – "и вопросы"? Только – эти вопросы? Так можно о лесозащитных полосах написать. А где – военные победы? А где – философский гений? А где – Корифей Наук? А где – всенародная любовь?"

Страшный удар для Русанова! Ему даже жить после этого вдруг не захотелось. "...Неблагодарность, вот что больше всего сейчас удивило Русанова – как будто на его собственные личные заслуги, на его собственную безупречность наплевали и растолкли. Если Слава, гремевшая в Веках, куцо обгрызлась уже на второй год, если Самого Любимого, Самого Мудрого, того, кому подчинялись все твои прямые руководители и руководители руководителей, – свернули и замяли в двадцать четыре месяца – так что ж остается? где ж опора? И как же тут выздоравливать?"

Олег Костоготов переживает все это совсем иначе, он вспоминает, что произошло в день смерти Сталина у них в лагере. Эта страница из лучших в повести – по яркой выразительности, по огромной правдивости. Ее нельзя не процитировать целиком.

"... Беда для хозяев – радость для арестантов! На работу не иди, на койке лежи, пайка доставлена. Сперва отсыпались, потом удивлялись, потом поигрывали на гитарах, на бандуре, ходили от вагонки к вагонке догадываться. В какую заглушку арестантов не сажай, все равно просачивается истина, всегда! – через хлебобрезку, через кубовую, через кухню. И – поползло, поползло! Еще не очень решительно, но ходя по бараку, садясь на койки: "Э, ребята! Кажись – Людоед накрылся..." – "Да ну???" – "Никогда не поверю!" – "Вполне поверю!" – "Давно пора!!" И – смех хоровой! Громче гитары, громче балалайки! Но целые сутки не открывали бараков. А на следующее утро, по Сибири еще морозное, выстроили весь лагерь на линейке, и майор, и оба капитана, и лейтенанты – все были тут. И майор, черный от горя, стал объявлять:

– С глубоким прискорбием... вчера в Москве...

И заскалились, только что открыто не возликовали, шершавые, остроскулые, грубые, темные арестантские рожи. И увидав это начинающееся движение улыбок, скомандовал майор вне себя:

– Шапки! снять!!

И у сотен заколебалось все на острие, на лезвии: не снять – еще нельзя, и снимать – уж очень обидно. Но, всех опережая, лагерный

шут, стихийный юморист, сорвал с себя шапку – "сталинку", поддельного меха, – и кинул ее в воздух! – выполнил команду!

И сотни увидели – и бросили вверх!

И подавился майор".

Так сталкивается тупое, хотя и скорбное, лакейство Русанова с энергией освобождения у Костоглотова, и нам становится ясно, за кем будущее, кому предстоит еще жить. И когда обреченный на смерть Павел Николаевич весело катит в собственном автомобиле, Олег в густо набитом пассажирском вагоне улегся на багажную полку и "вытянулся во всю длину". Хорошо ему было лежать. Хорошо..." "Только когда дрогнул и тронулся поезд – там, где сердце или там, где душа – где-то в главном месте груди, его схватило – и потянуло к оставляемому". В этом сремлении к прошлому, в этой печали – тоже любовь к жизни. Все у Олега сложно, как у настоящего человека. И прошлого жаль, и будущего он ждет с тревогой, потому что вовсе не очевидно, что произойдет там, в Уш-Тереке, куда его направили на вечное поселение. Солженицын не может однолинейно, примитивно оптимистически сказать о будущем Олега. Наоборот, тревожной нотой завершается повесть, сохраняющая верность исторической правде.

Рядом с главой "Тревоги больных" есть и параллельная – "Тревоги врачей". Там свой конфликт, тоже без открытых боев, без явных результатов. Но сущность та же – борьба за человечность. Рядом с Донцовой действует главврач Низамутдин Бахрамович. У него есть власть, и он навязывает другим медработникам свой статистический, формальный подход к больным. Он требует от Донцовой "ускорить оборачиваемость коек", а значит "выписывать больных... когда не обещается решительного улучшения". Он даже вводит в практику еще более жесткое правило – "не задерживать обреченных". "Смерть их должна происходить по возможности вне клиники – это тоже увеличит оборачиваемость коек, и меньше угнетения будет оставшимся и улучшится статистика, потому что они будут выписаны не по причине смерти, а лишь "с ухудшением".

В каком-то общем, абстрактном плане Донцова понимала, что это требование имеет основание – длинную очередь нуждающихся в лечении. Но она не могла подчиняться этим абстракциям, она видела каждый раз перед собой конкретного человека, она отчаянно боролась за каждый отдельный "человеческий крестец", и ее не оставляла надежда, что смерть может отступить. В сознании Донцовой "разумные рассуждения" всегда отступали перед "самой ничтожной надеждой", и в этом сказывалось ее понимание своей профессии. Поэтому и была в ней сила вытягивать людей из-под власти как будто

бы неминуемой смерти, и этой силой она щедро делилась со своими сотрудниками и учениками – прежде всего с умной и обаятельной Верой Гангарт.

А вот Низамутдин Бахрамович не ведал ни ответственности за чужие жизни, ни заботы о них. Глубоко безразличный к людям, доверившим ему свою судьбу, он использует власть лишь в целях мелочного, карьерного самоутверждения. Он явно относится к тому же человеческому типу, что и Русанов. Злодействует, искренне убежденный, что творит добро, совершает любые пакости, вредит делу, вовсе не понимая отвратительной сущности своих поступков.

"Главврач понимал свое положение не как постоянную, неусыпную обязанность, но как постоянное красование, награды и клавиатуру прав. Он назывался главврач и верил, что от этого названия он действительно становится главный врач, что он тут понимает больше других врачей, ну, может быть, не до самых деталей, что он вполне вникает, как его подчиненные лечат и только поправляя и руководя, оберегает их от ошибок. "...Он и на работу к себе в диспансер принимал – администраторов, врачей или сестер – очень легко: именно тех, о ком звонили ему или просили из облздрави, или из горкома, или из института, где он рассчитывал вскоре защитить диссертацию; или где-нибудь за ужином в хорошую минуту кого он пообещал принять; или если принадлежал человек к той же ветви древнего рода, что и он сам. А если начальники отделений возражали ему, что новопринятый ничего не знает и не умеет, то еще более них удивлялся Низамутдин Бахрамович: "Так научите товарища! А вы-то здесь зачем?"

Протекционистские страсти Низамутдина Бахрамовича оборачиваются бедствием и для больных, и для настоящих врачей, вынужденных работать с огромным перенапряжением – и за себя, и за тех бездельников и невежд, которые составляли свиту Низамутдина.

С хорошо знакомой нам иронической интонацией Солженицын рассказывает о "курчавом Халмухамедове", – у которого на бронзовом лице "в дико-радостной улыбке открывались крупные белые зубы... и лишь не было – но очень не хватало – кольца в носу".

Но беда пряталась не в его жизнерадостной дикарской наружности, а в том, что "ни одной операции он не мог вести не загубя".

И другой протеже Низамутдина – хирург Пантехина, очень озабоченная тем, что у нее росло шестеро детей от двух мужей, а денег не хватало.

И третий лжеврач из того же клана – молоденькая Анжелина, занятая интрижками, любовными и административными, и вовсе не

собирающаяся овладеть трудным искусством держать скальпель в руках.

Наконец, губительность влияния главврача карикатурно отражается в судьбе санитарки Нелли, ленивой, вздорной, безразличной к больным и мечтающей только об одном – не елозить по полу, а захватить удобное и сытое место в больничной кухне.

Воинство Низамутдина и единомышленники Донцовой составляют два лагеря, которые постоянно противостоят друг другу, но так и не вступают в прямой конфликт. В лагере добра никогда не смогут примириться с тем ущербом, который наносит обществу власть тупиц, загребал, бездельников, но в то же время интеллигенты, честные, самоотверженные трудяги, не могут начать открытую борьбу со своими антагонистами. Общее неустройство социума обрекает их на поражение. И в этой горькой констатации бессилия справедливости – увы! – историческая правда. И среди врачей, и среди больных мы видим повторение одной и той же ситуации: Олег не может в житейских столкновениях одолеть Русанова, Донцова – Низамутдина, а интеллигентная блокадница Елизавета Анатольевна – грубую и примитивную Неллю. Понимание этой горькой истины и диктует Солженицыну его мысль о долге художника: "Русановых миллионы, над ними не будет юридического суда, тем более должен быть суд литературы и общества". Так писал он в книге: "Бодался теленок с дубом". И со свойственной ему прямоотой и резкостью категорически утверждал: "А без этого мне и литература не нужна, и писать не хочу".

Среди общечеловеческих проблем, которые приходится решать Олегу Костоготову и его товарищам по горькой судьбе, есть один нравственно-философский вопрос, который часто ставил перед собой сам Александр Солженицын. В 60-е годы в Малеевке я встретил ташкентского онколога Анатолия Матусовича Статникова. Он лечил писателя и вошел в его повесть как прототип хирурга Льва Леонидовича. Вспоминая разговоры со своим бывшим пациентом, Статников часто повторял его раздумья: "Можно и нужно ли ценить всякую жизнь, любую жизнь?" Неотвратимо возникает вопрос о качестве жизни, ее полноте, ее многообразии. В повести проблема рождается внутри чисто медицинского ее аспекта.

Доктор Донцова при осмотре тяжелобольной сорокалетней женщины пришла к жесткому выводу: "Спасение возможно только одно – путем кастрации". Больная заплакала: "Да ведь это конец жизни! Да ведь меня муж бросит!" И Людмила Афанасьевна советует

несчастной: "А вы мужу не говорите... Как он узнает? В ваших силах это скрыть".

Позиция Донцовой категорична. "Поставленная спасти жизнь", она "непреклонно считала, что всякий ущерб оправдан, если спасается жизнь". Поэтому она не колеблется, продиктовав необходимость гормонального лечения Олега Костоглотова и даже не разъяснив ему неодолимые печальные следствия. Но начавшая с Олегом любовную игру медсестра Зоя, взвешивая предложение поехать с ним в ссылку, подумала, что "уколы в этом случае... касались не только его, но и ее". И она откровенно объяснила, что гормонотерапия подавляет половые способности, и она не хочет, чтобы Олег делал эти уколы.

Костоглотов ошеломлен: "Чуяло мое сердце, ждал я от них подвоха – так и вышло". Он думает однозначно и бескомпромиссно: "без этого – зачем жизнь?" Ему хотелось "ядрено обругать врачей за их самовольное распоряжение чужими жизнями".

Однако прав ли Олег? Так ли уж безоговорочно неправа Донцова, убежденная, что во имя спасения жизни "от этого" можно отказаться?

Солженицын не разрешает себе примитивно-однозначных решений. В повести есть эпизодический персонаж – простодушно развращенная девочка Ася, ученица десятого класса, уже не сомневающаяся в том, что человек живет для любви. И понимает она любовь вполне определенно: "В нашем возрасте вся сласть, а когда ж еще?" "Да чем раньше, тем интересней". Так она откровенничает с Демкой, который в ожидании ампутации ноги и думать на эти темы не в состоянии. И когда он, растерянный, "с пересохшим горлом", робко спрашивает: "А ты?" – Ася вываливает на него шквал откровенности: "Фу, да у нас – половина девчонок! А одна еще в восьмом классе забеременела! А одну на квартире поймали, где... за деньги, понимаешь!" Для нее нет никаких сомнений, что так и надо: "...чего откладывать – атомный век!"

В сексуальном азарте Аси много смешного, но Солженицын не только смеется. Он и в этом образе всерьез расширяет психологический объем, находит драматическое начало.

Безутешно плачущая Ася однажды врывается к Демке и потрясенно спрашивает: "Зачем жить? Кому – я – теперь – буду нужна? Кому нужна одногрудая?.. В семнадцать лет?"

Ей назначили операцию, но думает она не об опасности смерти. У нее своя полудетская забота: "Да как же я на пляж пойду?" И затем с наивным и дерзким инфантилизмом, раздернув халат, она просит Демку: "...слушай: ты последний, кто еще может увидеть ее и

поцеловать. Уже никто больше не поцелует... Ну хоть ты поцелуй!
Хоть ты!"

И вдыхая подаренное ему тепло, он стал тыкаться, как поросенок, благодарно и восхищенно... и мягко делал губами так, как ее будущий ребенок с этой грудью уже не сделает никогда.. Он обцеловывал это нависшее над ним чудо..."

Картина горькой страсти кончается краткой, как удар, фразой: "Сегодня чудо, а завтра – в корзину".

В раковом корпусе свои драмы, не только одна смерть. Судьба Аси как бы подсвечивает один из возможных вариантов судьбы Олега, одну из опасностей, которые его подстерегают.

Олег не хочет отказываться от телесных радостей. Хирург Лев Леонидович пытается его убедить и внушает ему "неслужебным голосом": "Слушайте, да неужели в бабах весь цвет жизни?.. Ведь это все ужасно приедается... Только мешает выполнить что-нибудь серьезное..."

Но Олег настроен иначе: "надо понять, что будет потеряно – все". "Ему заменят вышку на пожизненное". Оставили жить – "только неизвестно – зачем?"

Это самый распространенный, самый часто повторяющийся мотив повести. Недаром одна из глав так и называется – "Чем люди живы?" Диспут на эту тему возникает в палате отнюдь не случайно. К больным попадает рассказ Л.Толстого с таким названием, и каждый из них ищет ответ, исходя из собственного жизненного опыта. Демка отвечает наивно, по-детски: "...воздухом, потом – водой. Потом – едой". И вохровец Ахмаджан не знает сомнений: "Довольствием. Продуктовым и вещевым". И Русанову все ясно: "Люди живут идейностью и общественным благом". Эту громкую и пустую фразу он произносит не только автоматически, но пожалуй даже искренне.

Ефрему Поддуеву, прошедшему трудную бродячую жизнь, хочется ответить – "спиртом". Но он уже прочитал в книге, что "живы люди не заботой о себе, а любовью к другим". И ему обидно, что Русанов, которого он зовет "хилаком", едва ли не угадал. Но сам Русанов не видит сходства между "любовью к другим" и "общественным благом". Он категорически протестует: "Это не наша мораль". А узнав имя автора, пытается его скомпрометировать: "Это который – зеркало русской революции, рисовые котлетки. Так сюсюкалка ваш Толстой. Он во многом, оч-чень во многом не разобрался".

Так в портрете Русанова появляется еще одна, и очень типичная черта. Решительное неприятие классического искусства как апологии общечеловеческих ценностей непременно входило в джентельменский

набор вульгарного сталинского догматизма, его преклонения перед абстракцией. Признавать авторитет любви – это сюсюканье, "рисовые котлетки". То ли дело – шаблонно надежное общественное благо. Но именно это поклонение абстракциям и фантомам лишает Русанова возможности разобраться в конкретной жизни, и недаром он улыбочиво и весело отправляется навстречу своему концу. А Олег Костоглолов собирается жить. И перед отъездом в свой далекий, пыльный, тоскливый Уш-Терек он напишет удивительно добрые письма двум женщинам, которые согрели его больничные дни и которым он мог бы своей опасной близостью испортить будущее.

Письмо Зое он кончает спокойно и продуманно: "Я с благодарностью навсегда запомню все Ваше. Искренне, честно, желаю Вам – самого счастливого замужества". Конечно, это не голос мужской, плотской страсти, это голос любви к людям. И еще мощнее, взволнованнее звучит этот голос в письме к врачу Вере Гангарт - к милой Веге его недавних грез..." Еще прежде, прежде, чем Вы доплывете до равнодушной старости, Вы благословите тот день, когда не разделили моей судьбы". Любить – и так твердо отказаться от своей любви. Сколько мужества для этого надо. Олег не пытается скрыть от Веры, что он страстно любит ее, пусть она не подумает, что его решение – от безразличия, от душевного холода. "...Я открою Вам: и тогда, когда мы говорили о самом духовном, и я честно тоже так думал и верил, мне все время, все время хотелось – вскинуть Вас на руки и в губы целовать... И сейчас я без разрешения целую их".

Прощаясь навек, Олег признается в своей страсти. Теперь его любовь уже ни к чему не обязывает Веру, не может сделать ее несчастной. Вот таким бескорыстным, честным чувством, в котором уже ни грамма эгоизма, может и должен жить человек. Таково последнее решение Олега Костоглолова, подтверждающее этический пафос повести "Раковый корпус".

Это станет особенно ясно, если вдуматься в биографию Веге и понять горькую правду слов Олега: "Вы полжизни своей закололи, как ягненка..." Эту метафору легко расшифровать – Вера Гангарт принесла себя в жертву. И так было на самом деле. Она жила вдвоем с матерью, ее старший брат был арестован и сгинул где-то в Бурят-Монголии. "Это и сокрушило мать". Совсем недолго был в ее жизни "мальчик", который раньше Олега "придумал звать ее Вегой".

"Цветет агава один раз в жизни и вскоре затем – умирает. Так полюбила и Вера Гангарт. Совсем маленькой, еще за партией. А его – убили на фронте". "Она так хотела, чтоб ее теперь тоже убили. Она

сразу же, бросив институт, хотела идти на фронт. Но как немку ее не взяли".

"И осталась Вера одна". Так прожила – с сорок первого по пятьдесят пятый – "четырнадцать пустынь", "четырнадцать лет безумия". Олег знает, как она принесла себя в жертву верности, даже, точнее, памяти, иллюзии верности. Вот и пишет, чтоб она пощадила вторую половину жизни, ведь он убежден, что сделать ее счастливой не может. Из ссылки он, скорее всего, уедет, но вот куда – не известно. И каким он станет – тоже неизвестно. Значит, нет у него права определять чужую жизнь. Разве может он, с его честностью, с его подлинным чувством ответственности забыть совет доктора Донцовой: "Не надо вам стремиться к семейному счастью. Вам надо еще много лет прожить без полноценной семьи". Разве может Вера Гангарт – другой лечивший его врач – не знать той же жестокой истины. И если по женской слабости она обманывает себя, то может ли мужчина этой слабостью воспользоваться? Тем более, такой мужчина, как Олег Костоготов. В этом – его безусловная нравственная высота. Впрочем, и достоинство Веры сказалось в том, что она пригласила Олега переночевать у нее. Не кокетство, не хитрость, не слабость, а именно высокое человеческое достоинство. И мы убеждаемся, что Олег это понял и оценил. Вот почему такой любовью и одновременно таким спокойным мужеством дышит его прощальное письмо.

Олег Костоготов и Вера Гангарт имеют очень мало общего с Иваном Денисовичем или Матреной. Но мало общего – в конкретике биографий, судеб, характеров. А в главном – эстетическом – плане это общее есть. Они – праведники, и повесть "Раковый корпус" вновь повторила любимую мысль Солженицына: на Руси всегда найдется место красоте и правде истинно нравственного человека. Ведь всякие Русановы и Низамутдины, всякое зло – исторически обусловлены и исторически преходящи. А добро изначально присуще человеку и поэтому не умирает.

Почему в свое время не захотели печатать эту повесть? Конечно, отнюдь не потому, что кого-то не устроили философские рассуждения о границе между жизнью и смертью, о могуществе человека, который самой смерти не поддается. В ту пору, во второй половине шестидесятых, эти моменты казались слишком отвлеченными, слишком далекими от злобы дня. А вот правда о лагерях, о губительной разлагающей силе сталинизма, о потаенной мерзости

Русанова и драме большевика Шулубина, о трагедийных, несбывшихся судьбах Олега и Веры – все это дышало такой болью, что власть имущие русановы не хотели об этом ни читать, ни думать.

Зато теперь повесть "Раковый корпус" раскрывается во всей своей многослойной структуре, во всей жесткой непреклонной правдивости, во всей устремленности сквозь частные, временные социальные беды - к вечным вопросам бытия.

III. БОРИС ПАСТЕРНАК О ЖИЗНИ И СМЕРТИ

В истории русской литературы XX столетия немало драматического и даже загадочно драматического. Одна из таких загадок – судьба Бориса Пастернака, который благополучно прожил все годы сталинского террора, но был морально уничтожен Н.С.Хрущевым в период, непосредственно предшествующий так называемой "оттепели". Почему же, однако, не расправился с ним "кремлевский горец"? Утверждают, что когда возникло предложение об аресте Пастернака, Сталин категорически отверг его, сказал знаменательные слова: "Оставьте в покое этого небожителя".

Есть основания поверить в реальность этого решения. Его косвенно подтверждает одна из версий телефонного разговора между Сталиным и Пастернаком. Когда был завершен основной сюжет беседы (О.Мандельштам), поэт якобы признался политику: "...поговорить с вами об этом я всегда мечтал". Сталин спросил: "О чем?" И Пастернак ответил: "О жизни и смерти"¹.

Были ли в самом деле сказаны эти слова? Нельзя не учитывать, что в воспоминаниях Николая Вильмонта, единственного свидетеля телефонного разговора, такого обмена фразами нет². Нет их и в изложении В.Соловьева, опубликовавшего за рубежом свой вариант воспоминаний О.Ивинской³. Зато в книге самой Ивинской эта версия упоминается дважды, со ссылкой на А.Ахматову и Н.Мандельштам⁴. Если учитывать, что Ахматова начинает свой рассказ ссылкой на то, что она была у Пастернака в этот же день, то, видимо, ее свидетельство заслуживает доверия. Однако главное подтверждение этой версии в другом. Она совпадает с тем, что, судя по произведениям Пастернака, постоянно волновало самого писателя.

Первая фраза лирического романа "Доктор Живаго": "Шли и шли и пели "Вечную память"... А затем – "Гроб закрыли, заколотили, стали опускать. Отбарабанил дождь комьев, которыми торопливо в четыре

лопаты забросали могилу. На ней вырос холмик. На него взошел десятилетний мальчик"⁵.

Таково первое появление Юрия Живаго в тексте романа. А последнее – внезапная смерть и трагическое прощание с покойным его друзей, близких и особенно трогательное, особенно значительное, насыщенное мыслью и чувством, прощальное слово Ларисы: "Вот и снова мы вместе, Юрочка. Как опять бог привел свидеться. Какой ужас, подумай!.. Твой уход, мой конец.. Загадка жизни, загадка смерти...".

Влюбленность в жизнь была пафосом уже одной из ранних книг Пастернака, демонстративно названной "Сестра моя – жизнь". Поэт восторженно любит картину мира.

*Как были те выходы в тишь хороши!
Безбрежная степь как марина
Вздыхает ковыль, шуршат мураши
И плавает плач комариный⁶.*

Нарочито мелкие, как бы ничтожные детали ("мураши", "комариный плач") подчеркивают огромность и целостность мира. Недаром вывод из пейзажной картины так глобален: "...через дорогу за тын перейти нельзя, не топча мироздания"⁷.

В этой цельности, слитности, единстве мира и человека для Пастернака уже тогда была и загадка, и красота жизни. Однако, рисуя картины очеловеченной природы, любясь, даже восторгаясь "губами астр" и "отделкой кленового листа", чувствуя в себе мощь "всесильного бога деталей", поэт не может отделаться от тревог и сомнений.

*Не знаю, решена ль
Загадка зги загробной,
Но жизнь, как тишина
Осенняя, – подробно⁸.*

В своем литературном дебюте, докладе "Символизм и бессмертие", прочитанном 10 февраля 1913 года, Пастернак уже предложил вариант решения этой загадки. "Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу субъективности, – есть бессмертие. Итак, бессмертие есть Поэт. Поэзия – бессмертие, допустимое культурой"⁹.

Мысль о том, что поэзия обеспечивает бессмертие человека, придет в роман о докторе Живаго, составит основной смысл тетради его стихов. Но об этом речь будет впереди, а пока обратим внимание на то, что сразу вслед за страстными, горестными признаниями

Ларисы, полными самого высокого лиризма, последует сухая, вполне объективная эпическая справка:

"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".

В суровой сдержанной интонации Пастернака – и гнев, и печаль, и любовь, и отклик на горькую судьбу Ольги Ивинской.

В этой связи необходимо отметить одну особенность лиризма "Доктора Живаго". Очевидную, если сопоставить роман с эпопеей Василия Гроссмана "Жизнь и судьба". Там биография героя Виктора Штрума содержит немало параллелей с жизнью самого автора. Эта связь особенно наглядна в эпизоде гибели матери Штрума в Бердичевском гетто и возникающей в связи с этим поворотом сюжета теме страдания еврейского народа и нравственной преступности антисемитизма. Семен Липкин вспоминает: "Когда Гроссман прочел мне письмо матери Штрума, он снял очки, чтобы вытереть слезы"¹⁰. Волнение писателя очень понятно: он ведь как бы сочинил предсмертное письмо собственной матери, погибшей именно в Бердичевском гетто. В "Докторе Живаго" таких биографических параллелей не обнаружить, но зато духовная близость двух поэтов, Пастернака и его героя, легко просматривается. И она как раз в том, что тема смерти настойчиво звучит в романе.

Между смертью матери Юрия и исчезновением Ларисы проходят и трагическая кончина отца Юрия, и самоубийство Павла Антипова, и внезапная гибель самого Живаго, и бесконечное количество других смертей.

Вспомним хотя бы тот многозначительный эпизод, когда Юрий против своей воли принял участие в бою.

"Доктор лежал без оружия в траве и наблюдал за ходом боя. Все его сочувствие было на стороне героически гибнувших детей. Он от души желал им удачи. Это были отпрыски семейств, вероятно, близких ему по духу, его воспитания, его нравственного склада, его понятий".

"Однако созерцать и пребывать в бездействии среди кипевшей кругом борьбы не на живот, а на смерть было невысказанно и выше человеческих сил. И дело было не в верности стану, к которому приковала его неволя, не в его собственной самозащите, а в следовании порядку совершавшегося, в подчинении законам того, что разыгрывалось перед ним и вокруг него. Было против правил

оставаться к этому в безучастии. Надо было делать то же, что делали другие. Шел бой. В него и товарищей стреляли. Надо было отстреливаться."

Так, силой обстоятельств втянутый в кровавый ужас гражданской войны, Живаго сам выстрелил в живого человека. И вскоре обнаружил, что у убитого партизана, его соседа по солдатской цепи, и у молодого белогвардейца на груди под рубашкой хранится один и тот же 90-й псалом, текст которого считался "чудодейственным, оберегающим от пуль". Так одной деталью выявляется бессмыслица, когда люди уничтожают друг друга. Мясорубка гражданской войны осуждается бескомпромиссно: "Озверенье воюющих к этому времени достигло предела. Пленных не доводили живыми до места назначения, неприятельских раненых прикалывали на поле".

Тема озверенья доведена до самых чудовищных пределов в образе Памфила Палых, чья бесчеловечность казалась "восторженным левым интеллигентам... чудом классовой сознательности".

Однажды Палых слушал страшное повествование о жестокости белых. "Страдалец-калека", которому повешение заменили "отсечением руки и ноги", рассказывает: "Вы тут в лесу ничего не знаете. В городе стон. Из живых людей железо варят. Из живых режут ремни. Втащут за шиворот незнамо куда, тьма кромешная. Обтрогаешься кругом, – летка, вагон. В клетке человек больше сорока в одном нижнем. И то и знай отпирают клетку, и лапца в вагон. Первого попавшего. Наружу. Все равно как курей резать. Ей-Богу. Кого вешать, кого под шомпола, кого на допрос. Излупцуют в нитку, посыпают раны солью, поливают кипятком. Когда скинет или сделает под себя на них, заставляют, – жри. А с детишками, а по женскому делу, о Господи!".

И вот тогда "постоянный страх за судьбу своих в случае его смерти охватил" Памфила "в небывалах размерах. В воображении он уже видел их отданными на медленную пытку, видел их мукою искаженные лица, слышал их стоны и зовы на помощь. Чтобы избавить их от будущих страданий и сократить свои собственные, он в неистовстве тоски сам их прикончил. Он зарубил жену и трех детей тем самым острым как бритва топором, которым резал им, девочкам и любимцу сыну Фленушке, из дерева игрушки". Так жестко, страшно изображает Пастернак чудовищные следствия гражданской войны, лишившей человеческую жизнь всякой ценности и превратившей смерть в избавление от адских мук. И в этом звучит голос писателя-гуманиста, сурово осудившего гражданскую войну – время торжества озверенья, бесчеловечности. Но даже жестокие, экстремальные условия гражданской войны не позволяли Пастернаку отказаться от

веры в человека, в его святость и бессмертие. Тетрадь Юрия Живаго предлагает нам заветные мысли Бориса Пастернака. Она начинается монологом актера, играющего роль Гамлета, и завершается проповедью Христа. В чем же смысл такого композиционного решения?

Гамлет – человек переходного времени, остро осознавший все беды и трудности этого перехода. Для Пастернака Гамлет означает отнюдь не то же, что для Шекспира. В своих замечаниях к переводу трагедии Пастернак писал: "Гамлет отказывается от себя, чтобы "творить волю пославшего его". "Гамлет" не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения. Когда обнаруживается, что видимость и действительность не сходятся и их разделяет пропасть, не существенно, что напоминание о лживости мира приходит в сверхъестественной форме и что призрак требует от Гамлета мщения. Гораздо важнее, что волею случая Гамлет избирается в судьбы своего времени и в слуги более отдаленного".

В переводе Пастернака известные слова Гамлета, что "век расшатался", звучат иначе:

*Погублен век! Будь проклят он. К чему
Родился я на свет помочь ему.*

Здесь акцент на осуждение века и признание бессилия изменить несправедность жизни ощущается гораздо очевиднее, чем в других переводах.

Гамлет у Пастернака в самом деле безоговорочно судит свое время и страстно жаждет будущих перемен. Однако в стихотворном монологе Гамлета эта мысль выражена еще не столь определенно.

*Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.*

Здесь моление о жизни звучит только как просьба, слабо и неуверенно. Но откроем последнее стихотворение тетради – "Гефсиманский сад":

*Ночная даль теперь казалась краем
Уничтоженья и небытия.
Простор вселенной был необитаем,
И только сад был местом для жилья.*

*И, глядя в эти черные провалы,
Пустые, без начала и конца,
Чтоб эта чаша смерти миновала,
В поту кровавом он молил отца.*

Затем, "смягчив молитвой смертную истому", отказавшись по воле Господа "защищаться мечом" от толпы рабов и скопища бродяг, Христос утверждает:

*Я в добровольных муках в гроб сойду.
Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи карavana,
Столетия поплывут из темноты.*

Эти завершающие строки тетради стихов Живаго завершают и весь роман, прямо формулируя его главную мысль. Она приходит отнюдь не внезапно, она подготовлена хотя бы финалом стихотворения "На страстной": "Смерть можно будет побороть усилием воскресенья".

Вдумчивые читатели легко и безошибочно угадывали суть романа. Эмма Герштейн, выслушав в чтении у Ольги Ивинской 5 апреля 1947 года лишь одну из глав романа, тут же (дата письма 8 апреля 1947 года) назвала услышанное "книгой о бессмертии..., самой современной из всех, какие мы знаем"¹¹.

Ольга Фрейденберг высказывает такое предположение: "... знаешь, последнее впечатление, когда закрываешь книгу, страшное *для меня*. Мне представляется, что ты боишься смерти и что этим все объясняется – твоя страстная бессмертность, которую ты строишь как кровное свое дело"¹².

Теперь мы знаем, что в одной из черновики романа сохранилось ранее его название: "Смерти не будет"¹³.

Человеку остается его страдальческая жизнь, остается добровольно им избранный крестный путь, и в способности пройти по нему до "неотвратимого конца" и кроется тайна бессмертия, великая возможность судить настоящее и служить будущему.

ПРИМЕЧАНИЯ

к частям I, II

¹Сорокин П. Дальняя дорога. М., 1992. С.25.

²Там же. С.296.

³Там же. С.192.

⁴Все цитаты из "Тихого Дона" М.Шолохова приводятся по изданию: Шолохов М. Собр.соч.: В 9 т. М., 1965-1969. Т.2. Кн.1.

⁵Все цитаты из произведений К.Симонова приводятся по изданию: Симонов К. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980-1987.

⁶"Раковый корпус" А.Солженицына цитируется по изданию: Солженицын А. Собр.соч.: В 7 т. М., 1991. Т.4.

к части III

¹Эта версия излагается у Л.Колдного в "Московской правде" (1989. 16 июля), у Л.Амлинского в "Комсомольской правде" (1990. 1 июля), у Ю.Борева в "Литературных новостях" (1992. №3).

²Вильмонт Н. О Борисе Пастернаке. М., 1989. С.218.

³Комсомольская правда. 1990. 1 июня.

⁴Ивинская О. Годы с Борисом Пастернаком. М., 1992. С. 82. Н.Мандельштам там только повторяет А.Ахматову.

⁵Текст романа "Доктор Живаго" цитируется по изданию: Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990-1992. Т.3.

⁶Пастернак Б. Стихи. М., 1966. С.88-89.

⁷Там же. С.84-88.

⁸Там же. С.103.

⁹Русские писатели: Библиографический словарь. М.: Просвещение, 1990. Т.2. С.123.

¹⁰Липкин С. "Жизнь и судьба" Василия Гроссмана. М., 1990. С.40

¹¹Пастернак Б. Указ. собр. соч. Т.3. С.659.

¹²Там же. С.663.

¹³Там же. С.652.

В.П.Скобелев

БОЛЬШОЙ ЛИРИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ ИОСИФА БРОДСКОГО

*В конце концов, не для того ли
Мы знаем творческую власть,
Чтобы хлебнуть добра и боли –
Отгоревать и не проклясть!*

Сергей Гандлевский

*Все мысль да мысль! Художник бедный слова!
О жрец ее! тебе забвенья нет;
Все тут да тут и человек, и свет,
И смерть, и жизнь, и правда без покрова.*

Евг.Баратынский

*Я всегда тосковал по форме более емкой,
которая не была бы ни слишком поэзией, ни
слишком прозой...*

Чеслав Милош

Сначала – личное воспоминание. Стихи Иосифа Александровича Бродского я впервые услышал (не прочитал, а именно услышал!) в первой половине 60-х годов. Молодой актер только что открывшегося в Воронежже Театра юного зрителя исполнял под гитару ныне знаменитых "Пилигримов". Стихи, разумеется, понравились. Волновало, тревожило терпеливое мужество скитальцев – их безыллюзорный взгляд, обращенный в будущее, их спокойная и суровая готовность встретить новые и новые испытания.

Мир останется лживым.

Мир останется вечным.

*Может быть, постижимым,
но все-таки бесконечным¹.*

Конечно, мне, тогдашнему "шестидесятнику", успевшему взять с магнитофонных лент Б.Окуджаву и Вл.Высоцкого, знакомому с самодельной песней в составе студенческого фольклора, читателю и почитателю тогдашних Евг.Евтушенко и А.Вознесенского, оказались близки в строчках неведомого поэта ключевые слова, связанные с

мотивом дороги, с нелегкими маршрутами бытия, с постоянным и бестрепетным всматриванием в тревожную линию горизонта. "Пилигримы" звали в дорогу и ничего не обещали – легкой жизни уж во всяком случае.

За "Пилигримами" легко угадывалась большая традиция русской лирики XX века. Молодой поэт перешагивал через мажорность предвоенной "Бригантины" Павла Когана и обращался к опыту Николая Тихонова и Николая Гумилева. В тихоновском "Перекопе" "красные волки", "волкодавы крылатые" "...живыми мостами мостят Сиваш", не веря в будущее, не надеясь на его:

*За горами же солнце, и отдых, и рай,
Пусть это мираж – все равно!
Когда тысячи крикнули слово: "Отдай!" –
Урагана сильнее оно².*

В финал гумилевского "Старого конквистадора" вынесено и тем самым сюжетно подчеркнуто терпеливое, свободное от суетных надежд мужество человека перед лицом смерти:

*Как всегда, был дерзок и спокоен
И не знал ни ужаса, ни злости,
Смерть пришла, и предложил ей воин
Поиграть в изломанные кости³.*

Однако скитальцы Бродского, в отличие от землепроходцев Гумилева и тихоновских красноармейцев, слабосильны, лишены той солдатской спайки, которая является одним из условий победы: "Увечны они, горбаты, голодны, полуодеты" (I,16). Единственное, чем они располагают, – сила духа и уверенность в том, что "... мир останется прежним" (I,16) :

*И быть над землей закатам,
и быть над землей рассветам.*

*Удобрить ее солдатам,
Одобрить ее поэтам*

(I, 17).

Уже здесь, в раннем стихотворении, как видим, "...присутствует многое из того, что станет впоследствии характерным: ощущение тщеты земной, жизненного трагизма и вместе с тем мужественно-пессимистическое противостояние року"⁴.

Самостоятельное плавание для Бродского началось с рубежа 50-60-х годов. При этом поэт счастливо обошел характерные иллюзии "шестидесятников" – их надежды на восстановление "ленинских норм партийной и государственной жизни", их еврокоммунистические упования на "социализм с человеческим лицом", их уважительное отношение к латиноамериканским диктаторам, которые одобрительно цитировали Маркса и Ленина. Пишут о Бродском как о представителе "...ленинградского варианта "шестидесятников"..."⁵. Сам поэт говорил в одном из своих интервью о себе и ближайших сотоварищах как о "поколении 1956 года": "Поколение, первым младенческим криком которого было венгерское восстание. Боль, потрясение, печаль, стыд за наше бессилие – я не знаю, какими словами определить те чувства, которые мы тогда испытали и которым подчинилась наша сознательная жизнь. Никогда больше не испытывали мы ничего подобного, даже в августе 1968. Это была не просто трагедия; как всякая истинная трагедия, она имела также и метафизическое измерение"⁶.

И в самом деле, "...от правды физической он двинулся к метафизической"⁷. То есть: сохраняя интерес к многообразным проявлениям земного бытия, поэт стал задумываться о тех связях, которые столько же разъединяют, сколько и соединяют мир горний и мир дольний.

Разумеется, поэт не может не думать. В результате сюжет лирического произведения – это всегда наш ответ на предложение поэта подумать вместе с ним о себе и о мире. Но всегда были и есть поэты, у которых сам процесс размышления, процесс установления интеллектуально истолкованных связей в мире становится художественным образом, точнее сказать – художественной системой, претендующей на главенствующую роль в становлении сюжетно-композиционной целостности лирического произведения. И если сюжетно-композиционное единство любого художественного произведения как *динамической* целостности – это мотор формы, то в философской лирике мотором сюжета, стержневым фактором, исходным условием его динамики оказывается *процесс размышления, художественное изображение мысли, представляющей как деятельность*.

Замечено, что перед нами "...философ, потому что он вовлекает читателя в серьезные размышления о мире, о жизни, о смерти, о времени, о пространстве". Но в привычном речевом обиходе "серьезные размышления" – это прежде всего логически выверенная работа ума, между тем как у Бродского это – "кружево", то есть "...не результат работы, а само действие от глагола "кружить "...": "Поэт

кружит по своим темам, прикидывает так и эдак, мучается, страдает, иронизирует, насмешничает, хвалит, хулит, отвергает – старается не построить, а понять, не взойти, а проникнуть..."⁸.

Значит, главное здесь – не быт, но – бытие, не столько *образ явления*, сколько *образ сущности*. И начинал Бродский с того, что задумался над первосущностями бытия – над пространством и временем. В "Пилигримах" пространство и время действуют, что называется, на равных – от начала и до конца сюжета сопутствуют друг другу "Иллюзия и Дорога". И бешеная скачка во мраке ("Ты поскачешь во мраке...", 1962) – это опять жизнь, увиденная в равновесии времени и пространства. Это равновесие ищет поэт и в 1984 году, когда после долгих лет изгнания пишет стихотворение "Теперь, зная многое...", в котором, как и прежде, ищет равновесие между временем и пространством, воспринимает их как знаки продолжающейся жизни и как знак единства земного бытия:

*Как знать, может, как раз сейчас,
когда я пишу эти строки, сидя
в кирпичном маленьком городке
в центре Америки, ты бредешь
вдоль горчичного здания, в чьих отсыревших стенах
томится еще одно поколение, пляясь
в серобуромалиновое пятно
нелегального полушария*

(II, 168-169).

Однако в те же 60-80-е годы у Бродского заявляет о себе стремление строить лирический сюжет не на балансировании между интересом к времени и интересом к пространству, а на стремлении создать образ времени, которое вбирает в себя пространство. Применительно к философской пьесе "Мрамор" верно замечено, что, "погрузившись в пространственно-временные проблемы, Бродский проиллюстрировал теоретические положения собственным побегом из пространства во время"⁹. Время оказывается для Бродского более надежным ориентиром, чем пространство, поскольку "пространство у него бесконечно, но это дурная, застылая бесконечность тупика"¹⁰.

Пространство становится у поэта иносказанием времени еще в 1962 году – в балладе "Холмы":

*Присно, вчера и ныне
по склону движемся мы.*

*Смерть – это только равнины.
Жизнь – холмы, холмы...*

(I, 44)

Движение "по склону" – это прежде всего печаль и тревожные ожидания. И когда в "Рождественском романсе" (1961) появляется "такси с больными седоками" рядом с "тоской необъяснимой" (I, 21, 22) – это опять "движение по склону" в некое обреченное будущее, где "...мертвецы стоят в обнимку с особняками" и где человек – это "...пловец в несчастье случайный...", даже если все движется к празднику – не зря стихотворение называется "Рождественский романс". Конечно, "тоска необъяснимая" способна обернуться праздничным видением:

*...и льется мед огней вечерних
и пахнет сладкою халвою;
ночной пирог несет сочельник
над головою.
(...)*

*...как будто будут свет и слава,
удачный день и вдоволь хлеба,
как будто жизнь качнется вправо,
качнувшись влево*

(I, 22).

Между тем "свет и слава" – кратковременное утешение. Неотменяемым остается движение "по склону". На помощь времени в его разрушительной работе приходит пространство. Поэтому, как сказано в "Строфах", "может, вообще пропажа / тела из виду есть / со стороны пейзажа / дальнорзости мечь", а "...географии примесь / к времени есть судьба" (I, 436, 437). У Бродского даже смена поколений открывается с помощью пространственной метафорической ассоциации в стихотворении "Мысль о тебе...": "Где там матери и ее кастрюлям уцелеть в перспективе, удлиняемой жизнью сына" (II, 160). Соответственно в стихотворении "Одиссей Телемаку" "...мозг уже сбивается, считая волны, глаз, засоренный горизонтом, плачет..." (I, 430), а в стихотворении "Раньше здесь щебетал щегол..." оказывается, что "...пространству вонь небытия / к лицу" (I, 423).

"Свет и слава", о которых мечталось в "Рождественском романсе", предстают в "Строфах" как надоевшие, тянущиеся будни, где все меньше места для надежд и все короче ожидание:

*Чем безнадежней, тем как-то
проще. Уже не ждешь
занавеса, антракта,
как пылкая молодежь.
Свет на сцене, в кулисах
меркнет. Выходишь прочь
в рукоплесканье листьев,
в американскую ночь*

(I, 437).

"Свет и слава" не радуют, ибо наступает "американская ночь", - конец дня жизни. "Аплодисменты листьев" означают и предполагают полную утрату земного бытия отдельного человека, поскольку "жизнь есть товар на вынос торса, пениса, лба" (I, 437); "... подчиняешься Парке, /обожаящей прясть" (I, 438). Образ "американской ночи" выводит к спору с космосом Гесиода, с идеей постоянного возвращения жизни. Это для Бродского всего лишь "дурная карусель":

*С той дурной карусели,
что воспел Гесиод;
сходят не там, где сели,
но где ночь застаёт*

(I, 438).

Но еще задолго до того, как появляется образ подступающей "американской ночи", у поэта еще дома, в 1962 году, возникнет невеселый итог перехода "из пространства во время" - мир здесь предстает в облике тюрьмы:

*...а я опять задумчиво бреду
с допроса на допрос по коридору
в ту дальнюю страну, где больше нет
ни января, ни февраля, ни марта*

(I, 77).

Конечно, мир как тюрьма - это не Бродским придумано, однако показательно, что образ тюрьмы возникает у поэта, живущего в условиях жесткого государственного тоталитаризма. И поэт остро ощущал эту жесткость. В 1965-1968 годах Бродский создает поэму "Горбунов и Горчаков", действие которой происходит в психушке. Строго регламентированное лечебное - по идее - учреждение становится метонимией тоталитарной государственности, предполагающей неотменяемую прочность:

*Огромный город в сумраке густом.
Расчерченная школьная тетрадка.
Стоит огромный сумасшедший дом,
Как вакуум внутри миропорядка*

(I, 156).

"Расчерченная школьная тетрадка" предстает как иронический намек на мир, увиденный сквозь тюремную решетку, и – шире! – на строгую регламентированность извне ограничиваемого бытия. В этом контексте "огромный сумасшедший дом" и "огромный город" оказываются соседними звеньями в одной системе. Следующее звено – не упомянутое, но подразумеваемое – это уже общество, государство в целом. "Миропорядок" здесь – нечто непробиваемо прочное.

Одним из проявлений этой прочности выступает в лирике Бродского мощная устойчивость всего того, что называют советским образом жизни¹¹. В поэме "Речь о пролитом молоке" (1967) легко узнаются "кухонные" сетования "шестидесятников" на удушающую атмосферу всего того, что сейчас объединяется в нашем сознании понятием "эпоха застоя", где политическая пассивность массового сознания совмещалась с государственной жесткостью, перераставшей в косность и неповоротливость, в глубокую спячку духа:

Жизнь вообще идет, как по маслу.

(Подразумеваю, конечно, массу).

(...)

То есть, все основания быть спокойным.

Никто уже не кричит "По коням!"

Дворяне выведены под корень.

Ни тебе Пугача, ни Стеньки.

Зимний взят, если верить байке.

Джугашвили хранится в консервной банке.

Молчит орудие на полубаке.

В голове моей только деньги

(I, 175).

Облик жизни, идущей "вообще ... как по маслу", не обманывает поэта – он знает, что таится за внешним спокойствием этих "грустных краев". В 1969 году он пишет стихотворение под иронически многозначительным названием "Конец прекрасной эпохи"; "прекрасная эпоха" предстает как царство уже не спячки, но холода:

*Ветер гонит листву. Старых лампочек тусклый накал
в этих грустных краях, чей эпитаф – победа зеркал,
при содействии луж порождает эффект избытка.*

(...)

*В этих грустных краях все рассчитано на зиму: сны,
стены тюрем, пальто, туалеты невест белизны
новогодней, напитки, секундные стрелки*

(I, 217).

Мерзлый мир советского имперского величия соревнуется с тем "полным гордого доверия покоем" царской России, который, как мы все помним, настораживал Лермонтова. И не только соревнуется, но и значительно превосходит, ибо здесь даже природные силы подчиняются механической гнетущей силе государственных установлений. Здесь "кочет внемлет курантам".

*Этот край недвижим. Представляя объем валовой
чугуна и свинца, обалделой тряхнешь головой,
вспомнишь прежнюю власть на штыках и казачьих нагайках.
Но садятся орлы, как магнит, на железную смесь.
Даже стулья плетеные держатся здесь
на болтах и на гайках*

(I, 217).

"Объем валовой / чугуна и свинца", "болты и гайки", намертво закрепляющие даже плетеную мебель, державные орлы, которых пригнетает к земле "железная смесь", – это все знаки нерушимой прочности тотально действующего государственного порядка. Здесь даже перечень казненных можно прочитать в газете "...сквозь очки в оловянной (выделено мной. – В.С.) оправе..." (I, 218), а "пуля в висок" – это "...словно в место ошибки перстом..." (I, 218). "Железный век", о котором с трагическими предчувствиями писали Евг. Баратынский и А.Блок, здесь открывается в некоей буквальности: лирический сюжет, варьируя мотив "железного века" как "жесточкого века", призван создать ощущение пассивного (и от этого еще более страшного) ледяного принуждения.

И вместе с тем это ледящее дыхание тоталитарного режима не отменяет будничной жизни, которая, как мы помним, "...идет, как по маслу". "Эпоха свершений" приобретает бурлескно сниженный облик:

*Жить в эпоху свершений, имея возвышенный нрав,
к сожалению, трудно. Красавице платье задрал,
видишь то, что искал, а не новые дивные дивы.*

*И не то чтобы здесь Лобачевского твердо блюдут,
но раздвинутый мир где-то должен сужаться, и тут
– тут конец перспективы*

(I, 218).

Носитель "возвышенного нрава", и оказавшаяся рядом с этим господином красавица, и положение Лобачевского о том, что две параллельные прямые способны пересечься, откровенно трагестированы. Иронически выраженный итог – "конец перспективы". Здесь "время создано смертью" (I, 217), и "зоркость этих времен – это зоркость к вещам тупика" (I, 218). "Вещами тупика" становятся разные варианты гибели: это или самоубийство ("То ли пулю в висок, словно в место ошибки перстом..." (I, 218), или расстрел ("Приговор приведен в исполнение" – (I, 218), или – постоянное ожидание расправы ("Неповинной главе всех и дел-то, что ждать топора / да зеленого лавра" (I, 218).

Образ "зеленого лавра" вынесен в финал, и финал горько ироничен: вечнозеленый лавр, которым некогда увенчивали поэтов, предстает как антитеза топору и, кроме того, соотносится с "грустными краями", где, как мы помним, "...все рассчитано на зиму...". Итог очевиден: нет места "зеленому лавру" в зоне ледяного оцепенения.

Ужас этого оцепенения преследует поэта. В конце 70-х – начале 80-х годов он вновь дает о себе знать в "Стихах о зимней кампании 1980-го года", посвященных тогда только-только начавшейся афганской войне. В исходной позиции – в качестве эпитафии – оказывается знаменитая лермонтовская строчка: "В полдневный жар в долине Дагестана..." На правах кривого зеркала – по контрасту – возникает во второй строфе строка: "Ясный морозный полдень в долине Чучмекистана" (II, 82). Перепад от "полдневного жара" к "морозному полдню", от нейтрального географического наименования к "Чучмекистану", совмещающему Туркестан, Узбекистан, Таджикистан с пренебрежительной кличкой "чучмек", задает позицию жестокого превосходства холода над теплом, уверенной в себе силы над беззащитностью. Это – "север, пастух и сеятель, гонит стадо к морю, на юг, распространяя холод" (II, 82).

Победа холода становится всеобъемлющей. Стынут не только люди, ведущие войну, – стынет их военная техника: "Мерзнущая, сырая / человеческая свинина / лежит на полу караван-сарая", "...ноги окоченели..." (II, 82-83); "Ходя под себя мазутом, / стынет

железо" (II, 82). Здесь даже пуля зябнет и, чтобы согреться, врывается в теплое человеческое тело:

*Скорость пули при низкой температуре
сильно зависит от свойств мишени,
от стремленья согреться в мускулатуре
торса, в сложных переплетеньях шеи*

(II, 82).

Оледенение здесь приобретает всеобщий характер – оно сливает воедино человека и природу: "Горы не двигаются, передавая /свою неподвижность телам убитых" (II, 82).

"Север, пастух и сеятель", как видим, свое дело знает. Погоняемое им стадо несет с собой смертельную угрозу окружающей действительности. Отсюда – тотальный страх, поскольку повсюду царит "убийство – наивная форма смерти, /тавтология, ария попугая..." (II, 83). Луна здесь становится совсем маленькой и "...от страха /потонуть в сапоге разутом /прячется в тучи, точно в чалму аллаха" (II, 83), а неуклюжий танк боится мины, но при этом изрыгает огонь, смерть и разрушение:

*Механический слон, задирая хобот
в ужасе перед черной мышью
мины в снегу, изрыгает к горлу
подступивший комок, одержимый мыслью,
как Магомет, сдвинуть с места гору*

(II, 82).

Здесь все перевернуто: пуля согревается, ворвавшись в тепло человеческого тела; танк или самоходка от страха перед противотанковой миной расстреливает горы – сдвигает их с места. Мина в снегу – это черно-белый контраст, одно из сюжетных проявлений определенности границы между жизнью и смертью, между борющимися силами. И силы эти не равны. Нагнетание мотива холода, разрушения и смерти разрешается публицистически ориентированной метафорой: "Новое оледененье – оледененье рабства /наползает на глобус" (II, 84).

В свою очередь, этот образ подготавливает другой, тоже публицистически ориентированный: "Краска стыда вся ушла на флаги" (II, 84). Не случайно в заголовок вынесены слова о "зимней кампании" – о войне говорится как о чем-то отчужденном от страны, от населяющего ее народа. Поскольку эта "зимняя кампания" приводит с собой "оледененье рабства", угрожающее не только южноазиатской

стране, но и всему миру, исполнение воинского долга не получает нравственного обоснования. Бродский прославляет тех, кто не стал рожать будущих участников афганской войны:

*Слава тем, кто, не поднимая взора,
Шли в абортарий в шестидесятых,
спасая отечество от позора!*

(II, 83).

"Оледененье рабства" преследует поэта – и когда оно выходит за пределы страны, "...наползает на глобус", и когда оно предстает, так сказать, в домашнем обличии. Это "грустные края", где "все рассчитано на зиму". И если в "Стихах о зимней кампании 1980-го года" локальный колорит откровенно условен в своей, так сказать, ориентальности ("караван-сарай", "чалма Аллаха", "Магомет, сдвигающий горы"), то в стихотворении "Время года – зима" (1967-1970) локальный колорит создается на совершенно иных основаниях. В отличие от "Речи о пролитом молоке" и от стихотворения "Конец прекрасной эпохи", где сюжет опирается на исторические и злободневные социально-политические реалии, в стихотворении "Время года – зима" в основу сюжета положены исконные фольклорные ассоциации. Уже в первой строфе появляется с детства знакомый образ щуки из волшебной сказки:

*Время года – зима. На границах спокойствие. Сны
переполнены чем-то замужним, как вязким вареньем,
и глаза праотца наблюдают за дрожью блесны,
торжествующей втуне победу над щучьим веленьем*

(I, 250).

Итак, цепочка налицо: зима – подледный лов – щука, пойманная Емелей. Но читателю не дожидаться, чтобы сюжет двинулся по колее волшебной сказки. Здесь все наоборот: и щука здесь не волшебная. Щука здесь – alter ego поэта, товарищ по несчастью, аллегорическая формула отдельной человеческой судьбы в ледяном царстве удушьющей гибели:

*Хлопни оземь хвостом, и в морозной декабрьской мгле
ты увидишь, опричь своего неприкрытого срама –
полумесяц плывет в запыленном оконном стекле
над крестами Москвы, как лихая победа Ислама*

(I, 250).

Эпитет "лихая" в контексте лирического сюжета получает первоначальное значение – от существительного "лихо" (в значении "беда"). Это и беда вражеского нашествия, и марш чужой конницы, и ассоциативная память о набегах крымчаков, о рейде полчищ Темерлана, разорившего Елец. Мир и здесь предстает в перевернутом состоянии. Если щука из волшебной сказки лишена своей чудодейственной силы, то и полумесяц оказывается не на привычном месте – не в качестве опоры для креста на православном храме, а *над* ним. Это уже "лихая победа" страшного антимира, где, говоря словами Эд.Багрицкого, "...все наыворот. Все как не надо". В этом антимире нет смерти – жизнь здесь как бы застревает в проявлениях грубой чувственности – справляет свое торжество все то, что М.Бахтин называл "телесным низом":

*Куполов, что голов, да и шпилей – что задранных ног.
Как за смертным порогом, где встречу друг другу назначим,
где от пуза кумирен, градирен, кремлей, синагог,
где и сам ты хорош со своим минаретом стоячим*

(I, 250).

Хотя в "Стихах о зимней кампании 1980-го года" поэт, как уже говорилось, со всей определенностью утверждал, что "краска стыда вся ушла на флаги", но совершенно ясно, что не вся, и стихотворение "Время года – зима" об этом свидетельствует. Человек здесь, ощущая себя частью низменного антимира, вместе с тем стремится противостоять ему. Конечно, цена этого противостояния велика – это победа над собой, победа мужественного самостояния, когда лично для тебя уже ничего в этой жизни не остается:

*Не купись на басах, не сорвись на глухой фистуле.
Коль не подлюю власть, то самих мы себя переборем.
Застегни же зубчатую пасть. Ибо если лежать на столе,
то не все ли равно, ошибиться крюком или морем*

(I, 250).

Словом, победа блесны "над щучьим веленьем" выводит не только к итогу, отменяющему логику волшебной сказки и сводящему нас лицом к лицу с "кромешным миром", но и к осознанию логики трагически обреченного противостояния личности и общества, подчиненного "подлой власти", замкнувшегося в низменном существовании. Неприятие "кромешного мира" и его "подлой власти" продиктовало Бродскому полное неприятие действительности, вплоть

до ее сатирического отрицания, как это мы видим в стихотворении "Набросок" (1972).

*Холуй трясется. Раб хохочет.
Палач свою секиру точит.
Тиран кромсает каплуна.
Сверкает зимняя луна.*

*Се вид Отечества, гравюра.
На лежаке Солдат и Дура.
Старуха чешет мертвый бок.
Се вид Отечества, лубок.*

*Собака лает, ветер носит.
Борис у Глеба в морду просит.
Кружатся пары на балу.
В прихожей куча на полу.*

*Луна сверкает, зренье муча.
Под ней, как мозг отдельный, туча...
Пускай художник, паразит,
другой пейзаж изобразит*

(I, 268).

Если в стихотворении "Время года – зима" поэт ощущает себя частью "кромешного мира" ("...где и сам ты хорош..."), то здесь поэт подчеркнуто отстраняется от увиденной им панорамы вывернутого наизнанку бытия. Именно поэтому сменяют друг друга, варьируются жанровые наименования: гравюра, лубок, пейзаж. Персонажи этих картинок – холуй, раб, палач, тиран, Солдат, Дура, старуха, Борис, Глеб, пары, танцующие на балу, – все это представители антимира. Борис и Глеб, чьи образы связаны в нашем сознании с представлением о братской любви, здесь предстают в крутой сваре. Бал – и "куча на полу". "Зимняя луна" "... сверкает, зренье муча" – ее беспощадный свет не только позволяет увидеть секиру в руках палача, но и сама она становится и секирой, и палачом: "Под ней, как мозг отдельный, туча..."

Конечно, здесь заметен отзвук лирико-сатирической традиции, уходящей корнями в русскую литературу XIX века: достаточно вспомнить "Прощай, немытая Россия..." М.Лермонтова, "Русского бога" П.Вяземского, "Родину" Д.Веневитинова, вплоть до некрасовских строчек: "Наконец, из Кенигсберга /Я приблизился к стране, /Где не любят Гутенберга/. И находят вкус в говне"¹². Своеобразие

эстетической позиции Бродского в том, что он подчеркивает условность созданной сатирической панорамы, отстраняется от нее и иронически требует от "художника, паразита" изобразить "другой пейзаж". И поиски этого "другого пейзажа" продолжаются.

Поиски эти – что и говорить! – нелегкие: ведь речь идет о поисках выхода из тупика. Мы помним, что этот тупик ужасал поэта, когда предстал как "оледененье рабства", как торжество "телесного низа", как откровенный гнет, напоминающий о себе "расчерченной школьной тетрадкой", недвусмысленным намеком на рисунок тюремной решетки. Поэт вновь и вновь возвращается к ситуации тупика, псевдодеятельности, дурной бесконечности топтания на месте, всего того, что мы именуем приметамии эпохи застоя. Между тем Бродский смотрит шире. Тупик для него – там, где "простую мысль, увы, пугает вид извилин" (II, 59), где "уйдя из точки "А", там поезд на равнине /стремится в точку "Б". Которой нет в помине" (II, 57).

Это строчки из стихотворения "Пятая годовщина (4 июня 1977)". Один из критиков услышал здесь "интонацию глумливого отчуждения"¹³. Между тем именно в этом стихотворении обнаруживается стремление поэта прозреть признаки покинутой родины как "другой пейзаж", где "живую жизнь" не остановить. Все движется по извечно заведенному порядку. Поэтому даже и скованное дерево – оцепеневший дуб – "...кивает лукоморью"; "Неугомонный Терек там ищет третий берег" (II, 57); "Там зелень щавеля смущает зелень лука" (II, 57); "Там пышная сирень бушует в палисаде" (II, 58); "Там слышен крик совы, ей отвечает филин" (II, 58). В этом мире, где "в лесах полно куниц и всяких прочих тварей" (II, 58), обнаруживается некая гармоническая взаимоуравновешивающая парность: дубу соответствует лукоморье, зелени лука – зелень щавеля, крику совы – крик филина. Это, конечно, "другой пейзаж", и для поэта он – свой: "Я вырос в тех краях" (II, 59).

Какое уж тут "глумливое отчуждение", если поэт ощущает разлуку (вынужденную разлуку!) с родиной как нарушение того единства, какое есть у лука и щавеля, совы и филина:

*Теперь меня там нет. Означенной пропаже
дивятся, может быть, лишь вазы в Эрмитаже.
Отсутствие мое большой дыры в пейзаже*

*не сделало; пустяк: дыра, – но чебольшая.
Ее затянут мох или пучки лишая,
гармонии тонов и проч. не нарушая.
Теперь меня там нет*

(II, 59).

Дважды возникающее "теперь меня там нет", конечно, исполнено печали, но горькое чувство прячется в оболочку вроде бы надежной иронии: "Означенной пропаже/ дивятся, может быть, лишь вазы в Эрмитаже", "...дыра, – но небольшая". Однако тоска по родине, как и неразделенная любовь, лишь до времени способна прятаться в оболочку иронии. Эта оболочка ненадежна – как говорится, уши торчат.

*То ли карту Европы украли агенты властей,
то ль пятерка шестых остающихся в мире частей
чересчур далека. То ли некая добрая фея
надо мной ворожит, но отсюда бежать не могу*

(I, 218).

"Не могу" – это звучит как выдох, как выкрик, как неуклюжее, так до конца и не сформулированное признание. Слова сердечной привязанности просятся наружу и прорываются:

*Я люблю родные поля, лощины,
реки, озера, холмов морщины*

(I, 183).

Однако ворожба "доброй феи" не всемогуща – где уж "доброй фее" тягаться с волей государственных обстоятельств. В итоге – мучительный конфликт: с одной стороны, "...отсюда бежать не могу", а с другой стороны, образовалась "...дыра, – но небольшая", так что жизнь идет на родине по заведенному порядку, но только без тебя в этой жизни:

*Вот они, те места, где полно черники,
реки, где ловят рукой белугу,
либо – город, в чьей телефонной книге
ты уже не значишься*

(II,130).

Применительно к "Мексиканскому дивертисменту" верно сказано: "...это стихи русского поэта преимущественно потому, что и за пределами России, после всех его обид и скитаний, Россия осталась точкой отсчета всего и вся"¹⁴. В стихотворении, которое посвящено Михаилу Барышникову, работающему в США ("Классический балет есть замок красоты...", 1976), Бродский, естественно, радуется тому, что талант артиста не захирел в чужих краях:

*Как славно ввечеру, вдали Всея Руси
Барышникова зреть. Талант его не стерся!
Усилие ноги и судорога торса
с вращением вокруг собственной оси*

*рождают тот полет, которого душа
как в девках заждалась, готовая озлиться!
А что насчет того, где выйдет приземлиться,
земля везде тверда: рекомендую США*

(I, 309).

"Рекомендую США" – это сказано под занавес, сказано едва ли не с плакатной определенностью, публицистически недвусмысленно. Казалось бы, все ясно – поэт радуется: знаменитый русский артист не только нашел пристанище в чужой стране, но и сложилась его творческая биография. Однако перед тем, как прозвучать только что процитированным строфам, поэт погружает читателя в мир русской художественной жизни рубежа XIX-XX столетий, создает у нас ощущение живой сопричастности "серебряному веку" русской культуры.

*В имперский мягкий шелк мы втискиваем зад,
и, крылышкуя скорописью ляжек,
красавица, с которою не ляжешь,
одним прыжком выпархивает в сад.*

*Мы видим силы зла в коричневом трико,
и ангела добра в невыразимой пачке.
И в силах пробудить от элизийской спячки
овация Чайковского и К°.*

*Классический балет! Искусство лучших дней!
Когда шипел ваш грог и целовали в обе,
и мчались лихачи, и пелось бэбэоби,
и ежели был враг, то он был – маршал Ней.*

*В зрачках городских желтели купола.
В каких рождались, в тех и умирали гнездах.
И если что-нибудь взлетало в воздух,
то был не мост, а Павлова была*

(I, 309).

Триумфы русского классического балета предстают на фоне цитатных вкраплений из В.Хлебникова ("крылышка", "бэбэоби") и бытовых подробностей – старомосковского обычая целоваться при встрече и широко отмечавшегося столетнего юбилея Отечественной войны 1812 года (отсюда и упоминание маршала Нея). Лирический сюжет складывается таким образом, что приметы быта, литературные и хореографические ассоциации бросают ответ друг на друга. Память об Анне Павловой и П.Чайковском, о Хлебникове и подробностях навсегда от нас ушедшего быта – все это создает образ живой памяти, общей и для знаменитого артиста, и для поэта, который к этому артисту обращается. Такова их общая почва, их общая жизнь.

Память о питерской родине постоянно сопутствует Бродскому. Эта болотистая земля предстает как первопричина творческой энергии, художнической зоркости поэта, тайн его ремесла, вплоть до употребления парных рифм:

*Я родился и вырос в балтийских болотах, подле
серых цинковых волн, всегда набегавших по две,
и отсюда – все рифмы, отсюда тот блеклый голос,
вьющийся между ними. как мокрый волос...
(...)*

*В этих краях то и хранит от фальши
сердце, что скрыться негде и видно дальше*

(I, 316).

Такова неотменяемая связь между человеком и родной землей. Но эта неотменяемая связь – источник мучительных раздумий, тяжелых переживаний. С одной стороны, он уверен и категоричен: "Мне /не вернуться домой" (II, 20). С другой стороны, тем мучительнее стремление вернуться, чтобы хотя бы обрести последнее успокоение в родной земле:

*Когда умру, пускай меня сюда
перенесут. Я никому вреда
не причиню, в песке прибрежном лежа.
Объятий ласковых, тугих клешней
равно бежавшему не отыскать нежней,
застирание и безгрешной ложа*

(I, 432).

Это – стихи, написанные в 70-е годы в эмиграции. Между тем, и гораздо раньше, в самом начале шестидесятых, поэт думает о том же

— о своей верности малой питерской родине, изначальной стране своего детства и юности:

*Ни страны, ни погоста
не хочу выбирать.
На Васильевский остров
я приду умирать.
Твой фасад темносиний
я впотьмах не найду,
между выцветших линий
на асфальт упаду.
И душа, неустанно
поспешая во тьму,
промелькнет над мостами
в петроградском дыму...*

(I, 14).

"По всему по этому" нельзя согласиться с утверждением, что для Бродского Россия — "...временное, случайное, вынужденное пристанище, "не родина", нечто чуждое ему и потому безразличное..."¹⁵. Поэта тяготит одиночество в собственной стране и в мире. Отсюда поиски точки опоры — в русских пейзажах, в русской культуре, в реализации права на погребение в родной питерской земле.

В сущности, Бродский все время ищет, говоря словами Евг. Евтушенко, "священную возможность продолженья", ищет форму слияния со всеобщим, стремится ощутить себя как часть сверхличных ценностей. Отсюда и любовь к женщине, и мечта о ребенке. Это еще одна настойчивая попытка обрести опору в земном бытии. Стихотворение "Пророчество" (1965) начинается идиллической панорамой счастья, семейного уюта:

*Мы будем жить с тобой на берегу,
отгородившись высоченной дамбой
от континента, в небольшом кругу,
сооруженном самодельной лампой*

(I, 390).

При этом поэт не склонен абсолютизировать отъединенное счастье двоих. Сюжет ведет дело к тому, что отгородиться от континента родины и от всего человечества невозможно. Во всяком случае, родившийся ребенок лишь до времени будет жить "...в небольшом кругу", ибо "...настанет время для него /обратно перебраться через

дамбу" (II, 391). Залогом неотменяемой связи рожденного в любви ребенка с континентом является органическое единство с родным языком, укорененность в нем:

*...чтоб, к сморщенному личику привит,
не позабыт был русский алфавит,
чей первый звук от выдоха продлится
и, стало быть, в грядущем утвердится*
(I, 391).

"Священная возможность продолженья", явленная в детях, оказывается для Бродского еще и надеждой на тепло, на свет в природе, на летнее цветение жизни, на то, чтобы найти свое надежное место на континенте радостного бытия:

*Зелень лета, эх, зелень лета!
что мне шепчет куст бересклета?
Хорошо пройтись без жилета!
Зелень лета вернется.
Ходит девочка, эх, в платочке.
Ходит по полю, рвет цветочки.
Взять бы в дочки, эх, взять бы в дочки.
В небе ласточка вьется*
(I, 184).

Между тем, и надежда на безоблачное счастье двоих, и мечта о детях, и даже желание обрести свой последний покой на родине, если даже она способна принять облик "равнодушной отчизны", – все это попытки обрести точку опоры перед равнодушно-жестоким ликом небытия, перед физическим разрушением как одной из итоговых человеческих реальностей. И начинается это разрушение с того, что исчезает любовь, рассчитанное на прочность счастье двоих:

*И не в ситцах в окне невеста, а праздник пыли
да пустое место, где мы любили*
(I, 453).

Это – итоговые строчки, завершение очередного лирического сюжета. Финальный образ подготавливается воспоминанием об обитателях деревни, "...затерянной в болотах / залесенной губернии...", грустным опасением: "Баба Настя, поди, померла, и Пестерев жив едва ли..." (I, 453). И счастье двоих, и сопутствующая этому счастью жизнь выглядит здесь как процесс неуклонного убывания.

При таком взгляде жизнь предстает как суровая данность – не случайно Бродский обыгрывает пословицу о том, что дареному коню в зубы не смотрят:

*Жизнь, которой,
как дареной вещи, не смотрят в пасть,
обнажает зубы при каждой встрече.
От всего человека вам остается часть
речи. Часть речи вообще. Часть речи*

(I, 327).

"Часть речи" здесь – столько же лингвистический термин, сколько и безутешная жалоба на беспощадность времени, которое съедает человека и оставляет лишь какую-то долю от всего того, что хотел оставить этот человек людям в наследство.

Поэтому даже подробности пейзажа становятся знаками разрушения, остановки, гибели. В результате "Средиземное море шевелится за огрызками колоннады, / как соленый язык за выбитыми зубами" (I, 315). Осенний лист становится знаком насильственной смерти – "...лист, в придорожную грязь / падающий, как обогранный князь" (I, 312). Чугунный лев, столетний каштан и "стрелка кирхи" оказываются принадлежностью немецкого городка, "...из которого смерть расползлась по школьной карте..." (I, 318). Наконец, холод зимних месяцев становится воплощением остановившегося времени: "За сегодняшним днем стоит неподвижно завтра, / как сказуемое за подлежащим" (I, 315).

Жестко зафиксированный прямой порядок слов ("сказуемое за подлежащим") неотвратимо свидетельствует для поэта не только о том, что жизнь переходит в смерть, но и о том, что открывается вечность как отсутствие жизни. Верно замечено, что Бродского "...поражает не мысль "он умер", а "его нет"¹⁶. Закономерно, что в ряде стихотворений Бродского "никто" и "ничто" становятся ключевыми словами. Поэт обращается к женщине: "Ты – никто, и я – никто" (II, 162). Странствие Одиссея по бескрайнему морю бытия ведет Одиссея не к возвращению на Итаку, а к растворению в пустоте, то есть к отсутствию бытия, к превращению в никто:

*Там, где есть горизонт, парус ему судья.
Грязь предпочтет обмылок, чем тряпочку или пену.
И если кто-нибудь спросит: "кто ты?", ответь: "кто я,
я – никто", как Уллис некогда Полифему*

(II, 183).

Итак, жизнь – это парус, уменьшающийся по мере удаления от нас в сторону горизонта, или, если снизить образ, – это мыло, становящееся обмылком. И слова, сказанные предусмотрительным Одиссеем, чтобы спастись от кровожадного циклопа, наполняются сущностным для Бродского значением: скитания Одиссея – это и в самом деле путь к тому, чтобы превратиться в никто ("Ты никто, и я никто"). Парус, уходя за линию горизонта, исчезает из поля зрения – мыло становится обмылком – человек превращается в "никто".

Стихотворение "На смерть друга" (1973) – о том, как человек движется к своему исчезновению. Сюжет здесь строится на постоянных перепадах верха и низа, на взлетах и падениях. Эти перепады – стержень человеческой судьбы. Человек здесь – обожатель Энгра, поэт, "одинокое сердце". И вместе с тем – "тело бесчисленных постелей", обитатель "мокрого космоса злых королек и визгливых сиповок" (если воспользоваться "эзоповой феней", которую применяет Бродский в этом стихотворении). Он понимал жизнь, "...как пчела на горячем цветке", но ему было суждено замерзнуть "...на смерть в парадниках Третьего Рима" (I, 283). Таковы "свои полюса", между которыми состоялась непутевая, нескладная жизнь человека как подготовка к бесконечному, безграничному отсутствию:

*Может, лучшей и нету на свете калитки в Ничто.
Человек мостовой, ты сказал бы, что лучшей не надо,
вниз по темной реке уплывая в бесцветном пальто,
чьи застежки одни и спасали тебя от распада.
Тщетно драхму во рту твоём ищет угрюмый Харон,
тщетно некто трубит наверху в свою дудку протяжно.
Посылаю тебе безымянный прощальный поклон
с берегов неизвестно каких. Да тебе и неважно*

(I, 283).

Вектор земной человеческой судьбы здесь однозначно направлен в сторону уничтожения, то есть в сторону превращения в ничто. К этому в сюжете стихотворения подталкивает система переключек: пальто здесь – бесцветное, прощальный поклон – безымянный, берега – "неизвестно какие". Человек здесь абсолютно незащищен. О какой прочности можно здесь говорить, если человека от распада спасали до поры до времени "лишь застежки пальто"? "Калитка в Ничто" – таков последний и самоочевидный в своей неотменяемой реальности маршрут для того, кто вслед за Уллисом из стихотворения "Новая жизнь" мог бы сказать: "...я – никто".

Но превращение в никто не отменяет у Бродского обостренного ощущения жизни. Подобно умершему другу, как мы помним, "... понимавшему жизнь, как пчела на горячем цветке...", Бродский воспринимает переход в небытие как неотменяемую память о продолжающейся жизни, которая предстает в богатстве подробностей:

Это – вечная жизнь:

поразительный мост, неумолчное слово,

проплыванье баржи,

оживленье любви, убиванье былого,

пароходов огни

и сиянье витрин, звон трамваев далеких,

плеск холодной воды возле брюк твоих вечношироких

(I, 33).

Это – в стихотворении "От окраины к центру", которое датировано 1962 годом. Ровно десятью годами позже создаются "Письма к римскому другу. Из Марциала", где мы опять встречаемся с полной подробностей, говорящих о продолжающейся земной жизни – продолжающейся в отсутствие человека, видимо, недавно эту землю покинувшего:

Зелень лавра, доходящая до дрожи.

Дверь распахнутая, пыльное оконце.

Стул покинутый, оставленное ложе.

Ткань, впитавшая полуденное солнце.

Понт шумит за черной изгородью пиний.

Чье-то судно с ветром борется у мыса.

На рассохшейся скамейке – Старший Плиний.

Дрозд щебечет в шевелюре кипариса

(I, 271).

Человек здесь поглощен уютным пространством окружавшей его жизни. Дом и сад живут без своего хозяина. Ткань еще хранит солнечное тепло, но солнце неминуемо спустится за горизонт. Дверь распахнута, ибо человек, здесь обитавший, вышел в Никуда и превратился в Ничто. Соответственно, стул здесь – покинутый, ложе – оставленное, скамейка – а вместо человека – книга, которую он читал.

Эту пейзажную зарисовку, исполненную печального жизнелюбия, предваряет иронический пассаж:

*Скоро, Постум, друг твой, любящий сложенье,
долг свой давний вычитанию заплатит.
Забери из-под подушки сбереженья,
там немного, но на похороны хватит.*

*Поезжай на вороной своей кобыле
в дом гетер под городскую нашу стену.
Дай им цену, за которую любили,
чтоб за ту же и оплакивали цену*

(I, 271).

Ирония здесь – защитная реакция. Поэт с грустной улыбкой уравнивает верх и низ для того, чтобы ослабить горечь утраты, смягчить печаль прощания.

Тут бы согласиться с утверждением, что "поэтический мир Бродского, по сути дела, оказывается квадратом, сторонами коего служат: отчаяние, любовь, здравый смысл и ирония"¹⁷. Между тем квадрат стремится стать по меньшей мере пентаметром, поскольку поэт ищет в жизни и смерти знаки Божественного Первоприсутствия. Устойчивый, как мы помним, интерес поэта к проблеме времени становится интересом к тому времени, которое соотносится с вечностью. Тем самым никто и ничто – это вечность, зафиксированная с позиций краткотечного, склонного к упадку и исчезновению земного человеческого существования. Бродский приходит к пониманию времени "...как необратимой исторической последовательности"¹⁸. Поэту близко христианское понимание времени, отделенное "...от понятия вечности, которая в других мировоззренческих системах поглощала и подчиняла себе земное время": "Вечность не измерима временными отрезками. Вечность – атрибут бога, время же сотворено и имеет начало и конец, ограничивающие деятельность человеческой истории"¹⁹. Соотношение краткотечной земной жизни отдельного человека и Вседержителя как носителя Вечности создает в лирике Бродского диалектически подвижное единство: с одной стороны, одиночество, потерянности, исчезновение человека в мире ("один", "абсолютно один", "никто – нигде – никогда"), а с другой стороны, это "я" и "человек", "мы все", "я есть – есть все – всегда"²⁰.

Столкновение в лирике Бродского этих крайностей – путь Богопознания, путь приобщения к вере. Сразу следует сказать: путь нелегкий, исполненный сомнений. В "Разговоре с небожителем" (1970) поэт остается наедине со своими страданиями, не надеется на спасение от них и на воздаяние за них:

"Все идет к весне" – это не только приближение тепла и возрождения природы. Это еще и Страстная неделя. Страдания Спасителя повторяют муки человечества и открывают дорогу в жизнь неистребимую, в жизнь вечную. Полнота бытия начинается для Бродского с жизни природы в ее деревенской первозданности и изначальной осмысленности. Бог для Бродского еще в 60-е годы предстает прежде всего в облике прочного деревенского существования:

*В деревне Бог живет не по углам,
как думают насмешники, а всюду.
Он освящает кровлю и посуду
и честно двери делит пополам.
В деревне он в избытке. В чугуне
он варит по субботам чечевицу,
приплясывает сонно на огне,
подмигивает мне, как очевидцу.
Он изгороди ставит. Выдает
девицу за лесничего. И в шутку
устраивает вечный недолет
объездчику, стреляющему в утку.*

*Возможность же все это наблюдать,
к осеннему прислуживаясь свисту,
единственная, в общем, благодать,
доступная в деревне атеисту*

(I, 86).

Здесь опять, как и в "Разговоре с небожителем", – четкая локализация во времени. Но осень здесь – не символ умирания или хотя бы анабиоза, а непосредственное ощущение богатства, полноты и неисчерпаемости делящейся жизни. Бог здесь наглядно обнаруживает деятельную власть доброго созидания, начиная с реализации заповеди "не убий!" ("...устраивает вечный недолет...") и кончая возведением изгороди, приготовлением пищи, участием в устройении семейного счастья. Вместе с тем поэт иронизирует над безверием (в том числе и над собственными сомнениями), ибо на человека здесь нисходит благодать бытия деятельного, разумного, на продолжение жизни направленного. Защита человека для Бродского – знак Божественного присутствия: "Обычно тот, кто плюет на Бога, /плюет сначала на человека", как сказано в "Речи о пролитом молоке" (I, 181).

Верно замечено, что Бродскому близки "...этические предпосылки христианской веры"²¹. Но и здесь перед нами не теоретик, не религиозный мыслитель, а поэт, поэт лирический. Именно сила лирической сосредоточенности позволяет ему преисполниться ощущением своей непосредственной сопричастности к Богу, надеждой на его милосердие. Показательно с этой точки зрения стихотворение "Dominikanaj", завершающее цикл "Литовский дивертисмент":

*Сверни с проезжей части в полу-
слепой проулок и, войдя
в костел, пустой об эту пору,
сядь на скамью и, погодя,
в ушную раковину Бога,
закрытую для шума дня,
шепни всего четыре слога:
– Прости меня*

(I, 253).

С одной стороны, человек здесь оказывается лицом к лицу со Всевышним, без посредников – как ветхозаветный Авраам ("Вот я"). С другой стороны, человек исповедуется перед Богом, памятуя о его бесконечном милосердии, и тут – прямой путь к Новому Завету.

О пути, на котором происходит слияние человека с Богом, говорит нам и стихотворение "Сретенье" (1972), фабула которого основана на том, что старец Симеон – в соответствии с данным ему пророчеством – ушел из земной жизни лишь после того, как увидел Сына Господня на руках у Марии. Фабула здесь, в сущности, вынесена в довосприятие. Сюжет ведет не она, а мотив света. Сначала это – лишь "случайный луч", падающий на темя младенцу "в сумраке храма", потом в обращении Симеона ко Всевышнему "случайный луч" сменяется светом высокого предназначения и прозрения:

*...реченное некогда слово храня,
Ты с миром, Господь, отпускаешь меня,
затем что глаза мои видели это
дитя, он - твоё продолженье и света
источник...*

(I, 427).

Наконец, слова Симеона предстают, "...как некая птица, /что в силах взлететь, но не в силах спуститься" (I, 428). Эта птица – дух Симеона, преодолевающий силу земного притяжения. Именно теперь мы видим, как Симеон уходит умирать, "...уменьшаясь в значенье и в

теле" (I, 428), но затем вслед за Симеоном читатель попадает не "...в глухонемые владения смерти", а в царство метафизического сияния, где образ Спасителя оказывается столько же источником света, сколько и спутником симеонова восхождения:

...он слышал, что время утратило звук.

*И образ младенца с сияньем вокруг
пушистого темени смертной тропею
душа Симеона несла пред собою,*

*как некий светильник, в ту черную тьму,
в которой дотоле еще никому
дорогу себе озарять не случилось.*

Светильник светил, и тропа расширялась

(I, 429).

"Тропа расширялась" – "случайный луч" становится дорогой Света. В стихотворении "24 декабря 1971 года" (1972) движение лирического сюжета задается картиной предпраздничных очередей в советских магазинах. Действие строится на перепаде настроений – от пустоты, в которой властвует отчаяние, до надежды на то, что мир наполнится светоносным теплом истины. Поэта не обманывает предпраздничная суэта в магазинах – она происходит в заснеженном иродовом царстве: "Хаос лиц, и не видно тропы /в Вифлеем из-за снежной крупы" (I, 263). "Запах водки, хвои и трески, /мандаринов, корицы и яблок" (I, 263) подготавливает переход к пьянству Ирода, страхам и неясным предчувствиям:

*Валит снег; не дымят, но трубят
трубы кровель. Все лица, как пятна.*

Ирод пьет. Бабы прячут ребят.

Кто грядет - никому непонятно:

*мы не знаем примет, и сердца
могут вдруг не признать пришлеца*

(I, 264).

Но не зря стихотворение начинается словами: "В Рождество все немного волхвы" (I, 263). Соответственно – все они, навьюченные, бегущие с покупками по домам, исчезающие "в провалах дворов", еще и "...разносчики скромных даров" (I, 263). Для них вроде бы все ясно: "...пусто в пещере..." (I, 263). Но поэт утверждает неизбежность явленной "воли благой":

*Пустота. Но при мысли о ней
видишь вдруг как бы свет ниоткуда.
Знал бы Ирод, что чем он сильней,
тем верней, неизбежнее чудо.
Постоянство такого родства —
основной механизм Рождества*

(I, 263).

"Механизм", "бабы", "ребята", "пьет" – вся эта будничная лексика убаюкивает читателя, с тем чтобы резче было ощущение явленного чуда:

*Но, когда на дверном сквозняке
из тумана ночного густого
возникает фигура в платке,
и Младенца, и Духа Святого
ощущаешь в себе без стыда;
смотришь в небо и видишь — звезда*

(I,264).

Вот оно – торжество Света, который прорвался к людям в облике Духа Святого! И в самом деле, "в Рождество все немного волхвы".

Поэтому совершенно беспочвенно утверждение, будто сознание Бродского "...насквозь атеистично"²². Сложнее ситуация, когда говорят, что у поэта "...причудливо уживается все: Бог и черт, вера и атеизм, целомудрие и цинизм, гаерство и щемящая лирика..."²³ Следует, однако, уточнить, что вера и безверие, целомудрие и цинизм действуют у Бродского отнюдь не на равных. Поэт избегает широковещательных заявлений, душеполезных деклараций. Вслед за Маяковским у него "...в желтую кофту душа от осмотров укутана".

Спору нет: человек здесь приходит в ужас от одной только мысли о собственном физическом уничтожении, от неминуемой физической гибели в "астрономически объективном аду", как это произошло в лирике Бродского с ястребом в небе над Новой Англией. Поэта страшит ситуация, при которой "...в Раю не сойдемся, / не столкнемся в Аду" (I, 415). Человека страшит именно пустота как вечное отсутствие: "Наверно, после смерти – пустота. / И вероятнее, и хуже Ада" (I, 267).

Итак, сомнения налицо. Но не забудем: за три года до рождения Бродского Даниил Хармс сделал запись о том, что "сомнение – это уже частица веры"²⁴. И добавим – сущностно значимая, тем более –

применительно к Бродскому. Сомневаясь в Рае и в Аде, поэт сомневается в неотменяемости пустоты:

*Идет четверг. Я верю в пустоту.
В ней, как в Аду, но более херово.
И новый Дант склоняется к листу
и на пустое место ставит слово*

(I, 267).

Уличное словечко ("херово") говорит не столько о "цинизме" и "гаерстве", сколько о том, что человек здесь словно бы стесняется своего высокого отчаяния, пытается спрятать его за маской уличного просторечия – в желтую кофту. Но высокое отчаяние проступает, как проступает и надежда. Память о великом итальянце – это память об адовых кругах и о восхождении к Мистической Розе, к несказанному Свету. И дело тут не в количестве произведений, посвященных собственно религиозной проблематике. Важно, что они органичны для Бродского²⁶.

Бог неизымаем из лирики поэта, который все время думает о соотношении небесного и земного, вечного и преходящего, жизни и смерти, естественного и сверхъестественного. Обратимся к статье Бродского о М.Цветаевой. Размышления одного поэта о творчестве другого могут быть прочитаны и как автокомментарий: "...душа певца не столько совершенствуется, сколько пребывает в постоянном движении. Поэтическая идея вечной жизни вообще тяготеет более к космогонии, нежели к теологии, и мерилом души часто представляется не степень ее совершенства, необходимая для уподобления и слияния с Создателем, но скорее физическая (метафизическая) длительность и дальность ее странствий во Времени" (II,402).

Обратим здесь внимание, во-первых, на то, что не только Создатель, но и Время пишется с большой буквы и, во-вторых, на то, что рядом с "физическим" поставлено в скобках "метафизическое" – в качестве ближайшего соседа. Бродский обостренно ощущает время как одно из воплощений Создателя, а странствие духа и души поэта по просторам Времени ведет к выработке самых общих формул, отмечающих движение истории, – формул, несущих в себе самый общий, то есть метафизически переживаемый смысл. Бог, Божья мать, Иисус, старец Симеон, маршал Жуков, Плиний Старший, не названный по имени друг, который, как мы помним, замерз насмерть "в парадниках Третьего Рима", безымянные тираны, ястреб в небе над Новой Англией – все это живет на разных уровнях в поэтическом

сознании Бродского и все это, говоря словами Маяковского, "общей лирики лента".

Эта лента разматывается в сознании поэта, являясь столько же его личным достоянием, сколько и признаком художественного сознания XX века, развернутого в сторону исторической памяти и этой памятью до предела насыщенного. Сначала – о субъектной организации лирики Бродского, а уж потом – как и в чем эта организация обретает себя, свою форму.

Как известно, "лирика знает разные степени удаления от монологического типа, разные способы предметности и повествовательной зашифровки авторского сознания – от масок лирического героя до всевозможных "объективных" сюжетов, персонажей, вещей, зашифровывающих лирическую личность именно с тем, чтобы она сквозь них просвечивала"²⁶. Сразу следует сказать, что у Бродского нет лирического героя как некоей устойчивой авторской маски²⁷. Именно поэтому "...в случае Бродского как-то смешно говорить о "лирическом герое"..."²⁸. Его место занимает обобщенное лирическое "я", постоянно погружающееся в бескрайнее бытие и формирующее подстать своим интересам особый круг впечатлений разного уровня, особый лирико-поэтический мир. Конечно, субъект лирической речи здесь не исчезает, но, сохраняя "самость" субъективного лирического видения, поэт как бы растворяется в подробностях окружающей действительности. Эти подробности, однако, эпической наглядности не приобретают. Они – прежде всего знаки экспрессивно выраженного отношения. Бродский до известной степени редуцирует "лирическую личность", свое повествуемое "я", погружая это "я" в многообразие ассоциаций и обстоятельств. Поэт погружен в этот мир, предстающий в первую очередь как зафиксированное в культуре время. Бродский здесь рассчитывает на укорененного в книжной культуре читателя, покольку "часто, если не сказать – всегда, заставляет многое припоминать"²⁹. Читатель – вслед за поэтом – приобщается к разноречию разных сторон единого духовного бытия:

*...не кончается время тревог,
но кончаются зимы.
В этом – суть перемен,
в толчее, в перебранке Камен
на пиру Мнемозины*

(I, 424).

Спор девяти муз на пиру у своей матери – Мнемозины – это активная избирательная память поэта. Она куда сильнее у Бродского, чем эмоционально выраженное индивидуально-психологическое "я". Поэт примеряет к себе отдельные судьбы и ситуации из разных периодов истории человечества и прячет в тень от любопытствующего постороннего взгляда свой собственный интимно-психологический, в том числе и бытовой, конкретно автобиографический опыт. И. Винокурова не без удивления отмечает, что поэт не вводит в свою лирику горький автобиографический опыт³⁰. Между тем удивляться тут нечему, ибо лирическое "я" Бродского отнюдь не стремится к непосредственному самовыражению в облике некоего последовательно выраженного психологически и по-бытовому выдержанного единства, которое позволило бы намекнуть на конкретную личность, кочующую из стихотворения в стихотворение. Поэт не становится актером во взятой на себя роли, не становится лирическим героем в собственном смысле слова³¹. Он не посредничает между автором и читателем – он проецирует на себя, примеряет к себе ту или иную социально-историческую и нравственно-психологическую ситуацию. Верно замечено, что "в лирике активен субъект, но субъект лирики не обязательно индивидуален"³². Бродский – это как раз тот случай, когда субъект лирической речи "не обязательно индивидуален". То есть он, конечно, индивидуален способом приобщения к близкой ему действительности, манерой художественного освоения ее, приемами активизации читательского внимания в нужном направлении. Но – не больше того.

"Перебранка Камен на пиру Мнемозины" означает диалог с разными слоями социально-исторического сознания. Прежде всего поэту, конечно, мучительно близок опыт XX столетия с его разгулом массовых репрессий и – соответственно – предельной незащищенностью отдельного человека:

*Я себя ощущаю мишенью в тире,
вздрагиваю при малейшем стуке.
Я закрыл парадное на засов, но
ночь в меня целит рогами Овна,
словно Амур из лука, словно
Сталин в XVII-ый съезд из "тулки"*

(I, 182).

"Перебранка Камен", как видим, реализуется с предельной наглядностью. Тут и идущие к нам из глубочайшей пастушеской древности названия созвездий, и привычная эмблема любви,

заимствованная из античной мифологии, и документальные кинокадры, запечатлевшие момент, когда Сталину представители тульского пролетариата преподносят винтовку с оптическим прицелом, а он шуточно прицеливается в аплодирующий зал.

Судьбу человека, противоречивую и вместе с тем стремящуюся к цельности, мечтающую об этой цельности и чаще всего не достигающую ее, Бродский примеряет к разным эпохам, разным странам и континентам, к разным периодам истории, к разным культурно-историческим пластам. Поэт обращается к древнему Риму и думает о судьбе то безымянного наместника, то писателя, живущего в доме у наместника, то образованного современника знаменитого сатирика Марциала ("Anno Domini", "Письма к римскому другу. Из Марциала"). Улочки старого Вильнюса заставляют примерить к себе судьбу двух – тоже безымянных – обитателей еврейского квартала, родившихся здесь в 1871 году:

*Родиться бы сто лет назад
и, сохнувшей поверх перины,
глазеть в окно и видеть сад,
кресты двуглавой Катерины;
стыдиться матери, икать
от наведенного лорнета,
тележку с рухлядью толкать
по желтым переулкам гетто;
вздыхать, накрывшись с головой,
о польских барышнях, к примеру;
дождаться Первой Мировой
и пасть в Галиции – за Веру,
Царя, Отечество, – а нет,
так пейсы переделать в бакки
и перебраться в Новый Свет,
бляя в Атлантику от качки*

(I, 251-252).

Происходит, как видим, некое саморастворение авторского "я" в откровенно концептуальных вариантах человеческого существования. Поэт убежден в примате бытия над всякими попытками индивидуально-личностного "я" возвыситься над жизнью, более того – считает такого рода попытки сомнительными в нравственном отношении: "...вообразать себя /центром даже невзрачного мироздания/ непристойно и невыносимо"³³. Соответственно – некая

общая жизнь в ее неотменяемой прочности откровенно берет верх над хрупкостью индивидуального существования:

*Жизнь без нас, дорогая, мыслима – для чего и
существуют пейзажи, бар, холмы, кучевое
облако в чистом небе над полем того сраженья,
где статуи стынут, праздную победу телосложенья*

(I, 209).

Однако богатство предметного – "вещного" – мира само по себе или вообще не составляет существо эстетики и поэтики Бродского, или занимает в ней периферийное положение. Тут ему не по пути с акмеистами, у которых, по точному определению В.М.Жирмунского, "...вместо сложной, хаотической, уединенной личности – разнообразие внешнего мира, вместо эмоционального, музыкального лиризма – четкость и графичность в сочетании слов, а, главное, взамен мистического прозрения в тайну жизни – простой и точный психологический эмпиризм..."³⁴.

Конечно, у Бродского тоже есть, говоря словами В.М.Жирмунского, "новое чувство жизни", однако оно реализуется в совершенно иной плоскости, нежели у акмеистов. Дело в том, что Бродскому земные подробности важны прежде всего как материализованные идеальные первосущности. И тут ему по пути с Платоном, для которого "целое вещи" и будет "ее идеей": "Вещи, таким образом, вполне зависят здесь от своих идей, поскольку именно идеи трактуются здесь как причины вещей, как источник их бытия и как направляющий принцип"³⁵.

Разумеется, в этой конкретности и предметности изначально заключена потенциальная энергия художественного сознания. Отсюда понятно, что "целое вещи" – это, по сути дела, путь к эстетическому восприятию. Лирическое "я" Бродского заявляет о себе именно в этом ряду. Предметное богатство земной жизни, чувственная полнота, радостное ощущение пластической объемности лишены самодостаточности в лирическом сознании поэта. Поэтому художник здесь, если воспользоваться словами А.Вознесенского, спускается "в глубь предмета, как в метрополитен".

Неудивительно, что предметное богатство земного бытия, выстраиваясь в сюжет, обнаруживает свою потаенную сторону. Поэту уже начало новой жизни помечено знаком неотвратимо приближающегося земного разрушения:

*Жизнь начинается заново именно так – с картин
извержения вулкана, шлюпки, попавшей в бурю.
С порождаемого ими чувства, что ты один
смотришь на катастрофу. С чувством, что ты в любую
минуту готов отвернуться, увидеть диван, цветы
в желтой китайской вазе рядом с остывшим кофе.
Их кричащие краски, их увядшие рты
тоже предупреждают, впрочем, о катастрофе.*

*Каждая вещь уязвима. Самая мысль, увы,
о ней легко забывается. Вещи вообще холопы
мысли. Отсюда их формы, взятые из головы,
их привязанность к месту, качества Пенелопы,
то есть потребность в будущем*

(II, 181-182).

Вещи как "холопы мысли", "формы, взятые из головы", – это, конечно, мостик, на котором Бродский организует встречу Платона и Аристотеля³⁶. Но это – заметим попутно! – лишь одно из проявлений манеры Бродского как лирика философской ориентации: ему "...известно общее поле философии, главные идеи и учения, но он неизменно пытается как бы забежать со стороны, увидеть все своими глазами и сказать что-то свое"³⁷. Стихийному жизнелюбию античности поэт противопоставляет умение "увидеть все своими глазами", и этот взгляд исполнен невеселой объемности, готовности увидеть и начало вещей, и их конец. Главное, что "каждая вещь уязвима", что "кричащие краски" цветов предстают рядом с "увядшими ртами" этих цветов, а кофе в чашке тоже успел остыть. В результате "потребность в будущем" оборачивается "сумерками новой жизни" и для вещей, и для человека, то есть приходом "без опоздания" того самого поезда, "...которого ты не ждешь...":

*Облако в новой жизни лучше, чем солнце. Дождь,
будучи непрерывен – вроде самопознания.
В свою очередь, поезд, которого ты не ждешь
на перроне в плаще, приходит без опоздания*

(II, 183).

Словом, применительно к Бродскому нет оснований говорить о лирическом герое, как нельзя утверждать, что лирическое "я" без остатка растворяется в окружающем наличном бытии. Всегда остается некий зазор между поэтом, с одной стороны, и миром, который ему

так или иначе близок, с другой стороны. Этот зазор виден и в сюжете только что рассмотренного стихотворения "Новая жизнь", и в других лирических сюжетах. Деятельностная природа сюжета в этих условиях предстает как столкновение, взаимосотнесение первосущностей, как диалог разных компонентов в большом контексте духовной жизни, в контексте культуры.

Бродский постоянно имеет в виду этот контекст. Пластически объемные, вещные детали оказываются в одном культурно-историческом ряду с философскими идеями (как, скажем, в "Новой жизни" Платон и Аристотель совмещаясь, просвечивают сквозь образ предметного бытия). Сюда же подключаются и цитаты. Необходимо, однако, отделить неосознанное цитирование (чрезвычайно распространенное, скажем, в нашем повседневном речевом обиходе) от сознательной установки на цитирование, при которой "цитата в литературном тексте может представлять отсылку, рассчитанную на читательское восприятие"³⁸. Лирика Бродского – именно тот случай.

Не зря поэтом сказано: "...я пчусь всю жизнь вперед" (I, 437). Именно постоянная оглядка на то, что сказано до тебя, предстает как мощный стимулятор восхождения, предотвращает от топтания на месте, от банальности. Цитируется чья-то строчка, излюбленный кем-то размер, привычная для кого-то строфика – все это Бродский. И все это вкрапливается в его лирические сюжеты, будучи знаками инородных стихий, демонстративно усваиваемых поэтом.

Некрасовские "Крестьянские дети" автоматически узнаются в "Речи о пролитом молоке" ("Раздается в лесу топор дровосека!" (I, 183); некрасовский "Генерал Топтыгин" и щедринский "Медведь на воеводстве" так же легко угадываются в той же "Речи о пролитом молоке":

*Так, тоскуя о превосходстве,
как Топтыгин на воеводстве,
я пою вам о производстве*

(I, 179).

Пушкинский "финский рыболов, печальный пасынок природы" перебирается из "Медного всадника" в стихи Бродского:

*...то пасынок природы, хмурый финн,
плывет извлечь свой невод из глубин,
но невод этот пуст и перекручен*

(I, 431).

Пушкинское "...Вновь я посетил..." напоминает о себе цитатами, воспроизводящими в двух стихотворениях Бродского даже интонацию пушкинского переноса: "Здравствуй, младое и незнакомое / племя!" (I, 276); "Вот я вновь посетил / эту местность любви, полуостров заводов..." (I, 30). Наконец, цитируются в достаточно узнаваемом виде даже заголовки, прямо указывающие на поэтические первоисточники³⁹.

И когда в стихотворении "Барбизон террас" возникает сравнение: "Небо похоже на столпотворение генералов" (II, 29), то здесь наряду со смутными, непроясненными зрительными ассоциациями напоминает о себе стяженная реминисценция из поэмы Маяковского "Облако в штанах":

*Гром из-за тучи, зверея, вылез,
громадные ноздри задорно высморкал,
и небе лицо секунду кривилось
суровой гримасой железного Бисмарка.*

*И кто-то, запутавшись в облачных путях,
вытянул руки к кафе,
и будто по-женски,
и нежный как будто,
и будто бы пушки лафет.*

*Вы думаете –
это солнце нежненько
треплет по щечке кафе?
Это опять расстрелять матежников
грядет генерал Галифе⁴⁰.*

У Бродского цитата, более или менее проявленная, способна задать тон лирическому сюжету как целостности, оказывая тем самым влияние на его развитие. В стихотворении, начинающемся словами "Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря..." (1975-1976) опорой и исходной точкой лирического сюжета становятся две немного видоизмененные цитаты из гоголевских "Записок сумасшедшего": "Мартобря 86 числа", "Никоторого числа"⁴¹. Легко узнаваемые гоголевские цитатные вкрапления заставляют вспомнить о горькой судьбе Поприщина, который, оказавшись в доме для умалишенных, считает себя испанским королем, больницу – дворцом в Мадриде, но вместе с тем тоскует по оставленной России, вспоминает о матери: "...вон и русские избы виднеют. Дом ли то мой синеет вдали? Мать ли

моя сидит перед окном? /... / Матушка! пожалей о своем больном дитятке!..."⁴².

Память о безумии гоголевского героя оттесняется по ходу лирического сюжета на задний план, но важно и то, что она постоянно присутствует. Поприщин взывает к родному человеку, живущему где-то в российской глубинке, – человек в стихотворении Бродского тоже взывает к близким и вместе с тем с холодной отчетливостью ощущает, что некогда близкие ему начинают выветриваться из памяти – он теперь "...ничей верный друг...":

*...дорогой, уважаемый, милая, но неважно
даже кто, ибо черт лица, говоря
откровенно, и не вспомнить уже...*

(I, 452).

Вместе с тем, приветствуя покинутых близких "...с одного из пяти континентов, держащегося на ковбоях..." (I,452), человек чувствует себя продолжением и отражением тех, с кем оказался в разлуке. Именно здесь от "вы", обращенного ко многим, он переходит на мучительное "ты", адресованное к одной-единственной женщине. Тут-то и выныривает из глубин нашей памяти знание о "Записках сумасшедшего", заданное в первой строчке, поскольку любовь Поприщина и любовь в стихотворении Бродского сближаются мотивом подступающего безумия:

*...я взбиваю подушку мычащим "ты"
за морями, которым конца и края,
в темноте всем телом твои черты,
как безумное зеркало, повторяя*

(I, 452).

Во всех рассмотренных случаях цитаты, независимо от того, точные они или переиначенные, создают второй план, образуют систему ассоциаций и тем самым задают глубину, неоднозначность текста, выполняют функции "культурных символов"⁴³. Эти "культурные символы", конечно, сдвигают наше восприятие "...в сторону цитируемого автора"⁴⁴. В результате возникает частичное несовпадение цитатного слова и слова собственно авторского, приписанного повествователю; без такого несовпадения поэту нет нужды вспоминать цитируемые первоисточники. Вместе с тем такая ситуация не отменяет, так сказать, союзнических отношений между "авторским" и "не-авторским" словом, не отменяет, не нарушает возникающего здесь монологического контекста. Утверждается, таким

образом, монологическая неидентифицированность "своего" и "чужого" при том, разумеется, что последнее слово остается за субъектированной выраженностью позиции автора-повествователя.

Однако монологизм в условиях цитирования – отнюдь не единственная форма субъектной организации лирического повествования у Бродского. Именно в рамках лирического "двухголосия" заявляет о себе мощный иронический пласт, поскольку у поэта нередко говорится одно, а подразумевается противоположное. И когда ирония направляется на стилевой рисунок цитируемого первоисточника, складываются условия для пародирования, поскольку соотносятся две стилевые манеры – субъекта и предмета пародирования⁴⁵.

В поэме "Представление" ироническое "двухголосие" заявляет о себе в пародийно переиначенных цитатах: "Вот и вышел гражданин, / достающий из штанин"; "Над арабской мирной хатой / гордо реет жид пархатый"; "Что попишешь? Молодежь. / Не задушишь, не убьешь" (II, 170, 172, 174). Конечно, здесь легко узнаются первоисточники: "Стихи о советском паспорте" В.Маяковского, "Песня о буревице" М.Горького и "Гимн демократической молодежи" (текст Л.Ошанина).

Важно, однако, обратить внимание на сюжетный контекст, в котором происходит пародирование произведений, ставших мифологемами, "культурными символами" официальной советской идеологии. Строчки, пародийно переиначивающие отрывок из "Стихов о советском паспорте", непосредственно следуют за фрагментом, в котором создается гротескный образ носителя массового советского сознания:

*Председатель Совнаркома, Наркомпроса, Мининдела!
Эта местность мне знакома как окраина Китая!
Эта личность мне знакома! Знак допроса вместо тела.
Многоточие шинели. Вместо мозга – запятяя.
Вместо горла – темный вечер. Вместо буркал – знак деленья.
Вот и вышел человечек, представитель населенья*

(II, 170).

Знаменитое горьковское "гордо реет" предстает как одна из реплик, которыми перекидываются "представители населенья" – после следующих строк:

*"Говорят, открылся Пленум".
"Врезал ей меж глаз поленом"*

(II, 172).

Наконец, пародийно перестроенные строчки из ошанинского текста завершают следующий пассаж, тоже исполненный иронического гротеска:

*Входят строем пионеры, кто – с моделью из фанеры,
кто – с написанным вручную содержательным доносом.
С того света, как химеры, палачи-пенсионеры
одобрительно кивают им, задорным и курносым,
что врубают "Русский Бальный" и вбегают в избу к тятю
выгнать тятю из двуспальной, где их сделали, кровати*

(II, 174).

Совершенно очевидно, что строчки, в которых травестийно выворачиваются наизнанку цитаты из произведений Горького, Маяковского и Л.Ошанина, не замыкаются на адресах собственно литературного пародирования. Начать с того, что "представитель населения" в поэме пародийно воспроизводит расхожую формулу "представители общественности" "представители народа", а пионеры, которые "...вбегают в избу к тятю...", травестийно обыгрывая начальные строки пушкинской баллады "Мертвец", пародируют советскую мифологему 60-70-х годов о неразрывной преемственности поколений, о том, что в условиях развитого социализма нет и не может быть конфликта между отцами и детьми. Доносчики-пионеры, вытряхивающие из супружеской постели собственного отца, – это, конечно, еще и намек на мифологему о Павлике Морозове, но это еще и верность заветам "палачей-пенсионеров". Тем самым внутрилитературная направленность пародийных выпадов в адрес Горького, Маяковского и Ошанина попадает в контекст пародийного воспроизведения советской идеологии, и тогда Горький, Маяковский и Ошанин становятся не целью, а средством, вместе со строчками из пушкинского "Мертвца". Следовательно, пародирование как установка на внутрилитературный адрес перерастает в пародическое использование как ироническую стилизацию, в которой внутрилитературный адрес главным не является.

Ю.Н.Тынянов, который и ввел в нашу науку термин "пародическое использование", указывал на то, что "...при столкновении с *отдельными* фактами вовсе не легко решить каждый раз, где подражание (имеется в виду "пародическое использование". – В.С.), где пародия"⁴⁶. Поэма "Представление" (да и вообще лирика Бродского) – в ряду этих *отдельных* фактов". Пародийность и пародичность оказываются нерасторжимыми компонентами художественной целостности на основе именно иронии и

травестирования "чужого" слова как чужого стиля, чужой художественной манеры.

Нерасторжимость пародийности и пародичности закрепляется еще и благодаря тому, что ироническое травестийное "двухголосое" слово входит в монологический контекст, где "кромешный мир" предстает не только в пародийно сдвинутом, как мы уже видели, облике, но и в облике непосредственно зафиксированной достоверности. Приведем несколько примеров:

*Размышляя о причале, по волнам плывет "Аврора",
чтобы выпалить в начале непрерывного террора*

(II, 172);

Входит Мусор с криком "Хватит!".

Прокурор скулу квадратит.

Дверь в пещеру Гражданина не нуждается в "сезаме".

*То ли правнук, то ли прадед в рудных недрах тачку катит,
обливаясь щедрым недрам в масть кристальными слезами.*

*И за смертную чертою, лунным светом залитою,
челюсть с фиксой золотою блещет вечной мерзлотою*

(II, 175);

Это – кошка, это – мышка.

Это – лагерь, это – вышка.

Это – время тихой сапой

убивает маму с папой.

(II, 176).

Прочитированные отрывки взяты из разных мест поэмы, однако, поставленные рядом, они обнаруживают строгое логико-тематическое единство: "непрерывный террор" неуклонно стремится к распространению: от "палачей-пенсионеров" к доносчикам-пионерам, с тем чтобы в финале целый мир предстал в облике концлагеря ("Это – лагерь. Это – вышка"), где гибнет целое поколение ("мама с папой"). В свою очередь, только что прочитированные финальные строфы перекликаются с началом поэмы, где появляется "знак вопроса вместо тела" – как первый намек на эпоху "непрерывного террора".

Как видим, ирония и прямая – недвусмысленная – оценка не противостоят друг другу. Точнее сказать – помогают. В результате формируется мировосприятие поэта – точное и ясное. Нельзя не согласиться: "Роль иронии в поэзии Бродского непосредственным образом сопряжена со здравым смыслом. Я бы даже мог назвать поэзию Бродского поэзией здравого смысла, так велик в ней момент сдержанности, самоотчуждения, "постороннего" взгляда"⁴⁷.

Именно этот "здоровый смысл" как раз и подсказывает поэту, что законы "кромешного мира" не универсальны. Для Бродского-художника, разумеется, реален "кромешный мир", но ничуть не менее реален мир света, добра, созидания. К нему-то и устремляется поэт, преодолевая, как мы уже видели, соблазны уныния, отчаяния, ужаса перед жизнью. Будучи поэтом XX столетия, пройдя университеты модернизма и постмодернизма, Бродский воспринимает мир как некий текст, который переписан и прочитан до тебя: не зря у Бродского, как мы помним, "...новый Дант склоняется к листу / и на пустое место ставит слово".

И именно этот "здоровый смысл" заставляет поэта искать такую позицию, откуда бы, говоря словами Гоголя, "...вдруг стало видимо во все концы света"⁴⁸. То есть: низкое и высокое, темное и светлое. Для Бродского, органически приобщенного к богатствам книжной (прежде всего художественной) культуры, здесь есть на что опереться, найти эстетические ориентиры. На одном полюсе – классицизм, делающий ставку на жанровое мышление. На другом – барокко, где делается упор на пересозидающую волю автора-демиурга⁴⁹.

Одно из стихотворений Бродского середины 60-х годов начинается словами: "Я заражен нормальным классицизмом" (I, 113). Между тем "нормальный классицизм" поэта совпал с эпохой разрушения, размывания жанровых границ в художественном сознании. Следует напомнить, что еще в пушкинскую эпоху (например, в творчестве Д.Веневитинова) "вырабатывается тип внежанрового лирического стихотворения"⁵⁰. По М.М.Бахтину, "жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития"⁵¹. Применительно к жанровому сознанию, жанровому мышлению Бродского следует, по-видимому, говорить о том, что у поэта живет творчески активное ощущение жанра как "памяти искусства". Отсюда, конечно, и стремление восстанавливать жанровые обозначения, канонизированные классицизмом: "Стансы городу", дружеское послание ("Письмо к..."), стихи "на случай" ("Памяти Т.Б.", "На смерть друга", "На смерть Жукова"), "Большая элегия Джону Донну" и др.

Применительно к лирическому опыту, лирическому сознанию Бродского речь должна идти, разумеется, не о жанровой стилизации, не о реанимации или даже реконструкции жанровых структур в собственном смысле слова, а об активизации интереса поэта к первоосновам жанрового сознания, жанрового мышления. И здесь существеннее говорить не о том, куда пришел поэт в своих жанровых исканиях, а в каком направлении идет, какой путь выбрал. И тут, думается, надо говорить прежде всего об элегии.

У Бродского это не только и не столько "...песня грустного содержания...", согласно привычному для нас определению В.Г.Белинского⁵². К "грустному содержанию" элегия Бродского несводима: оно у поэта выражено с большей или меньшей определенностью на всем протяжении творческого пути. Дело в другом - в философской ориентированности лирики Бродского, в том числе и его элегий. Показательна эта ориентация в "Элегии" 1989 года:

*Эволюция не приспособлене вида
к незнакомой среде, но победа воспоминаний
над действительностью. Зависть ихтиозавра
к амебе. Расхлябанный позвоночник
поезда, громыхающий в темноте
мимо плотно замкнутых на ночь створок
деревянных раковин с их бесхребетным, влажным,
жемчужину прячущим содержимым*

(II, 200).

Движение "в глубь предмета" в "Элегии" 1989 года реализуется в системе метафорических связей-опозиций: ихтиозавр и амеба – основа, исходная точка для антитезы между "расхлябанным позвоночником" и "бесхребетным, влажным, жемчужину прячущим содержимым". Поезд, громыхающий мимо деревянных домиков с наглухо закрытыми ставнями, – это наглядное метафорическое иносказание, пришедшее в стихи Бродского для того, чтобы дать поэтическую формулу непересекающихся маршрутов бытия. Это, конечно, далеко уводит нас от восприятия элегии только как "песни грустного содержания".

И, конечно, именно стремление "в глубь предмета" уводит читателя "Элегии" Бродского с посвящением "А.А." не к привычной "песне грустного содержания", а к античной традиции, допускавшей в пределах элегии, например, прославление полководцев и их побед. Здесь, однако, речь заходит вроде бы о тщете полководческого честолюбия. Исходная мотивировка сюжета здесь подчеркнута будничная: "Прошло что-то около года. Я вернулся на место битвы..." (II, 159), между тем как "место битвы" – это миновавшая любовь. Отсюда "бронза загорелых доспехов", "погасшая улыбка", "память об изменах", "мысль о свежих резервах"; ощущение, что новая встреча двоих невозможна:

*Все зарастает людьми. Развалины – род упрямой
архитектуры, и разница между сердцем и черной ямой*

общая жизнь в ее неотменяемой прочности откровенно берет верх над хрупкостью индивидуального существования:

*Жизнь без нас, дорогая, мыслима – для чего и
существуют пейзажи, бар, холмы, кучевое
облако в чистом небе над полем того сраженья,
где статуи стынут, праздная победу телосложенья*

(I, 209).

Однако богатство предметного – "вещного" – мира само по себе или вообще не составляет существо эстетики и поэтики Бродского, или занимает в ней периферийное положение. Тут ему не по пути с акмеистами, у которых, по точному определению В.М.Жирмунского, "...вместо сложной, хаотической, уединенной личности – разнообразие внешнего мира, вместо эмоционального, музыкального лиризма – четкость и графичность в сочетании слов, а, главное, взамен мистического прозрения в тайну жизни – простой и точный психологический эмпиризм..."³⁴.

Конечно, у Бродского тоже есть, говоря словами В.М.Жирмунского, "новое чувство жизни", однако оно реализуется в совершенно иной плоскости, нежели у акмеистов. Дело в том, что Бродскому земные подробности важны прежде всего как материализованные идеальные первосущности. И тут ему по пути с Платоном, для которого "целое вещи" и будет "ее идеей": "Вещи, таким образом, вполне зависят здесь от своих идей, поскольку именно идеи трактуются здесь как причины вещей, как источник их бытия и как направляющий принцип"³⁵.

Разумеется, в этой конкретности и предметности изначально заключена потенциальная энергия художественного сознания. Отсюда понятно, что "целое вещи" – это, по сути дела, путь к эстетическому восприятию. Лирическое "я" Бродского заявляет о себе именно в этом ряду. Предметное богатство земной жизни, чувственная полнота, радостное ощущение пластической объемности лишены самодостаточности в лирическом сознании поэта. Поэтому художник здесь, если воспользоваться словами А.Вознесенского, спускается "в глубь предмета, как в метрополитен".

Неудивительно, что предметное богатство земного бытия, выстраиваясь в сюжет, обнаруживает свою потаенную сторону. Поэтому уже начало новой жизни помечено знаком неотвратимо приближающегося земного разрушения:

*Жизнь начинается заново именно так – с картин
изверженья вулкана, шлюпки, попавшей в бурю.
С порождаемого ими чувства, что ты один
смотришь на катастрофу. С чувством, что ты в любую
минуту готов отвернуться, увидеть диван, цветы
в желтой китайской вазе рядом с остывшим кофе.
Их кричащие краски, их увядшие рты
тоже предупреждают, впрочем, о катастрофе.*

*Каждая вещь уязвима. Самая мысль, увы,
о ней легко забывается. Вещи вообще холопы
мысли. Отсюда их формы, взятые из головы,
их привязанность к месту, качества Пенелопы,
то есть потребность в будущем*

(II, 181-182).

Вещи как "холопы мысли", "формы, взятые из головы", – это, конечно, мостик, на котором Бродский организует встречу Платона и Аристотеля³⁶. Но это – заметим попутно! – лишь одно из проявлений манеры Бродского как лирика философской ориентации: ему "...известно общее поле философии, главные идеи и учения, но он неизменно пытается как бы забежать со стороны, увидеть все своими глазами и сказать что-то свое"³⁷. Стихийному жизнелюбию античности поэт противопоставляет умение "увидеть все своими глазами", и этот взгляд исполнен невеселой объемности, готовности увидеть и начало вещей, и их конец. Главное, что "каждая вещь уязвима", что "кричащие краски" цветов предстают рядом с "увядшими ртами" этих цветов, а кофе в чашке тоже успел остыть. В результате "потребность в будущем" оборачивается "сумерками новой жизни" и для вещей, и для человека, то есть приходом "без опоздания" того самого поезда, "...которого ты не ждешь...":

*Облако в новой жизни лучше, чем солнце. Дождь,
будучи непрерывен – вроде самопознания.*

*В свою очередь, поезд, которого ты не ждешь
на перроне в плаще, приходит без опоздания*

(II, 183).

Словом, применительно к Бродскому нет оснований говорить о лирическом герое, как нельзя утверждать, что лирическое "я" без остатка растворяется в окружающем наличном бытии. Всегда остается некий зазор между поэтом, с одной стороны, и миром, который ему

*невелика - не настолько, чтобы бояться,
что мы столкнемся однажды вновь, как слепые яйца*

(II, 159).

Метафора разматывается – и оказывается, что здесь нет победителя, и движение времени от утра до полудня становится обозначением нелегкого забывания душевных страданий в процессе жизни:

*По утрам, когда в лицо вам никто не смотрит,
я отправляюсь пешком к монументу, который отлит
из тяжелого сна. И на нем начертано: Завоеватель.
Но читается как "завыватель". А в полдень – как "забыватель"*

(II, 159).

Игра со словом ("завоеватель" – "завыватель" – "забыватель"), будучи вынесена в финал и заставляя читателя вспомнить о поэзии рубежа XIX-XX веков, обнаруживает многоступенчатое отступление Бродского от традиций элегического жанра.

И здесь поэт не одинок. У него есть предшественники, в том числе М.Лермонтов, который, размывая нормы жанрового элегического сознания, создавал образ лирического героя – "...наделенный психологическими чертами герой занял место абстрактного элегического "я"..."⁵³. У Бродского, как уже говорилось, нет лирического героя; поэту остается другая возможность – использовать все то, что Л.Я.Гинзбург обозначила как абстрактное лирическое "я". Между тем элегическое "я" (в отличие, скажем, от лирического "я", употребительного в пределах оды) максимально предрасположено к раскрытию индивидуально-личностного, "частного", внутренне сосредоточенного, самоуглубленного взгляда на жизнь. Неудивительно, что из традиционных жанров классицизма дольше всех держалась, обнаруживая свою продуктивность, именно элегия. Дело еще и в том, что элегия – один из самых неканонических, самых свободных жанров в пределах лирического рода. Показательно, что современный исследователь русской элегии предлагает говорить о "чистой элегии" условно⁵⁴. Речь, следовательно, должна идти не о "чистом" жанре элегии, но о развитии некоторых тенденций жанрового сознания – не об элегии, но об элегичности, об элегическом мышлении. Элегичность, видимо, находится в таком же соотношении с элегией как жанром, в каком "романное мышление" – с жанровой структурой собственно романа.

По сути дела, элегичность лирики Бродского – это найденное равновесие между "гипертрофией жанра" и "гипертрофией автора", разрешение спора между классицизмом и барокко, между личностным и внеличностным. Естественно, что верх взяло личностное начало; в конечном счете, выдвигается на передний план воля автора (что, в общем-то, естественно для XX века, проходящего под мощным воздействием модернизма и постмодернизма). Именно это и открывает дорогу для смелого лирического самосознания, которое, опираясь на принцип элегичности, тяготеет к Большой форме, "разматывающей" лирическое переживание – подобно тому, как разворачивается в незавершенное будущее романный сюжет.

Верно сказано: "Нить, которую лирический образ, лирическая мысль привязана к своему источнику – воле поэта, – может оказаться очень длинной..."⁵⁵. Эта "нить" у Бродского оказывается и в самом деле "очень длинной", когда поэт выходит на лирические циклы, поэмы, стихотворения типа "Большой элегии Джону Донну". Такое раскручивание связано с постоянным стремлением поэта выходить на художественное воссоздание мысли, процесса размышления как становящейся сюжетно-композиционной целостности. И здесь столько же заявляет о себе творящая воля лирического поэта как автора-демиурга, "концепированного автора", сколько и логика Большой лирической формы.

Отсюда и особый синтаксис, и – соответственно – особая интонация. Ю.Карабчиевский, не приемля поэзию Бродского, сказал, однако, с замечательной точностью: "...при всем внимании к слову не слово составляет у Бродского основу стиха и не строчка и даже не строфа – а фраза. Наиболее ярко этот принцип проявляется там, где одно предложение тянется через несколько искусно построенных строф, но он, как правило, сохраняется и в самых коротких стихах"⁵⁶. Поэт стремится сделать нас, читателей, соучастниками неторопливого художественного раздумья, становящегося сюжетно-композиционной целостностью. Образным становится не только синтаксис, но и сама динамическая логика поэтического синтаксиса.

В свое время хорошо было сказано об интонационной особенности Евг. Баратынского: "Стих его не льется и не поется, но чаще всего сосредоточенно произносится"⁵⁷. Стих Бродского тоже "сосредоточенно произносится". Отсюда и речь поэта – трудная, как бы запинаящаяся. Это – и от обилия переносов, и от столкновения высокой и низкой (вплоть до табуированной) лексики в пределах одного стихотворения и даже одной фразы. Это заставляет читателя вздрагивать, словно от внезапно возникшего на его пути препятствия,

*невелика - не настолько, чтобы бояться,
что мы столкнемся однажды вновь, как слепые яйца*

(II, 159).

Метафора разматывается – и оказывается, что здесь нет победителя, и движение времени от утра до полудня становится обозначением нелегкого забывания душевных страданий в процессе жизни:

*По утрам, когда в лицо вам никто не смотрит,
я отправляюсь пешком к монументу, который отлит
из тяжелого сна. И на нем начертано: Завоеватель.
Но читается как "завыватель". А в полдень – как "забыватель"*

(II, 159).

Игра со словом ("завоеватель" – "завыватель" – "забыватель"), будучи вынесена в финал и заставляя читателя вспомнить о поэзии рубежа XIX-XX веков, обнаруживает многоступенчатое отступление Бродского от традиций элегического жанра.

И здесь поэт не одинок. У него есть предшественники, в том числе М.Лермонтов, который, размывая нормы жанрового элегического сознания, создавал образ лирического героя – "...наделенный психологическими чертами герой занял место абстрактного элегического "я"..."⁵³. У Бродского, как уже говорилось, нет лирического героя; поэту остается другая возможность – использовать все то, что Л.Я.Гинзбург обозначила как абстрактное лирическое "я". Между тем элегическое "я" (в отличие, скажем, от лирического "я", употребительного в пределах оды) максимально предрасположено к раскрытию индивидуально-личностного, "частного", внутренне сосредоточенного, самоуглубленного взгляда на жизнь. Неудивительно, что из традиционных жанров классицизма дольше всех держалась, обнаруживая свою продуктивность, именно элегия. Дело еще и в том, что элегия – один из самых неканонических, самых свободных жанров в пределах лирического рода. Показательно, что современный исследователь русской элегии предлагает говорить о "чистой элегии" условно⁵⁴. Речь, следовательно, должна идти не о "чистом" жанре элегии, но о развитии некоторых тенденций жанрового сознания – не об элегии, но об элегичности, об элегическом мышлении. Элегичность, видимо, находится в таком же соотношении с элегией как жанром, в каком "романное мышление" – с жанровой структурой собственно романа.

По сути дела, элегичность лирики Бродского – это найденное равновесие между "гипертрофией жанра" и "гипертрофией автора", разрешение спора между классицизмом и барокко, между личностным и внеличным. Естественно, что верх взяло личностное начало; в конечном счете, выдвигается на передний план воля автора (что, в общем-то, естественно для XX века, проходящего под мощным воздействием модернизма и постмодернизма). Именно это и открывает дорогу для смелого лирического самосознания, которое, опираясь на принцип элегичности, тяготеет к Большой форме, "разматывающей" лирическое переживание – подобно тому, как разворачивается в незавершенное будущее романский сюжет.

Верно сказано: "Нить, которою лирический образ, лирическая мысль привязана к своему источнику – воле поэта, – может оказаться очень длинной..."⁵⁵. Эта "нить" у Бродского оказывается и в самом деле "очень длинной", когда поэт выходит на лирические циклы, поэмы, стихотворения типа "Большой элегии Джону Донну". Такое раскручивание связано с постоянным стремлением поэта выходить на художественное воссоздание мысли, процесса размышления как становящейся сюжетно-композиционной целостности. И здесь столько же заявляет о себе творящая воля лирического поэта как автора-демиурга, "концепированного автора", сколько и логика Большой лирической формы.

Отсюда и особый синтаксис, и – соответственно – особая интонация. Ю. Карабчиевский, не приемля поэзию Бродского, сказал, однако, с замечательной точностью: "...при всем внимании к слову не слово составляет у Бродского основу стиха и не строчка и даже не строфа – а фраза. Наиболее ярко этот принцип проявляется там, где одно предложение тянется через несколько искусно построенных строф, но он, как правило, сохраняется и в самых коротких стихах"⁵⁶. Поэт стремится сделать нас, читателей, соучастниками неторопливого художественного раздумья, становящегося сюжетно-композиционной целостностью. Образным становится не только синтаксис, но и сама динамическая логика поэтического синтаксиса.

В свое время хорошо было сказано об интонационной особенности Евг. Баратынского: "Стих его не льется и не поется, но чаще всего сосредоточенно произносится"⁵⁷. Стих Бродского тоже "сосредоточенно произносится". Отсюда и речь поэта – трудная, как бы запинаящаяся. Это – и от обилия переносов, и от столкновения высокой и низкой (вплоть до табуированной) лексики в пределах одного стихотворения и даже одной фразы. Это заставляет читателя вздрагивать, словно от внезапно возникшего на его пути препятствия,

спасая тем самым от соблазнов автоматизма. Высокое и низкое слово являются фоном друг для друга и взаимно сдерживающим началом, не позволяя ни упасть – до площадного уровня, ни рвануться в сторону риторической велеречивости. Так реализуется элегичность Бродского на интонационно-стилистическом уровне.

Элегичность Бродского – знак философско-поэтического поиска. И внешняя дисгармоничность эмоционального тона его лирики – это не отказ от гармонии как художества, а поиск новых путей ее реализации. Ильма Ракуза на страницах "Neue Zürcher Zeitung" (16.3.79) писала о том, что "его (Бродского. – В.С.) сила состоит в синкретизме, в жестком совмещении природы и цитаты"⁵⁸. Именно принцип "жесткого совмещения" ("... im harten Nebeneinander...") предполагает сосредоточенность на противоречиях бытия и прежде всего на противоречиях органического бытия и культуры как бытия духа. Отсюда и сосредоточенность поэта на этих противоречиях, и, говоря некрасовскими многократно цитированными словами, "стиль, отвечающий теме".

Главное, что для Бродского ничего не кончается в мире, кроме отдаленной земной жизни. Не зря еще в далеком 1961 году прозвучали слова "Рождественского романса" о том, что "... жизнь, качнувшись вправо, / качнется влево". "Иллюзии и дорога" привели к высокой безыллюзорной ясности. Сальвадор Дали утверждал, что "классика есть целостность, космос, вера, а не раздробленность, не хаос и не цинизм"⁵⁹. Поэту, чей творческий облик сложился как результат "жесткого совмещения природы и цитаты", неизбежно оказались близки именно "...целостность, космос, вера..."

Есть, видимо, своя закономерность в том, что искусство XX столетия, неоднократно провозглашая разрушение традиций, во второй половине века вызвало к жизни поэта, который обнаружил плодотворность "жесткого совмещения" природы и культуры. Конечно, как сказал Лев Гинзбург, "...бывает и так, что усталое общество уже не в состоянии хранить классику, духовные ценности выпадают из его ослабевших рук"⁶⁰. Лирика Бродского – одно из наглядных проявлений непрерывности культуры, показатель ее жизнеспособности в условиях кризисного XX столетия. Значит, и общество не такое уж и усталое, и руки его далеко не так слабы, как может показаться. Кликушеству на тему гибели культуры, играм в устрашающие прогнозы Бродский самым фактом своего творчества противопоставляет ответственную вдумчивость художества, его честность и несуетность.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹Бродский И. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы: В 2 т. Минск, 1992. Т.1. Все дальнейшие ссылки на это издание см. в тексте: римская цифра обозначает том, арабская — страницу.
- ²Тихонов Н. Стихи и проза. М., 1947. С.89, 90.
- ³Гумилев Н. Жемчуга. М., 1910. С.59.
- ⁴Кублановский Ю. Поэзия нового измерения // Новый мир. 1991. №2. С.242.
- ⁵Куллэ В. Обретший речи дар в глухонемой Вселенной: Наброски к эстетике Иосифа Бродского // Рига. 1990. № 3. С.77.
- ⁶Цит.по: Kasack W. Jossif Brodskij // Osteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens. 38. Jahrgang. Heft 3. 1988. März. S.181.
- ⁷Найман А. Пространство Урании: 50 лет Иосифу Бродскому // Октябрь. 1990. №12. С.196.
- ⁸Крепс М. Ад и рай в поэзии Бродского // Семья. 1990. № 35. С.9.
- ⁹Вайль П., Генис А. От Мира - к Риму // Искусство Ленинграда. 1990. №8. С.87.
- ¹⁰Вайль П., Генис А. В окрестностях Бродского // Литературное обозрение. 1990. №8. С.28.
- ¹¹"...Поэзия Бродского с самого начала была насыщена образами политической действительности" (Нокс Дж. Иерархия **других** в поэзии Бродского // Поэтика Бродского: Сб. статей / Под ред. Л.В.Лосева. Теналли (USA): Эрмитаж, 1986. С.163.
- ¹²Цит по: Марков В. История одних точек // Литературное обозрение. 1991. №11. С.45.
- ¹³Горелов П. "Мне нечего сказать ни греку, ни варягу..." //Позиция: Литературная полемика. М., 1988. С.486.
- ¹⁴Грушко П. "Отбросим пальмы...". 25 мая поэту - 50 лет // Латинская Америка. 1990. № 5. С.210.
- ¹⁵Горелов П. Указ. работа. С.485.
- ¹⁶Крепс М. Указ. работа. С.9.
- ¹⁷Ерофеев В. "Поэта далеко заводит речь...". Иосиф Бродский: Свобода и одиночество // Иностранная литература. 1988. №9. С.227.
- ¹⁸Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С.101.
- ¹⁹Там же.
- ²⁰См. об этом: Найман А. Указ. работа. С.198.
- ²¹Крепс М. Указ. работа. С.9.
- ²²Винокурова И. Замечательный лирик Н. //Октябрь. 1988. №7. С.206. Соответственно нельзя согласиться: "Область света, видимо, так и осталась закрытой для поэзии Бродского. Тьма исследуется тьмою же" (Каломиров А. Иосиф Бродский (место) //Поэтика Бродского: Сб. статей. С.227.)
- ²³Кублановский Ю. Указ. работа. С.244.
- ²⁴Хармс Д."Боже, какая ужасная жизнь и какое ужасное у меня состояние": Записные книжки. Письма. Дневники // Новый мир. 1992. №2. С.219.
- ²⁵Показательно, что "Сретенье" и "24 декабря 1971 года" истолкованы как "...шедевры не просто общерелигиозной, но именно евангельской лирики" (Кублановский Ю.Указ. работа. С.244), что "Большая элегия Джону Донну" воспринята как "...извне заданное, Богом вдохновенное познание, которое явлено в поэтическом слове..." (Kasack W. Jossif Brodskij. S.186).
- ²⁶Гинзбург Л.Я. О лирике. Изд. 2-е, доп. Л., 1974. С.7.
- ²⁷Лирический герой - один из субъектов сознания, характерных для лирики. Он является и субъектом, и объектом в прямо-оценочной точке зрения. Лирический герой - это и носитель сознания, и предмет изображения: он открыто стоит между читателем и

изображаемым миром. Внимание читателя сосредоточено преимущественно на том, каков лирический герой, каково его отношение к миру, что с ним происходит и пр. Для облика лирического героя характерно некое единство. Прежде всего это единство внутреннее, идейно-психологическое... С единством внутреннего облика может сочетаться единство биографическое. В этом случае разные стихотворения воспроизводят эпизоды жизни некоего человека. Литературный герой обычно воспринимается как образ самого поэта - реально существующего человека..." (Корман Б. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма: Межвузовский сборник. Куйбышев, 1981. С.45-46).

²⁸Куллэ В. Указ. работа. С.78.

²⁹Шайтанов И. Предисловие к знакомству // Литературное обозрение. 1988. №8. С.56.

³⁰См.: Винокурова И. Указ. работа. С.205.

³¹Между тем, иногда говорят о лирическом герое Бродского (см., напр.: Кублановский Ю. Указ. работа. С.242).

³²Гинзбург Л. Указ. работа. С.7.

³³Бродский И. Назидание. Л., 1990. С.213.

³⁴Жирмунский В.М. Теория литературы: Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С.111-112.

³⁵Лосев А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963. С.45.

³⁶Исходя из положения Аристотеля о том, что "через искусство возникает то, форма чего находится в душе", следует признать, что художник "... только умело сочетает уже готовую форму, хранящуюся у него в душе, с подходящей материей" (Шестаков В.П. От Сократа до Гегеля. М., 1979. С.50).

³⁷Рейн Е. Бродский - последний реальный новатор // Книжное обозрение. 1990. 18 мая. №20. С.8.

³⁸Лотман Ю. Об одной цитате у Лермонтова // Русская литература. 1975. №2. С.206.

³⁹Заголовок стихотворения Бродского "Einem alten Architekten in Rom" "...представляет собой литературную аллюзию к стихотворению Уоллеса Стивенса "To an old Philosopher in Rome" - аналогичным образом заголовок "Новые стансы к Августе" намекают на байроновские "Stanzas to Augusta" (Kasack W.Jossif Brodskij. S. 186)

⁴⁰Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955-1961. Т.1. С.188.

⁴¹Гоголь Н.В. Собр. соч. в 6 т. М., 1949-1950. Т.3. С.180, 181.

⁴²Там же. С.185.

⁴³См.: Минц З. Функция реминисценции в поэтике А.Блока // Труды по знаковым системам. VI.Тарту, 1973. С.387.

⁴⁴Кушнер А. Переключки // Вопросы литературы. 1980. №1. С.212.

⁴⁵Следует напомнить, что в условиях пародирования ирония - "непременная черта", что "пародийность и ироничность объединены общей чертой: диалектической двойственностью текста"; что "ироническая двусмысленность связывает оба плана воедино" (Яковлева Г. Английская литературная пародия начала XIX века и проблема жанра // Филологические науки. 1981. N 1. С.29), что "атмосфера пародийности возникает при всякой иронической проекции на второй план" (Морозов А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии) // Русская литература. 1960. N 1. С. 51.)

⁴⁶Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.292.

⁴⁷Ерофеев В. Указ. работа. С.229.

⁴⁸Гоголь Н.В. Указ. собр. соч. Т.1. С. 172.

⁴⁹"Распад ренессансного стиля с его гармонией общего и индивидуального дает в качестве своего двуединого следствия гипертрофию жанра (в системе классицизма) и гипертрофию автора (в системе барокко)" (Андреев М.Л., Холодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988. С.285.)

⁵⁰Гинзбург Л.Указ. работа. С.52.

⁵¹Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С.142.

⁵²Белинский В.Г. Полн.собр.соч. М., 1953-1959. Т.5. С.50.

⁵³Гинабург Л.Я. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 64.

⁵⁴См.: Фризман Л.Г. Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973. С.15.

⁵⁵Сквозников В. Лирика // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С.183.

⁵⁶Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского // Театр. 1989. №12. С.189.

⁵⁷Бочаров С.Г. "Обречен борьбе верховной...": Лирический мир Баратынского // Бочаров С.Г. О художественных мирах: Сервантес, Пушкин, Баратынский, Гоголь, Достоевский, Толстой, Платонов. М., 1985. С.103.

⁵⁸Цит. по: Kasack W. Jossif Brodskij. S.186-187.

⁵⁹Дали С. Я буду предтечей возрождения: "Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим" // Литературная газета. 1992. 22 июля. N 30. С.14.

⁶⁰Гинабург Л. Геттингенский семинар (цит. по:Смирнов К. А был ли Пушкин? Размышления в канун дня рождения поэта // Известия. 1991. 5 июня. №132. С.7).

О.А.Идельсон

"НЕБЕСА ПОЭЗИИ" И "ЗЕМЛЯ НРАВСТВЕННОСТИ"

О мемуарах Л.К.Чуковской

Мы пережили новый бум мемуарной литературы. За последние годы напечатано их множество. Одно перечисление воспоминаний, напечатанных только в журналах, займет десятки страниц. В 1974 году журнал "Вопросы литературы" проводил "круглый стол", посвященный мемуарной литературе, и многие критики отмечали упадок интереса к ней читателей. Сейчас мы стали свидетелями обратного. Многие издательства, многие "толстые" журналы продолжают печатать их. А.И.Солженицын основал и собрал уникальную "Всероссийскую мемуарную библиотеку" – это центр, где собираются и хранятся, каталогизируются и готовятся к печати воспоминания наших соотечественников, живущих в России и за рубежом.

Одной из причин этого бума является то, что мы на долгие годы были лишены своей истории – полной, а не дистиллированной. Несмотря на субъективность этого жанра, с его помощью современные читатели лучше узнают, понимают свое прошлое. Кроме социальных,

исторических факторов, есть и чисто литературные. Еще в двадцатые годы Марина Цветаева писала: "Вымышленные книги сейчас не влекут"¹.

Ю.Н.Тынянов размышлял об общих проблемах литературного процесса, о законах движения литературы во времени. Новая литературная эпоха меняет сложившуюся ранее шкалу ценностей: "... текучими здесь оказываются не только границы литературы, ее "периферия", ее пограничные области – нет, дело идет о самом "центре"..., новые явления занимают именно самый центр, а центр съезжает на периферию. В эпоху разложения какого-нибудь жанра он из центра перемещается в периферию, а на его месте из мелочей литературы, из ее задворков и низин выплывает в центр новое явление..."². Л.Я.Гинзбург, посвятившая много работ изучению мемуарной литературы, продолжая мысль своего учителя, пишет: "Непрерывная связующая цепь существует между художественной прозой и историей, мемуарами, биографиями, в конечном счете – бытовыми, "человеческими документами". Соотношение это в различные эпохи было сложным и переменным. Литература, в зависимости от исторических предпосылок, то замыкалась в особых, подчеркнуто-эстетических формах, то сближалась с нелитературной словесностью"³. Так Л.Гинзбург свела воедино литературные и исторические предпосылки выдвижения жанра мемуаров в центр литературного развития.

В конце восьмидесятых годов Л.Гинзбург в своих дневниках отмечала то, что сейчас уходит на второй план традиционная реалистическая проза, а "...прямой разговор о жизни – в разных его формах и косвенные формы прямого разговора – единственное, что пока современно"⁴. Одна из форм "прямого разговора" – это мемуарная литература. Мемуары – жанр особый, он вбирает в себя различные свойства других жанров.

Одна из существенных особенностей жанра мемуаров – это особое положение образа автора. В мемуарах интересна сама личность, ее индивидуальные, ни на кого не похожие черты, и не только того, о ком рассказано, но и того, кто рассказывает. Это "кто" не менее важно, чем "о ком".

Мемуары имеют большое сходство и с публицистикой, и с лирикой, с теми родами, жанрами литературы, где субъективное, авторское начало играет главную роль. Не зря крупнейший исследователь и поэзии, и мемуарной литературы Л.Я.Гинзбург писала: "Мемуарная литература подобна поэзии открытым и настойчивым присутствием автора"⁵. Все пишущие о мемуарах

отмечают эту особенность жанра. Критик А.Василевский в статье, посвященной воспоминаниям, пишет, конечно, с иронией, что "...самые интересные, ценные мемуары те, в которых автор рассказывает нечто, что только он один и может рассказать, получается, что самые ценные мемуары суть самые недостоверные..."⁶. Это А.Василевский считает основным парадоксом мемуарной литературы. При большом сходстве лирического героя и автора в мемуарах между ними есть очень существенное различие. В мемуарах важна личность автора, его неповторимый взгляд на лица и события, в мемуарах интересен не столько факт, сколько взгляд на этот факт. В лирике читательское восприятие совершенно иное. "В лирическом стихотворении читатель хочет узнать не столько поэта, сколько себя. Отсюда парадокс лирики: самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, тяготеет к всеобщему."⁷.

Мемуары, как никакой другой жанр, дают понять, почувствовать то, что этическая позиция художника – та реальная почва, на которой вырастают эстетические ценности. Они напоминают об идеале, который выработало человечество за века своей истории, – о гармонии истины, добра и красоты. В этом контексте особый интерес представляет творчество Л.К.Чуковской, и в первую очередь – ее "Записки об Анне Ахматовой".

Л.К.Чуковская делала и делает разнообразную литературную работу: она критик и поэт, публицист, литературовед, редактор, прозаик, мемуарист. Мне хочется остановиться на мемуарах, в них наиболее полно выражается, на мой взгляд, ее личность – и творческая, и гражданская. Многим современникам во всем мире она известна как общественный деятель, как защитник свободного русского слова. К сожалению, эта слава во многом заслонила ее писательскую деятельность, хотя эти две грани неразрывно связаны. Ее публицистика – открытые письма – написаны языком настоящего писателя, ее художественные книги – это и гражданский подвиг.

В тридцатые годы Л.К.Чуковская написала свою повесть, в которой правдиво изображена трагическая действительность. В.А. Каверин писал в воспоминаниях: "То, что Чуковская в 1938 году написала "Софью Петровну", кажется мне чудом"⁸. Разобраться, как же происходило это чудо, помогает, наверное, самая известная книга Л.Чуковской. Это "Записки об Ахматовой". Она до сих пор еще целиком не вышла в России. I том (1938-41 годы) напечатан и в журнале "Нева", и в издательстве "Книга", II том (1952-62 годы) печатает снова журнал "Нева" в 1993 году, а когда появится III том (1963-66 годы) – неизвестно. У "Записок", действительно, трагическая

судьба, как у многих других литературных памятников нашей культуры. Во времена, когда имя автора было под запретом, их цитировали, но не брали цитаты в кавычки, сборники А.Ахматовой выходили, а редакционный труд Л. Чуковской просто присваивали. Теперь "Записки" публикуются, но традиции бессовестного воровства продолжают. В новом предисловии к своим воспоминаниям, написанном в марте 1993 года, и в газете "Известия" Л.Чуковская пишет: "То в одной, то в другой статье или книге об Анне Ахматовой читаю я присвоенные автором слова Анны Андреевны (или даже мои) без ссылки на "Записки". Имя мое шестнадцать лет было под запретом – кто хочет, бери, что хочешь! Теперь имя разрешено. Однако цитатами без ссылок на мою работу по-прежнему пестрят чужие статьи и воспоминания"⁹.

Сейчас, особенно в год столетия поэта, выходит огромное количество воспоминаний об Ахматовой. Но и на этом пестром фоне "Записки об Анне Ахматовой" остаются книгой особенной. Они разрушают все традиционные представления о мемуарной литературе: это мемуары и дневник одновременно, это каждодневные записи разговоров с А.Ахматовой.

Хорошо известно, что А.Ахматова с большим недоверием относилась к мемуаристам, в ее дневнике можно прочитать такие строчки: "Что касается мемуаров вообще, я предупреждаю читателя, двадцать процентов мемуаров так или иначе фальшивки. Самовольное введение прямой речи следует признать деянием, уголовно наказуемым..."¹⁰. Речь поэта записать трудно, почти невозможно. Но Л.Чуковская пишет о том, что высказывания А.Ахматовой "...не пересказаны, а воспроизведены слово в слово... Я приходила к Ахматовой без микрофона, но в моем распоряжении был другой аппарат меньшей силы: в детстве, отрочестве, юности постоянно работающая память на слова, стихи, на прозу" (1993. N 4. С 57). Память у Л.Чуковской действительно уникальная, и во многом благодаря ей мы имеем современные наиболее полные сборники А.Ахматовой. Многие стихи, написанные в тридцатые годы, сохранились только в памяти Л.Чуковской. Она пишет: "Анна Андреевна, навещая меня, читала мне стихи из "Реквиема" тоже шепотом, а у себя в Фонтанном доме не решалась даже на шепот: внезапно посреди разговора она умолкала и, показав глазами на потолок и стены, брала клочок бумаги и карандаш; потом громко произносила что-нибудь очень светское., потом записывала быстрым почерком и протягивала мне. Я прочитывала стихи и, запомнив, возвращала их ей. "Нынче такая ранняя осень", – громко говорила

Анна Андреевна и, чиркнув спичкой, сжигала бумагу над пепельницей" (1989. № 6. С.4-5).

И в последующие годы А.Ахматова часто обращалась к помощи Л.Чуковской, чтобы та ей помогла вспомнить стихотворные строчки. Во втором томе есть такой вот комический эпизод: "Жалуюсь, что безнадежно забыла какие-то первые четыре строчки, Анна Андреевна потребовала, чтобы я их вспомнила. Я ей толкую: это стихотворение вы мне сейчас прочитали в первый раз! А она повторяет: – Но постарайтесь пожалуйста... Я вас прошу. Тут не хватает всего только четырех строк... Для вас это пустяки. Вы моя последняя надежда" (1983. №5-6. С.103). Но в этом эпизоде не так уж много юмора. Поэт забыла свои строчки не потому, что по рассеянности потеряла рукописи, а потому, что эти рукописи были просто невозможны.

Не только рукописи были невозможны, сама жизнь казалась ирреальной, невозможной. Вот как о недавнем прошлом размышляет А.Ахматова в 1956 году: "Шекспировские драмы – все эти эффектные злодейства, страсти, дуэли – мелочь, детские игры по сравнению с жизнью каждого из нас. О том, что пережили казенные или лагерники, я говорить не смею. Это не называется словом" (1993. № 5-6. С.130).

Об этих страшных годах написан первый том "Записок об Анне Ахматовой". В 1956 году в предисловии к первому тому Л.Чуковская пишет: "Мои записки эпохи террора примечательны, между прочим, тем, что в них воспроизводятся полностью только сны. Реальность моему описанию не поддавалась; больше того – в дневнике я и не делала попыток ее описывать. Дневником ее было не взять, да и мыслимо ли было в ту пору вести настоящий дневник? Содержание наших тогдашних разговоров, шепотов, догадок, умолчаний в этих записях аккуратно отсутствует" (1989. №6. С.5). О сложности, о невозможности фиксировать это время пишет автор, но все же время присутствует в дневнике.

Л.Чуковская пишет, что мир вокруг нее в те годы был страшен и жесток, но "среди окружавшего меня презренного, фантастического, смутного мира она (Анна Ахматова) одна казалась не сном, а явью, хотя она в это время и писала о призраках. Она была несомненна, достоверна среди всех колеблющихся недостоверностей" (1989. №6. С.5). Это из предисловия, написанного в 1966 году. А в 1938 Чуковская пошла к Ахматовой "по делу". "Дело" – это то, что неожиданно соединило двух женщин. "Дело" – это хлопоты об арестованных: Льве Николаевиче Гумилеве, сыне Ахматовой, и о Матвее Петровиче Бронштейне, муже Чуковской, которым посвящен

особый раздел "Записок" – "Но крепки тюремные затворы" (1989. №6. С.63-64). "Никогда я не думала, что с детства зная наизусть ее стихи, собирая ее портреты, когда-нибудь пойду к ней "по делу", – пишет автор (1989. №6. С.5). Чуковская попадает на квартиру своего любимого поэта и видит: "Общий вид комнаты – запустение, развал. У печки кресло без ноги, ободранное, с торчащими пружинами. Пол не метен. Красивые вещи – резной стул, зеркало в гладкой бронзовой раме, лубки на стенах – не красят, наоборот, еще более подчеркивают убожество" (1989. №6. С.6). Единственно, что красиво, – это сама хозяйка. На протяжении всех записок Чуковская подчеркивает красоту, красоту и силу своей героини, своего друга. Если посмотреть на фотографии Ахматовой тридцатых-сороковых годов, то ее вряд ли можно назвать действительно красивой. На этих фотографиях – и известный горбоносый профиль, и ахматовская царственность, но главное в лице поэта – боль. Можно ли говорить о силе, когда сама Чуковская часто произносит такие слова, как "беспомощность"? Или пишет, например: "Она ведь ничего не умеет, ровно ничего не может. Даже и в городском быту, даже и в мирное время" (1989. N 7. С.141). Ахматова боится сама перейти улицу, перешагнуть порог. Она все время чувствует приближение душевной смуты, ее одолевают разные болезни. Но Чуковская настаивает на силе Ахматовой. Так в чем же она? Женщин окружает гибельная действительность, дни покрыты мраком. В один из таких дней Лидия Корнеевна узнает, что ее мужа уже нет на свете, что "десять лет без права переписки" означает расстрел. Даже город кажется двум женщинам большим символом беды, какой-то мнимой реальностью. "Ленинград вообще необыкновенно приспособлен для катастрофы, – сказала Анна Андреевна. – Эта холодная река, над которой всегда тяжелые тучи, эти угрожающие закаты, эта оперная страшная луна... Черная вода с желтыми отблесками света" (1989. №6. С.21).

В этом страшном городе немолодая беспомощная женщина пишет удивительные стихи. "Пишет стихи" – совсем неподходящие слова. Она учит их наизусть, дает выучить ближайшим друзьям и сжигает. "Прежние стихи Ахматовой я знала наизусть с детства, а новые вместе с движением рук, сжигающих бумагу над пепельницей, вместе с горбоносым профилем, четко вычерченным синей тенью на белой стене пересыльной тюрьмы, входили теперь в мою жизнь с такой же непреложной естественностью, с какой давно уже вошли мосты, Исаакий, Летний сад или набережная" (1989. №6. С.5). Чуковская, как никто другой, понимает, насколько сложен путь поэта, понимает, что все слабости Ахматовой не от бессилия, а от напряженной внутренней

жизни. Поэт и критик Владимир Адмони в своих воспоминаниях писал: "Как у многих женщин, но несравненно сильнее и неотступнее, в душе Ахматовой жила стихия боязней, испугов и страхов, постоянное ожидание беды – ожидание, обостренное до предела... Но вот что главное: эти боязни, испуги и страхи были лишь вторым, но не последним, не окончательным слоем облика и душевного строя Ахматовой. За ним таился еще глубинный слой, самый главный и самый значительный. Этим внутренним слоем была твердость, мужественная твердость и гордость. И сила, не исключавшая, правда, и гибкости"¹¹. Так написал друг Ахматовой в восьмидесятые годы, спустя два десятилетия после ее смерти. Чуковская сразу почувствовала этот "глубинный слой".

"Мне кажется, Ахматова постоянно, как заклинание, твердила про себя пушкинское "Не дай мне Бог сойти с ума..." Ум ее был трезв, ясен, проницателен. И именно поэтому сознание ее было преисполнено ужасом перед совершающимся (которого не видели другие) и ужасом перед возможностью утраты рассудка. Ахматова яснее других чуяла и осознавала происходящее, действительность была чудовищна" (1989. № 6. С.67). И при всем этом Ахматова писала гениальные стихи.

Сама Ахматова так размышляла о своей судьбе: "Лирический поэт идет страшным путем. У поэта такой материал: слово... Слово – гораздо более трудный материал, чем, например, краска. Подумайте, в самом деле: ведь поэт работает теми же словами, какими люди зовут друг друга чай пить. Путь поэта – это всегда шаг в неизвестность, всегда – риск. Голый человек на голой земле" (1989. №7. С.100).

И на этом трудном пути Ахматова встретила Чуковскую, которая стала ей другом, собеседницей, редактором. Лидия Корнеевна учила все ахматовские строчки, которые та боялась записывать. И как-то Анна Андреевна сказала Лидии Корнеевне: "У меня такое впечатление, что вы знаете мои стихи наизусть за пять минут до того, как я их напишу. За десять, может быть, и нет, но за пять – безусловно" (1989. №6. С.34). У какого еще поэта был такой друг?

Н.Я. Мандельштам писала в своих воспоминаниях, что в эпоху "звериного страха" "были отдельные люди, которые оставались людьми, единицы, капли в море... не все превратились в нелюдь... В таких условиях человек познается быстрее и легче, чем там, где, спрятавшись под условные формы приличных фраз и приличного поведения, нелюдь может гримироваться под человека"¹².

Тюремная очередь, аресты, обыски "проверили" и подружили А.Ахматову и Н.Мандельштам, А.Ахматову и Л.Чуковскую.

Чуковская пишет, что в ее дневнике настоящая жизнь отсутствует, а "литературные разговоры в моем дневнике незаконно вылезли на первый план" (1989. N 6. С.41). Но рискну поспорить с самим автором. Вот какой любопытный диалог записывает Л.К. Чуковская:

"Я спросила:

– А вы не находите – странно устроена душа человеческая: стихи, даже самые великие, не делают автора счастливым? Ведь вот Пушкин: он ведь знал, что это он написал "Медного всадника", – и все-таки не был счастлив.

– Не был. Но можно сказать с уверенностью, что больше всего на свете он хотел писать еще и еще..." (1989. N 6. С. 36).

И вот писательская жажда "писать еще и еще" помогли Чуковской и Ахматовой выжить в эпоху террора.

Самый "урожайный" год в творчестве А.Ахматовой был сороковой. Она написала столько в этот год, сколько было создано до этого за семнадцать лет. Стихи помогали жить. В страшные годы сталинского террора книги оказались по-настоящему верными друзьями, помогли сохранить человеческое достоинство.

Суждения А.Ахматовой о литературе очень своеобразны и интересны. Они иногда бывают незаслуженно резки. У нее было личное пристрастное отношение к литературе. Вот как об этом пишет К.И.Чуковский: "Ее отзывы о книгах, о писателях всегда восхищали меня своей самобытностью. В них сказывался свободный проницательный ум, не поддающийся стадным влияниям. Даже не соглашаясь с нею, нельзя было не любоваться силой ее здравого смысла, причудливой меткостью приговора"¹³.

Об этом же писала Л.Я.Гинзбург: "Здесь характерна интимность, домашность культурных ассоциаций. В разговорах Анны Андреевны они свободно переплетались с реалиями быта, с оценкой окружающих, с конкретностью жизненных наблюдений"¹⁴.

Но друзьями и спасителями были не только Данте, Пушкин, Блок, Соллогуб, Достоевский, Джойс, но и собственные сочинения. Чуковская пишет: "Я сама в своих постоянных мыслях и в наших постоянных спорах о стихах утверждаю: если душа не тронута современной поэзией – она и на классическую не откликнется... Если не слышишь Блока, Маяковского, Ахматову, Пастернака, Мандельштама – то и Пушкина не услышишь, не научишься его воспринимать *лично*. Он останется всего лишь примером, образцом холодного совершенства" (1989. №7. С.110). Это *личное* отношение к поэзии объединяет обеих женщин. И даже такой странный вопрос о стихах: "Ну что? Распробовали?" (1989. №7. С.111) не кажется

кошунственным в устах Ахматовой. Так она говорит о своем современнике, малоизвестном, но любимом поэте, графе Комаровском, со стихами которого она познакомила Чуковскую.

Чуковская записывает ахматовские и свои размышления о литературе. Она пытается как можно точнее передать слова поэта. Запоминает ее новые стихи. Помогает вычитывать корректуры так и не изданных в сороковые и тридцатые годы книг. Помогает в "тюремных" делах. Кажется, что себе самой мало места уделяет Чуковская в дневнике. Но это не совсем так. За каждой строкой видны ее взгляд, ее оценки, ее личность. Чуковская не только слушатель, но и участник всех литературных споров. В этих записках слышен голос художника. Четвертое февраля 1940 года отмечено в дневнике как большой день. Лидия Чуковская пишет: "Я читала Анне Андреевне свои исторические изыскания о Михайлове" (1989. №6. С.30). Но "Михайлов" – шифр. Здесь говорится о повести Лидии Корнеевны "Софья Петровна". Сначала автор повести чувствует себя неудобно перед великим поэтом. Но слезы Ахматовой и ее слова были для Чуковской самой дорогой рецензией в жизни: "Это очень хорошо. Каждое слово – правда" (1989. N 6. С.31).

Впоследствии Чуковская напишет, что повесть родилась, с одной стороны, случайно и неожиданно, но с другой – это был способ выживания в слепом и немом обществе. "Для каждого человека наступает час, когда правда берет за горло и навсегда овладевает душой. Со мной это случилось, когда в застенках родного города обильно полилась кровь. С опозданием я открыла глаза? Да, конечно... Открыла глаза и написала – хоть и "в стол" или, точнее, под землю, но все-таки написала "Софью Петровну", повесть об ослепшем обществе"¹⁵. Чуковская подчеркивает, что эта повесть написана не об отдельной женщине, а о судьбе народа в целом. Чуковская, хоть и отмечает свое несходство с героиней, но и говорит, что люди, подобные Софье Петровне, не виноваты в своей слепоте. "Когда из сознания народа изъяты все документы, вся литература, когда подлинная история целых десятилетий подменена вымышленной, то каждый ум брошен сам на себя, на свой личный опыт и работает ниже себя"¹⁶. Так Чуковская подчеркивает значение культуры для человека, эта культура и помогла ей выстоять в тяжелые годы. Об этом пишут и критики. М.Кораллов считает, что чудо возникновения повести Л.Чуковской в безмолвные тридцатые годы можно объяснить не только причастностью к общему горю, но и свободой от "великого страха", а источник этой свободы критик видит "... сначала в духовной атмосфере семьи, не отделимой от интеллигенции России, в ощущении святости

слова, которое восходит к традиции русской классики"¹⁷. О том же пишет литературовед Ю.Ф. Карякин в письме к Л.К.Чуковской: "Вы спасали и спасли честь и совесть нашего народа, честь и совесть русской интеллигенции, русской литературы, честь, совесть и достоинство русского слова – лучшего, может быть, что у нас есть. Слова, которое было и осталось – делом. Откуда это? Почему? Я не нахожу пока другого ответа, кроме: это от культуры, от многовековой культуры (нашей и мировой), ставшей Вашей и Ахматовой второй натурой, это – от верности Пушкину."¹⁸.

Все это еще раз доказывает сложность взаимоотношений художника и времени, художника и народа. Литература, явившись средством спасения и сохранения души для самих художников, стала действительно общечеловеческой и народной. И не зря А.А.Ахматова писала:

*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.*

Чуковская сохранила для всех нас поэзию Ахматовой, и во многом только благодаря ей, ее памяти мы имеем нынешние сборники Ахматовой. Также друзья Лидии Корнеевны сохранили ее повести. В блокаду, умирая от голода, люди передавали друг другу тетрадь с "крамольной" повестью. Чуковская писала, что в страшном хаотическом мире несомненной для нее была только Анна Ахматова. В сороковом году Чуковская записала об Ахматовой в дневнике: "Я думала о той статье, которую напишу когда-нибудь сама. Это будет статья о мужестве, женственности, о воле, о постоянном ощущении себя и своей судьбы внутри русской культуры, внутри человеческой и русской истории: Пушкин, Дант, Шекспир, Петербург, Россия, война... Она не может ни любить, ни ссориться в стихах, не указав читателю с совершенной точностью момент происходящего на исторической карте" (1989. №7. С.100).

Нет, не зря литература занимает такое большое место в "Записках". Во втором томе, где многие исторические факты уже названы своими именами, где почти не осталось шифров и недосказанностей, все равно литература занимает главное место. Можно даже сказать, что во втором томе еще одна героиня – "Поэма без героя". Это итоговое произведение поэта, которое она писала, переделывала до самой смерти. История и память – вот что в поэме Чуковская считает самым важным. Поэма во многом концентрирует

особенности более ранней ахматовской поэзии. "Острое чувство истории, тоже всегда присущее Ахматовой, тут празднует свое торжество. Это праздник памяти, пир памяти. А что память нашей эпохи набита мертвецами, вполне естественно... История пережита автором интимно, лично – вот в чем главная сила "Поэмы". В поэме не вообще мертвые: убитые, замученные, расстрелянные, а ее мертвые, те, что когда-то делали живой ее жизнь, герои ее лирических стихов. Но это вовсе не превращает "Поэму" в цепь лирических стихотворений... Это только пропитывает эпос лирикой, делает поэму лирико-эпической, бездонно глубокой, хватающей за душу" (1993. N 5-6. С.100-101).

Острое чувство истории, личное чувство истории присуще и самому автору "Записок", и не зря все пишущие о Л.К.Чуковской отмечают ее связь с историей, литературой, культурой. Так сложилась наша история, что в России литература никогда не была просто развлечением. Такие понятия, как литература и нравственность, всегда находились и находятся рядом. В России сложилось особое отношение к поэзии. И не зря, наверное, в "Записках" Чуковская вспоминает такой вот диалог с Ахматовой: "Я сказала, что постепенно прихожу к такому убеждению: лирическая поэзия расположена где-то неподалеку от этики.

– Да, конечно, медленно произнесла Анна Андреевна. – Во всяком случае, в некоторые эпохи" (1993. N5-6. С.148). Связь нравственности и поэзии – это одна из центральных тем Чуковской. Своей героине Нине Сергеевне из повести "Спуск под воду" Чуковская отдала такие свои мысли: "...я начала думать о Блоке, уже не о его русских берегах, а о его русском пути, на котором он встретился со всеми нашими великими – с Толстым, с Достоевским, с Некрасовым, с Гоголем, – о том пути, который в России с небес поэзии неизбежно низвергает поэта на землю нравственности. За чертой горизонта, там, вдали, сходятся это небо и эта земля... Горе обретает там музыку, а песня – правоту"¹⁹. Для Чуковской, писателя и публициста, важны и художественные, и "человеческие", нравственные качества писателя, "очеловечивающие смысл русской литературы"²⁰.

Россия подарила миру понятие интеллигенции. Но, наверное, никогда не будет четкого определения этого понятия в самой России, потому что любой ее признак может принадлежать другим слоям общества. Сейчас на первый план вышел критерий нравственности. Но вот есть еще один любопытный признак, о котором пишет Н.Я.Мандельштам в своих "Воспоминаниях": "У русской интеллигенции есть один особый признак, который, вероятно, чужд

Западу... Однажды О.М. (Осип Мандельштам) спросил меня, вернее себя, что же делает человека интеллигентом... И тогда, как решающий признак, он выдвинул отношение человека к поэзии. У нас поэзия играет особую роль. Она будит людей и формирует их сознание. Зарождение интеллигенции сопровождается сейчас небывалой тягой к стихам. Это золотой фонд наших ценностей. Стихи пробуждают к жизни и будят совесть и мысль. Почему так происходит, я не знаю, но это факт²¹.

Многим своим знакомым, перечисляя близких людей, Ахматова неизменно называла Лидию Чуковскую. Несмотря на разницу в возрасте, на непохожие биографии, у них оказались сходные литературные и гражданские позиции. Они героически переносили все удары судьбы.

Профессор Оксфордского университета сэра Исайя Берлин в 1945 году был несколько месяцев сотрудником британского посольства в Москве. Он познакомился с Ахматовой. Для русского поэта это был первый иностранец после стольких лет железного занавеса. Она неожиданно увидела в нем близкого человека и за несколько встреч рассказала ему про всю свою жизнь. Это знакомство значило очень много для них обоих. В своих воспоминаниях о встрече с русскими писателями Берлин писал: "Ахматова жила в ужасное время и вела себя, по словам Надежды Мандельштам, героически. Все имеющиеся свидетельства говорят об этом. Ни публично, ни частным образом – передо мною, например, – она ни разу не высказалась против советского режима; однако вся ее жизнь может служить примером того, что Герцен сказал однажды почти обо всей русской литературе, – одним непрерывным обвинительным актом русской действительности... Ее жизнь стала легендой. Ее несгибаемое пассивное сопротивление тому, что она считала недостойным себя и страны (как в свое время предсказал Белинский по поводу Герцена), создало ей место не только в русской литературе, но и в русской истории нашего века"²².

Не так легко давалось поэту это пассивное сопротивление режиму, долгие годы Ахматова ощущала себя вечной подсудимой:

*Другие уводят любимых, –
Я с завистью вслед не гляжу:
Одна на скамье подсудимых
Я скоро полвека сижусь.
Вокруг пререканья и давка,
И приторный запах чернил.
Такое придумывал Кафка
И Чарли изобразил.*

Свою Седьмую Северную элегию она называла – "Последняя речь подсудимой". Она все годы пыталась восстановить утерянные строчки, но элегия так и осталась в отрывках. Это стихотворение было очень важным для поэта. В нем она подводила итоги своей жизни, творчества, писала о своем вынужденном молчании, которое слышится повсюду и "судебный наполняет зал".

*А я молчу, я тридцать лет молчу.
Молчание арктическими льдами
Стоит вокруг бессчетными ночами,
Оно идет гасить мою свечу.*

И далее поэт говорит, что свою благодать отдает тому,

*... кто смел мое молчанье
На стяге очевидном - написать,
И кто с ним жил, и кто в него поверил,
Кто бездну ту кромешную измерил...*

Возьму на себя смелость и скажу, что этой благодати достойна Л.К.Чуковская, которая пишет в своей статье о рукописях великого русского поэта и своего друга: "Суть в том, что молчание Ахматовой никогда не было молчанием в самом деле. Оно всегда было словом, хотя порой беззвучным, речью, хотя порой и безгласной. Молчание Ахматовой всегда было духовно-деятельным, за ним скрывался ее воистину "непокоренный стих"²³.

Уже в шестидесятом году А.А.Ахматова писала:

*Не лирою влюбленного
Иду пленять народ –
Трещотка прокаженного
В моей руке поет.
Успеется наахаться,
И воя, и кляня,
Я научу шарахаться
Вас, смелых, от меня.
Я не искала прибыли
И славы не ждала,
Я под крылом у гибели
Все тридцать лет жила.*

"Беззвучное слово", "безгласная речь", "непокоренный стих" – все эти слова можно было бы сказать и о Чуковской, которая уже сама наложила на свое творчество обет молчания. Молчать, чтобы не

только не лгать, а чтобы не произносить полуправду. "Когда же я поняла, что у нас начинают снова отнимать память, я поняла и другое: ни за какие блага в мире я это выстраданное достояние не отдам. И людям буду мешать заново впасть в беспамятство. Пусть никогда больше не напечатают ни единой моей строки, пусть останутся неосуществленными дорогие мои литературные замыслы – но выкорчевывать из моего текста имена погибших и общее имя их гибели я ничьей руке не позволю. Никому, никогда,"²⁴ – пишет литератор. Очень тяжелое решение для писателя приняла Чуковская. Она с честью выполнила его. Желание говорить читателям только правду столкнулось совсем с другими интересами государственной политики. "Труд продолжался и продолжается. Но возможность делиться плодами своего труда с читателем, то есть печатать написанное, – вот чего меня лишили,"²⁵ – пишет Чуковская. Беспощадная, бескомпромиссная правда – вот что отличает все творчество Л.К.Чуковской.

Вот как определил особенность личности Л.К.Чуковской Ю. Карякин: "Вы из редчайших людей, которые умеют не лгать, точнее – не умеют лгать (а еще, наверное, точнее – выучились не лгать)"²⁶.

Воспоминания интересны тогда, когда мемуарист рассказывает, что "только он и может рассказать". Субъективность, как писалось выше, – основная черта мемуарной литературы.

Но уникальность "Записок" Л.Чуковской объясняется не только необычайной ее памятью или тем, что она запомнила и записала такие слова поэта, которые, кроме нее, никто не слышал. Главное – это ее "неспособность ко лжи". Этот принцип для Л.К. Чуковской является не только этическим, но и эстетическим. Культура печатного слова и свобода слова связаны для нее воедино. Л.Копелев писал, что Чуковская посвятила свою жизнь "... истовому служению русской словесности... Она алмазно тверда, отстаивая законы нравственности или законы Слова"²⁷. По мнению Л.Чуковской, за неряшливым литературным слогом "...прячется леность мысли и мутность души"²⁸.

Л.К.Чуковская с честью выполняет долг русской интеллигенции. А.Д.Сахаров в своих воспоминаниях писал: "В одном из писем ко мне в Горький Лидия Корнеевна привела слова глубоко чтимого ею Герцена: "Труд – это молитва". Эти слова могли бы служить девизом всей ее подвижнической – во имя человека и культуры – жизни"²⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹Цветаева М.И. Кедр: Апология: О книге кн. С.Волконского "Родина" // Волконский С.М. Мои воспоминания: В 2 т. М., 1992. Т.1. С.5.
- ²Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1972. С.257-258.
- ³Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1963. С.6.
- ⁴Гинзбург Л.Я. Претворение опыта. Рига; Л., 1991. С.171.
- ⁵Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. С.137.
- ⁶Василевский А. Страдания памяти // Взгляд. Выпуск 3. М., 1991. С.75.
- ⁷Гинзбург Л.Я. Ахматова (несколько страниц воспоминаний) // Гинзбург Л.Я. Человек за письменным столом. Л., 1989. С.359-360.
- ⁸Каверин В.А. Эпилог // Нева. 1989. №8. С.52.
- ⁹Чуковская Л.К. Я — не микрофон // Известия. 1993. 8 октября; Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. Т.2 // Нева. 1993. №4. С.57. (Далее год, номер и страница журнала указаны в тексте.)
- ¹⁰Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие: Дневник, воспоминания, письма А.Ахматовой / Пер. с англ. М.Тименчика. М., 1991. С.252.
- ¹¹Адмони В.Г. Знакомство и дружба // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С.334.
- ¹²Мандельштам Н.Я. Из воспоминаний // Воспоминания об Анне Ахматовой. С.301.
- ¹³Чуковский К.И. Из воспоминаний // Воспоминания об Анне Ахматовой. С.52.
- ¹⁴Гинзбург Л.Я. Ахматова (несколько страниц воспоминаний) // Гинзбург Л.Я. Человек за письменным столом. С.362.
- ¹⁵Чуковская Л.К. Процесс исключения // Чуковская Л.К. Процесс исключения. М., 1990. С.193.
- ¹⁶Там же. С.180.
- ¹⁷Кораллов М. Надо жить долго // Новый мир. 1988. №11. С.249.
- ¹⁸Карякин Ю.Ф. Л.К.Чуковской // Карякин Ю.Ф. Достоевский и канун XXI века. М., 1989. С.554.
- ¹⁹Чуковская Л.К. Спуск под воду // Чуковская Л.К. Процесс исключения. С.123.
- ²⁰Чуковская Л.К. Михаилу Шолохову, автору "Тихого Дона" // Чуковская Л.К. Процесс исключения. С.329.
- ²¹Мандельштам Н.Я. Воспоминания // Юность. 1989. №8. С. 36.
- ²²Берлин И. Из воспоминаний "Встречи с русскими писателями" // Воспоминания об Анне Ахматовой. С.457-458.
- ²³Чуковская Л.К. Два автографа // Горизонт. 1988. №4. С.55.
- ²⁴Чуковская Л.К. Процесс исключения. С.193-194.
- ²⁵Там же. С.208.
- ²⁶Карякин Ю.Ф. Указ. работа. С.255-256.
- ²⁷Копелев Л.З. Утоли моя печали. М., 1991. С. 322.
- ²⁸Чуковская Л.К. Странный подарок // Лит. газета. 1992. N 52. С.4.
- ²⁹Сахаров А.Д. Воспоминания // Знамя. 1991. N 2. С.174.

И.В.Некрасова

"У КАЖДОГО – СВОЯ ПРАВДА"

К вопросу о нравственных исканиях Варлама Шаламова

...Как-то Варлам Тихонович Шаламов отвечал на вопрос: как жить. И.Сиротинская вспоминает об этом: "Он ответил, что, как сказано в десяти заповедях, так и жить. Ничего нового нет и не надо. Я была чуть-чуть разочарована. И все? И тогда он добавил одиннадцатую заповедь – не учи. Не учи жить другого. У каждого – своя правда. И твоя правда может быть для него непригодна именно потому, что она твоя, а не его"¹.

Сегодня, размышляя над проблемами "человек и ГУЛАГ", "нравственность и лагерь", нельзя забывать эту одиннадцатую заповедь.

Широко известен спор по названной проблеме между Варламом Шаламовым и Александром Солженицыным. Опубликована их переписка, переиздан неоднократно "Архипелаг ГУЛАГ", огромные тиражи у "Колымских рассказов". Вообще спор о том, слаб человек или всемогущ, в русской литературе, в классике существует давно. "Ближе к нам, интересно он выражен двумя людьми: Шаламовым и Солженицыным. Солженицын утверждает, что человек способен на какие-то поступки, на самопожертвование в этой жесточайшей, ужасной жизни, а Шаламов думает, что нет, не способен. Шаламов действительно испил чашу страданий до дна, и его надо услышать. В грубой схеме спор Солженицына с Шаламовым в том, что один утверждает, что в лагере существовала какая-то нравственность, другой утверждает, что она уходила вместе с мышцами, вместе с кожей и превращала людей в абсолютных зверенышей, лишенных нравственности", – так считает известный кинорежиссер Алексей Герман².

Попытаюсь довольно конспективно рассмотреть, как формировались и насколько устойчивы шаламовские нравственные убеждения.

В приватном разговоре со мной И.П.Сиротинская, преданнейший Шаламову и его творчеству человек, сказала, что Варлам Тихонович абсолютно адекватен своим произведениям. И что его нравственные убеждения, сформированные в юности, остались неизменными до последних дней. Кроме того, отсутствие какой-либо дистанции между

Шаламовым – автором-творцом и Шаламовым-героем дает возможность проследить его нравственно-этическую позицию, выраженную в его произведениях.

Человека формирует детство. В 1968г. у В.Шаламова появляется потребность поведать о своем родном доме, семье, друзьях детства и юности. Можно предполагать, что, вспоминая юность, писатель будет "итожить то, что прожил", давать оценки, судить себя и близких. Но художник, оставаясь верным своим принципам, лишь вспоминает и свидетельствует. Как же выстраивается в автобиографической повести авторская нравственно-эстетическая концепция человеческого существования?

Безуловно, в центре повести – личность отца, Тихона Николаевича Шаламова. Попытаться понять эту личность очень важно из-за ее неординарности, из-за главенствующей роли в семье, а также потому, что отец был первым, кому начал еще в детстве противостоять Варлам Шаламов. Самый младший ребенок не захотел, вернее, не сумел плыть по тому руслу, которое проложил отец.

И.Сиротинская вспоминает: "Я не любил своего отца, – говорил Варлам Тихонович. Вряд ли это отношение было однозначным. Скорее тут неизбежное столкновение двух одинаково твердых и страстных характеров"³.

И в сюжетном, и в фабульном пространстве повести отец безусловно превалирует. Шаламов постоянно подчеркивает центральное пространственное положение отца в квартире, за столом, в заботах семьи. Отец любил домашний черный свежий хлеб. И хотя все остальные предпочитали вкусный и дешевый магазинный, а мать не любила и не умела печь, она все же ежедневно выпекала хлеб; отец не переносил штор – и их не было на окнах. Неудивительно признание В.Шаламова: "Авторитет отца был в нашей семье непререкаем"⁴. Отец прогнозировал, проектировал жизненные пути своих детей. Он рекомендовал им не только книги и спектакли, но и пытался выстроить их мировоззрение, личностные качества, их характеры. "Жизнь каждого была запрограммирована от рождения, и неудачи были лишь неполадками из-за внешних причин, нарушавших внутреннюю гармонию отцовского замысла"⁵. Суть педагогической системы Тихона Шаламова достаточно прогрессивна и интересна: подтолкнуть ребенка к реализации своих возможностей, способностей, раскрепостить его, не скрывать своих преимуществ, уметь извлекать из всех жизненных ситуаций полезные для себя уроки. "Надо взять себе за правило – не скрывать своих преимуществ перед сверстниками, – учил отец, – знаешь вопрос – смело поднять руку на

вопрос учителя и смело отвечать... В состязаниях юности всякий ложный стыд вреден, а смирение паче гордости – чушь!"⁶. Подстегивание и контроль были постоянными. Дети в семье Шаламовых не имели своих комнат, были все время на виду, не могли уединиться. Не отсюда ли истоки позднейшего признания В.Шаламова, что оптимальное состояние человека – это состояние одиночества?

Тихон Шаламов был священником, и можно предположить, что христианские обычаи, молитвы, службы, посты свято соблюдались и чтились в семье. Но об особой религиозности родителей В.Шаламов не вспоминает, напротив, подчеркивает мирской, светский характер отца и всего семейного уклада. "Отец... выключал свою семью из разнообразного круга влияний специфического быта духовенства"⁷. Это же доказывает и история с семейной иконой - освященной репродукцией с картины Рубенса! "Бешенство, в которое приходила черная сотня Вологды при виде этого кощунства, было в городе хорошо известно. И в столицах тоже"⁸.

Независимость, отсутствие сковывающих комплексов у отца – этот пример тоже был перед глазами Варлама.

Тихон Шаламов был подлинным интеллигентом, высоконравственным человеком. Он был рад, что получал жалованье и был избавлен от унижительных служб "на дому" с выпивкой, закусками, "гонорарами". Таким образом, неоднозначность характера Т.Н.Шаламова породила и необычного священника, эпатировавшего многих. Дети и домашнее хозяйство, козы, рыбалка, охота – вот то главное, что, по мнению В.Шаламова, характеризовало его отца.

Но отношения отца и детей не были безоблачными. Дети не оправдывали отцовских надежд. Любимый сын Сергей не блистал в учебе, Валерий ушел из Красной Армии, послушавшись отца; Галю отец вообще проклял из-за ее мужа; над Варламом постоянно издевался. Очень неординарные личности предстают перед читателем в "Четвертой Вологде". Ожидаемого благолепия, разлитой в воздухе нежности и любви друг к другу он не находит. С педагогическими воззрениями отца столкнулся и не согласился его третий сын – Варлам. Он перепутал все фигуры в той "продуманной, разумной, победоносной партии"⁹, которую сочинил для него отец. "Я думал так: "Да, я буду жить, но только не так, как жил ты, а прямо противоположно твоему совету. Ты верил в бога – я в него верить не буду. Ты веришь в успех, в карьеру – я карьеру делать не буду... Ты жил на подачки, я их принимать не буду... ты любил передвижников, я их буду ненавидеть. Ты ненавидел бескорыстную любовь к книге, я буду любить книгу беззаветно... Ты ненавидел стихи, я их буду

любить... Ты любишь хозяйство, я его любить не буду. Ты хочешь, чтобы я стал охотником, я в руки не возьму ружья, не зарежу ни одного животного"¹⁰. Сын посмел иметь свое мнение! Он читает не то, что велено отцом, он учится не так – не корпеет над учебниками, не усердствует, а приносит пятерки. Он не хочет освеживать дичь, отрубить голову курице! Варлам в семнадцатилетнем возрасте уходит из дома, перестает жить с родителями.

Конфронтация с миром отца (пусть внутренняя, скрываемая) повлияла на формирование жизненной, нравственной позиции писателя. Диктат, навязывание своей воли и своего мнения другим, учительство – то, против чего еще мальчиком восстал Варлам Шаламов, что претило ему в классической литературе; то, чего он всегда избегал в своей "новой прозе".

В 1962 году В.Шаламов пишет произведение, жанр которого я бы определила как "литературное эссе". Это происходит параллельно с написанием "Колымских рассказов". Автобиографическая повесть "Четвертая Вологда" еще не задумана¹¹.

Главная особенность "Заметок студента МГУ", на мой взгляд, - в их аполитичности, в заведомом "табу" на предельную откровенность, так свойственную "Колымским рассказам". Много недосказанного, недовыясненного. Чувствуется, что В.Шаламов надеялся опубликовать "Двадцатые годы", в отличие от "Колымских рассказов". Но – увы! – впервые "Заметки..." увидели свет через четверть века. Носителя "неудобной" фамилии не спасло и нейтральное эссеистское повествование.

Предваряя публикацию, И.Сиротинская высказала свое мнение: "Варлам Тихонович Шаламов как личность, как человек сформировался в 20-е годы... Бурлящей атмосферой 20-х годов воспитана была его нетерпимость, резкость оценок и суждений. В общественных и литературных сражениях тех лет сложилось его кредо – соответствие слова и дела, что и определило в конечном счете его судьбу"¹².

Это безусловно верно. Но нельзя сбрасывать со счетов и неповторимое влияние его четвертой Вологды, семейного духа и, конечно, знакомства с книгами Б.Савинкова, романиста Ропшина. Таким образом, фундамент его жизненной и писательской позиции заложен в детстве и юности, а студенческие реалии и общение формировали и закрепляли дальнейшее ее строительство.

В "Двадцатых годах", как и в "Четвертой Вологде", Варлам Шаламов избегает прямых оценок, вынесений приговоров. Перед нами

– свидетельства, факты, через которые просвечивают шаламовские предпочтения, угадываются его пристрастия.

Пространственные границы в "Заметках..." значительно шире по сравнению с "Четвертой Вологодой". Довольно замкнутому миру детства противостоит распахнутый на всю советскую культуру мир молодых московских интеллигентов. Шаламов пришел в этот мир подготовленным: его огромный читательский опыт помог сформировать литературный вкус, получить определенные знания. В столице он сталкивается с жизнью, приобретает опыт. Шаламов-человек почти не угадывается в "Двадцатых годах", его внутренние убеждения, гражданская позиция практически не выявлены.

Чем же интересны "Заметки студента МГУ" для понимания мировоззрения Варлама Шаламова? Вспоминая о встречах, общении, знакомствах в кругах литературной Москвы, писатель говорит о формировании своей художнической позиции, к которой он шел через приятие или отрицание творчества других. "Именно личное общение с Бриком и его тогдашними учениками, общение с Маяковским на вечерах, докладах – я посещал все его выступления в тогдашней Москве – привели меня к мысли о ненужности искусства вообще, ненужности стихов"¹³.

Неприятие искусства (в смысле "искусственности") у Варлама Шаламова с тех пор – и навсегда.

Общение формировало эстетическую позицию писателя. "Я понял, что поэт должен сказать свое, не обращая внимания на форму, пытаюсь донести до читателя то новое и важное, что поэт в жизни увидел. И это новое и важное не может быть словесной побрякушкой. Чеховские слова насчет однозначности новизны и талантливости верны. Их потом повторил Пастернак:

*Талант – единственная новость,
Которая всегда нова.*¹⁴

Утвердившись в мысли, что не изобретательство, не вымученность эпатажирующих читателей образов и характеров, а лишь подлинный талант и есть настоящая новизна и неповторимость, В.Шаламов логично приходит к пониманию важности нравственных характеристик талантливой личности. "Помимо таланта, литературных достоинств, живой поэт должен быть большой нравственной величиной. С его моральным обликом сверстники не могут не считаться... Тогда я еще не понимал, что поэзия – это личный опыт, личная боль, и в то же время боль и опыт поколения... Стихи рождаются от жизни, а не от стихов"¹⁵.

Последние строки написаны от имени зрелого Шаламова, прошедшего ГУЛАГ, создавшего уже многие колымские рассказы. Но понимание значения нравственности, внутренних качеств личности художника началось в те годы, когда он общался с разными людьми, слышал, видел В.Маяковского, И.Сельвинского, Н.Кирсанова, Н.Клюева, В.Шкловского...

Интересная литературная жизнь, учеба в МГУ, вдобавок к тому и активное вмешательство в общественные события – вот что питает 22-летнего Шаламова. Он распространяет завещание Ленина – известное ныне каждому "Письмо к съезду". За этим следует арест, суд, три года лагерей на Вишере, что на Северном Урале.

Об этом в 70-м году Шаламов напишет "антироман" "Вишера", состоящий из 18 автобиографических рассказов.

Первый арест был воспринят художником как необходимое испытание, проверка себя как личности. Очевидно, несмотря на довольно молодой возраст, в тюрьму и лагерь попал человек со сложившимися нравственными установками. Он привык стоять за себя и добиваться всего сам. Полтора месяца просидел Шаламов в одиночной камере, размышляя о себе и о человечестве, обдумывая пережитое и предстоящее. Подавленности никакой не было. Именно в Бутырках в 29 году он понял, что одиночество для него – оптимальное состояние. Здесь он дал сам себе "честные слова" (так у В.Шаламова. – И.Н.) о соответствии слова и дела, о способности к самопожертвованию. В Бутырках 29 года у Шаламова – душевный подъем, великое душевное спокойствие.

Но уже дорога на Вишеру, первые лагерные впечатления изменяют несколько романтический настрой. Шаламов знакомится с новой, гулаговской моралью. Конечно, нравственные установки общечеловечны, но, к сожалению, история знает массу примеров, когда создавалась "ложная" мораль. Фашизм и советский "архипелаг ГУЛАГ" – трагическое тому подтверждение.

"В лагере это главное правило – сам за себя стой и молчи, когда избивают и убивают соседей... Одна из идей, понятых и освоенных мной в те первые концентрационные годы, кратко выражалась так: раньше сделай, а потом спроси, можно ли это сделать"¹⁶.

На Вишере сформировалась определенная поведенческая программа Варлама Шаламова, которой он остался верен всю жизнь. Он установил для себя несколько обязательных правил: "Прежде всего: я не должен ничего просить у начальства и работать на той работе, на какой меня поставят, если эта работа достаточно чиста

морально. Я не должен искать ничьей помощи – ни материальной, ни нравственной. Я не должен быть доносчиком, стукачом.

Я должен быть правдив – в тех случаях, когда правда, а не ложь идет на пользу другому человеку.

Я никого не прошу мне верить, и сам не верю никому"¹⁷.

Первый шаламовский лагерь на Вишере – это еще не Колыма. Но были там и холод, и цинга, и предательство, и подлость. Много лет спустя, вспоминая те времена, художник рассуждает: "Что мне дала Вишера? Это три года разочарований, несбывшихся детских надежд. Необычайную уверенность в своей жизненной силе. Испытанный тяжелой пробой, ...один, без друзей и единомышленников, я выдержал пробу – физическую и моральную. Я крепко стоял на ногах и не боялся жизни. Я понимал хорошо, что жизнь – это штука серьезная, но бояться ее не надо. Я был готов жить"¹⁸.

Его главный вишерский вывод: "...лагерь – не противопоставление ада раю, а слепок нашей жизни... Лагерь – мироподобен. В нем нет ничего, чего не было бы на воле, в его устройстве, социальном и духовном"¹⁹. В.Шаламов, впитавший с детства ненависть к фальши, к беспринципности, ко всякого рода насилию, увидел в лагере отражение нравов реального мира, в котором человек человеку – волк.

Нравственная сила художника не позволила ему впасть в уныние, полностью разочароваться в жизни и в людях. Выйдя на волю, Шаламов в 1934-37 гг. создает ряд рассказов, герои которых люди с высокой нравственной меркой²⁰. Это и господин Бержере, который не допустит, чтоб обидели женщину, каких бы политических убеждений она ни придерживалась (в рассказе она – коммунистка) ("Господин Бержере в больнице"). Это и доктор Аустино. Зная, что будет расстрелян, выполняет свой врачебный долг, спасает ребенка и жену своего палача ("Три смерти доктора Аустино"). Это и удивительная русская мастерица-кружевница Анна Васильевна. Ослепнув, она тем не менее смогла передать секрет уникального кружевного узора ("Пава и дерево"). Чисты эти люди, и потому гомеровски спокоен автор. Он, уже познавший трагедию несвободы и собственного бессилия перед государственной карательной машиной, верует. В человека, в его высокое и благородное предназначение на земле.

...Все разрушит, все убьет в Шаламове Колыма.

Советская литература периода социалистического реализма всегда последовательно проводила мысль о том, что даже в самых невероятных условиях человек обязан остаться человеком. Много героев в советской художественной литературе несломленных, не сдавшихся. Пожалуй, впервые в прозе В.Шаламова нравственный

аспект высвечен по-иному. Что делать, если сопротивляться уже невозможно? Как, с каких позиций оценивать того, кто лишь внешне еще напоминает человека? Самые страшные последствия сталинского ГУЛАГа – уничтожение личности, "расчеловечивание", истребление духовно-нравственного начала. В рассказах Шаламова мы узнаем о том, как лагерный молох сумел повернуть вспять эволюционную теорию Дарвина. В "Колымских рассказах" постоянно звучит крик: человек – это животное, зверь. Выясняется, что человек – это самое выносливое животное, самое терпеливое и беззащитное.

"Не рука очеловечила обезьяну, не зародыш мозга, не душа – есть собаки и медведи, поступающие умней и нравственнее человека... При прочих равных условиях в свое время человек оказался значительно крепче и выносливей физически, только физически"²¹.

"Все человеческие чувства – любовь, дружба, зависть, человеколюбие, милосердие, жажда славы, честность – ушли от нас с тем мясом, которого мы лишились за время своего продолжительного голодания"²².

Как же относиться к людям, что ради сухой корки или рваного носка разрывают свежую могилу, что крадут последнее у чуть зазевавшегося товарища? В.Шаламов в своей статье "О прозе" объясняет: "В "Колымских рассказах" взяты люди без биографии, без прошлого и без будущего. Похоже ли их настоящее на звериное или это человеческое настоящее?.. Существенно для "Колымских рассказов" и то, что в них показаны новые психологические закономерности, новое в поведении человека, низведенного до уровня животного – впрочем, животных делают из лучшего материала, и ни одно животное не переносит тех мук, которые перенес человек"²³.

Сталин назвал человека винтиком. Но и винтики, оказывается, бывают более или менее угодны власти. Шаламов вновь говорит о какой-то новой, иной, "гулаговской" нравственности: "Мы поняли такую удивительную вещь: в глазах государства и его представителей человек физически сильный лучше, именно лучше, нравственнее, ценнее человека слабого, того, что не может выбросить из траншеи двадцать кубов грунта за смену. Первый моральнее второго"²⁴.

Попытки приравнять нравственность к физической силе есть возврат к идеологии волчьей стаи. Заключенный Колымы был выключен из цивилизации.

"Не жизнью была смерть замещена, а полусознанием, существованием, которому нет формул и которое не может называться жизнью"²⁵.

В рассказе "Домино" мы знакомимся с каннибалом. Происходит это как-то обыденно, спокойно, и людоед вовсе не страшен – "лейтенант танковых войск Свечников, нежный розовощекий юноша"²⁶. В колымских лагерях все поставлено с ног на голову. То, что в нормальной жизни – абсурд, здесь – норма, и наоборот. В рассказе "Тифозный карантин" герой Андреев встречается товарища по Бутырской тюрьме капитана Шнайдера, немецкого коммуниста, видного коминтерновского деятеля, знатока Гете, оптимиста. Этот человек теперь стал рабом, попрошайкой у "блатарей": "Он влез на нары, отогнул одеяло, сел, засунул руку под одеяло и стал чесать пятки Сенечке"²⁷.

Художник приводит нас к пониманию страшной трагедии – уничтожения Человеческой Личности. "Колымские рассказы" – это судьба мучеников, не бывших, не умевших и не ставших героями "²⁸.

Постоянно повторяя, что лагерь – это абсолютно отрицательный опыт, Варлам Шаламов своей жизнью, своей личностью, проявленной в художественных произведениях, в определенной мере опровергает свое же мнение. В рассказе "Выходной день" находим признание: "Я знаю, что у каждого человека здесь было свое *самое последнее* (выделено автором. – И.Н.), самое важное – то, что помогало жить, цепляться за жизнь, которую так настойчиво и упорно у нас отнимали. Если у Замятина этим последним была литургия Иоанна Златоуста, то моим спасительным последним были стихи – чужие любимые стихи, которые удивительным образом помнились там, где все остальное было давно забыто, выброшено, изгнано из памяти"²⁹.

В "Архипелаге ГУЛАГ" находим прямую полемику А.Солженицына с В.Шаламовым: "Шаламов говорит: духовно обеднены все, кто сидел в лагерях. А я как вспомню или как встречу бывшего зэка – так личность. Шаламов и сам в другом месте пишет: ведь не стану же я доносить на других! ведь не стану же я бригадиром, чтобы заставлять работать других. А отчего это, Варлам Тихонович? Почему это вы вдруг не станете стукачом или бригадиром, раз никто в лагере не может избежать этой наклонной горки растления? Значит, за какой-то сук вы уцепились? В какой-то камень вы упнулись – и дальше не поползли?.. Своей личностью и своими стихами не опровергаете ли вы собственную концепцию?"³⁰

В споре В.Шаламова и А.Солженицына правы по-своему оба. Да, Варлам Шаламов возненавидел человеческую породу. Это шокирует. Он, подобно Плутону, прошедши ад, увидел мерзейшие стороны человеческой жизни. Но так сложилась судьба Варлама Тихоновича Шаламова, что, ни разу не изменивший сам себе и окружающим,

художник много раз пережил измену других. И не нам судить его. В его отрицании, разочаровании проявился шаламовский этический максимализм, стремление к нравственному абсолюту, к подлинному человеческому достоинству. Видимо, справедливо, что "у каждого – своя правда".

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Сиротинская И. О Варламе Шаламове // Литературное обозрение. 1990. №10. С.104.

²Герман А. Из ада не возвращаются // Известия. 1992. 19 июня. №142. С.3.

³Литературное обозрение. 1990. №10. С.105.

⁴Наше наследие. 1988. N 3. С.6.

⁵Наше наследие. 1988. N 4. С.100.

⁶Наше наследие. 1988. N 3. С.68.

⁷Там же. С.60.

⁸Там же. С.61.

⁹Там же. С.59.

¹⁰Наше наследие. 1988. N 4. С.101.

¹¹Воспоминания "Двадцатые годы: Заметки студента МГУ" опубликованы в журнале "Юность" (1987. №№ 11, 12).

¹²Юность. 1987. №11. С.37.

¹³Там же. С.44.

¹⁴Там же. С.45.

¹⁵Юность. 1987. №12. С.29.

¹⁶Шаламов В. Вишера: Антироман // Шаламов В. Перчатка или КР-2. М., 1990. С.113.

¹⁷Там же. С.38.

¹⁸Там же. С.111.

¹⁹Там же. С.120.

²⁰Сохранились лишь немногие изданные в те годы произведения. В рукописном варианте, по мнению И.Сиротинской, было около 100 рассказов. Их уничтожила жена писателя после его ареста.

²¹Шаламов В. Воскрешение лиственницы. М., 1990. С.80.

²²Там же. С.33.

²³Шаламов В. О прозе // Шаламов В. Левый берег. М., 1989. С.547.

²⁴Шаламов В. Воскрешение лиственницы. С.35.

²⁵Шаламов В. Левый берег. М., 1989. С.438.

²⁶Шаламов В. Воскрешение лиственницы. С.125.

²⁷Там же. С.128.

²⁸Шаламов В. О прозе. С.547.

²⁹Шаламов В. Воскрешение лиственницы. С.118.

³⁰Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ: В 2 т. М., 1989. Т.2. С.576.

"ДАЙТЕ НАМ ПОСИДЕТЬ С ДЕТЬМИ ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ!.."

Конфликты и герои драматургии "новой волны"

Появление в конце 70-х – начале 80-х годов пьес авторов "новой волны" (Л.Петрушевской, Л.Разумовской, В.Арро, В.Славкина, А.Галина и других) было связано с творческим освоением нашей драматургией еще не познанных слоев социальной жизни. И, как это было не раз, появление новых пьес вызвало острую дискуссию, в которой приняли участие виднейшие наши критики и драматурги. Все новое с трудом находит свой путь к сцене. Особенно сложна в нашем театре судьба социально-бытовой драматургии. История знает дискуссии по поводу пьес А.Афиногенова, А.Арбузова, В.Розова. В "Оптимистических записках" А.Володин писал о судьбе своего театра: "Начиная с первой, мои пьесы, чем дальше, тем больше, систематически ругали: в прессе, с трибун, в момент появления и много времени спустя, и даже до того, как кончена работа, впрок. "Фабричную девчонку" ругали за очернительство, критиканство и искажение действительности... Еще до того, как я закончил пьесу "Пять вечеров", возникла формула, что это – злобный лай из подворотни. Однако там не оказалось лая, не было критиканства и очернительства... Тогда формулу изменили: "Да это же маленькие неустроенные люди, пессимизм, мелкотемье". Так и повелось: все, что я делаю, – мелкотемье и пессимизм. По отношению к "Старшей сестре" обвинение пришлось опять перестраивать. В одной газете написали даже, что здесь я выступаю против таланта"¹.

В начале 70-х споры разгорелись вокруг творчества А.Вампилова, а в начале 80-х – вокруг творчества драматургов "новой волны". Анализируя подобную ситуацию, К.Рудницкий в свое время заметил: "...каждый поворот в сторону от наезженной колеи вызывает переполох. Смена героев приводит в смущение критиков, раздаются жалобные упреки в пагубном увлечении низменными проблемами, "мелкими идеями", "характерами с ущербинкой", якобы недостойными внимания нашей публики... Беда в том, что *"мелкой" чаще всего кажется впервые высказанная правда, "бедной" – личность, дотоле нам не знакомая*" (выделено мною. – Л.Т.)"².

"Новая волна" нашла своего героя и свою тему, более того, по словам Л. Аннинского, статья которого в свое время открыла дискуссию о "новой волне" в "Литературной газете" в 1983 году, эта драматургия нашла не просто "новые психологические и типологические варианты сценичности", она нашла "новую драматическую почву". Прежде всего, "чувствует" драматургия принципиально новую, косую, качающуюся, парадоксальную плоскость конфликта. Нет верха и низа. Есть полицентризм, кружки, свои – чужие, "люди – ин" и "люди – аут"³. Далее Л. Аннинский утверждал, что старая логика "верха" и "низа", основанная на социальных отношениях, в современной драматургии разрушена, и действие строится на иных, порой парадоксальных драматургических соотношениях. Авторы увидели "новые вопросы", возникающие между людьми сегодня, когда все мы сравнялись в "необходимом минимуме"⁴.

Драматургия "новой волны" обнаружила двойное течение жизни: "одна благопристойно плыла в русле общепринятых официальных установлений, призывов и показателей, другая бурно кипела по скальным выступам реальной действительности, рождая и свою мораль, и свои верования, и свои авторитеты, и свою экономику. В этой двойственности драматургия обнаружила целую бездну подлинных, а не мнимых конфликтов, пригодных как для фарса, так и для высокой трагедии"⁵.

Наиболее уязвимым в ситуации двойного течения жизни становится тот, кто не умеет приспособливаться, в ком сильна вера в незыблемость нравственных норм, кто увлечен своей работой, или тот, в ком естественное человеческое начало не сломлено социальными нормами и отношениями (до какого бы низкого уровня ни опустились героини Л. Петрушевской, их стремление к счастью и радость материнства живы в них, хотя и под спудом уродливых слов и поступков).

Одна из героинь пьесы В. Арро "Колея" говорит о себе: "Нас называют трамвайно-троллейбусная интеллигенция". Вот эта "трамвайно-троллейбусная интеллигенция" и становится героем драматургии "новой волны". Чаще всего персонажам пьес 30-40 лет. Только такой герой сможет ощутить драматизм своего положения, так как несет на себе следы долгих соприкосновений с действительностью. Это возраст в какой-то мере роковой: он обозначает момент перехода от надежд к разочарованиям, от чувства свободы к чувству несвободы, от множества возможностей к движению до конца жизни по одной только колее.

В.Арро как-то признался, что в своих пьесах по существу писал портрет своего поколения. Я думаю, что это в какой-то мере справедливо и для Л.Петрушевской, и для Л.Разумовской, и для В.Славкина, и для А.Галина. Их герои – чаще всего представители того поколения, которое когда-то поверило в мечту о прекрасном будущем. Эта вера пришла к ним в шестидесятые годы. Но потом идеалы прошлого изжили себя, а герои почувствовали, что их обманули или они обманулись сами, и как бы "остановились". Они перестали успевать за своим временем. Причем взаимоотношения человека и времени принципиальны для драматургии "новой волны". Ее героем становится тот, кто находится в конфликтной ситуации со временем. Тот же, кто идет в ногу с ним, получает наиболее однозначную характеристику авторов, и внимание драматургов "новой волны" не сосредоточивается на этих персонажах. Роберт и Левада в "Смотрите, кто пришел!" В.Арро – настоящие хищники. Николай Иванович в "Трех девушках в голубом" со своей философией: "Ты встречай противника чем попало, болванку возьми, палку, щепку"⁶, – или Валерий, который испытывает отвращение к физической работе, а от умственной его тошнит, – получают резко отрицательную оценку Л.Петрушевской. Пузя из "Попугая жако" В.Славкина – работник конторы, в которой "все тепло и четко" и где можно работать не по специальности и толстеть. Пузя – обладатель чудесной лампы, превращающейся в руках Евгения – героя, близкого автору, – в клетку с попугаем из далекой юности. Этот Пузя так и не появится на сцене, так как он знак той жизни, которой никогда не будут жить герои В.Славкина.

Избрав своим героем человека, находящегося в конфликте со временем (даже если конфликт и не сознается героем, как это чаще всего и происходит в драматургии Л.Петрушевской), "новая волна" в центр внимания своей драматургии ставит вопрос: почему не реализуются в нашей действительности человеческие способности, почему в общем-то хорошие люди несчастливы, опустошены их души, почему они устали от жизни? Ответ на эти вопросы невозможен без рассмотрения законов, которые определяют особенности нашей жизни. Созданный, по словам М.Строевой, "стереоскопический объем атмосферы"⁷ в пьесах "новой волны", в котором *настоящее* смотрит в зеркало *прошлого и будущего* и три цвета времени взаимно друг друга объясняют, расширяет драматургическое время и представляет перед нами жизнь в ее непрерывном течении. В *прошлом* ищут авторы "новой волны" причины возникновения тех или иных законов

жизни, в *настоящем* ощущается их разрушительное воздействие, а *будущее* нужно уберечь от их влияния.

Конфликт человека и времени рождался не в эпоху великих потрясений, а в относительно спокойное время. Разворачивался он в "этой, – как писал В.Арро, – мелкотемной трясине повседневности, вдали от цехов и строек, на всяких там кухоньках, дачках, квартирках, то есть в той жизни, которую принято называть частной"⁸.

Подспудное течение буден, обнаруживающее разрыв между общественным идеалом и делом, вызывает у многих чувство неудовлетворенности собой и своей ненужности. В быту, когда человек теряет большинство своих социальных ролей, он обнаруживает свою сущность, свое внутреннее состояние, понимание своего места в этом мире. Отсюда такое внимание авторов "новой волны" к так называемой частной жизни. В пьесах "новой волны" быт поднимается до уровня бытия. И именно бытийными законами испытываются герои "новой волны". Вечностью проверяются наши социальные законы, порожденные историей развития страны.

Старшее поколение в драматургии "новой волны" - Дед в пьесе А.Казанцева "И порвется серебряный шнур...", Пришивин в пьесе В.Арро "Колея", Табунов в пьесе В.Арро "Смотрите, кто пришел!", Федоровна в пьесе Л.Петрушевской "Три девушки в голубом", Владимир Иванович в пьесе В.Славкина "Серсо" и так далее. Эти герои – представители того поколения, которое начинало строительство "новой жизни". Они мечтали об обществе равных возможностей, об обществе, в котором воплотились бы лучшие мечты человечества. И вера этих героев была искренна: "Мы жили честно! Трудились и не ловчили! А если воевали, то не прятались за чужими спинами!.. Не паразитировали!.. Мы были терпеливы и доверчивы"⁹. Это признание Табунова. А вот реплики Пришивина: "Мы хотели дышать чистым воздухом и видеть глаза друг друга.." (307). "Мы боролись за высокое!.. Да, за высокое! У нас идеалы были" (331). Но их борьба привела совсем не к тем результатам, к которым они стремились. И в тот момент, когда жизнь их подходит к концу, герои подводят итоги своей жизни. Процессу подведения итогов и поиску причин создавшейся ситуации много внимания уделяет в своей драматургии В.Арро. Его герои начинают понимать, что итоги их жизни трагичны. Табунов в "Смотрите, кто пришел!" уверяет, что его поколение работало, но не для себя, а для других поколений, так как такова жизнь настоящих интеллигентов. Но Алина, дочь Табунова, Шабельников, его зять, и тем более Кинг, покупатель дачи, уже живут не так, как хотелось бы ему, Табунову, "не в ту сторону": зять,

младший научный сотрудник, ремонтирует квартиры, "цирюльники" навязывают свои нравы, вкусы, цены, моды, критерии... "По-другому" живут и дочери Пришивина. А почему? В разговоре с дочерью Табунов пытается сформулировать свою вину: "Если человек изменяет принципам, он сам еще ничего, может просуществовать. И даже неплохо. А вот следующие поколения пожинают..." (209). Правда, сам Табунов считает, что он жил честно. Откуда же появились рвачи, "лавочники", почему несчастны дети? Оказывается, "лавочники" – достойные продолжатели дела своих отцов. Табуновы и Пришивины не заметили в свое время, что многие давно перестали жить честно: есть же ветеран из рассказа Кинга, который вместе со всей своей семьей ездит отдыхать по местам боевой славы. Называет же Пришивин кого-то "совами, мышами летучими, салопницами в серых платках", ведет же он спор с Гудковым и Слепухиным по поводу махинаций с очередностью, которыми занимается некий Павел Никонович. Давно нищета и бедность перестали быть правилами жизни для всех. В обществе существует две морали: одна для большинства, другая – для руководителей этого большинства. Всех, кто сопротивляется такому порядку вещей, называют "врагами народа". Табуновы и Пришивины не заметили, что их "соратники" часто путали: "пришли за абажуром, а взяли хозяина" (307). В борьбе за всеобщее порой забывали о частном. Недаром Нелли обвиняет своего отца, Пришивина, в том, что он воспитывает не внуков своих, а целое поколение (галстуков, которые ему подарили на встречах со школьниками, хватит на целую дружину). А у Л.Петрушевской одна из героинь рассказывает о сцене ночного пожара: "Родился Вадим, я им совсем не занималась. Помню, у соседей через забор был пожар, я Вадима схватила ночью, завернула в одеялку, выбежала во двор, положила его на землю, а сама давай воду ведрами носить. К утру все прогорело, наш забор, а на дом не перешло. А я хватилась – где же мой Вадим? А он так и провалялся на земле всю ночь. Я была активная!" (153). В словах Федоровны слышится гордость: Л.Петрушевская ставит в конце восклицательный знак. Федоровна живет, подчиняясь законам своего времени: общее важнее частного.

Рассматривая конфликт человека и времени, драматургия "новой волны" обнаруживает трагическую закономерность нашей действительности: возникает непонимание даже между очень близкими людьми. Постоянно слышатся упреки. И не только старшие обвиняют своих детей в том, что они живут "не в ту сторону", но и дети винят своих отцов: в пьесе "Колея" В.Арро Коля обращается к Пришивину: "Почему вы нас судите? Кто вы такие?.. Вы святые, да?.." (333) Более

трезво относясь к жизни, новое поколение в пьесах драматургов "новой волны" тем не менее тоже стоит в оппозиции к своему времени, пытаясь сохранить свои иллюзии: герои "Сада" В.Арро пытаются спасти деревья, приносящие самые дорогие плоды в городе, где вырабатывается самая дешевая электроэнергия. Нелли из пьесы "Колея" того же автора, несмотря ни на что, "пробивает" книги талантливого автора, Бэмс у В. Славкина живет мечтами своей юности. В.Арро дважды повторяет характеристику этого поколения: Алина в пьесе "Смотрите, кто пришел!" говорит о знакомых мужчинах: "Печальная картина. Почему-то большинство из них ставит перед собой миниатюрные задачи. Немножко денег. Чуть-чуть мужской доблести. И маленькую славу... Так, в кругу десяти-пятнадцати человек" (190). А вот реплика Нелли в "Колее": "Все обрывки какие-то... Немного музыки... Немного любви... Немного материнства... И много работы!.. А в целом все расплывается. Ни-че-го!" (308).

Если характеризовать общее состояние тридцати-сорокалетних героев "новой волны", то это состояние усталости. Вот, например, Бэмс В.Славкина, герой "Взрослой дочери молодого человека", признается: "Мне сорок четыре. Еще лет шестнадцать поназираю – и на пенсию"¹⁰. Они задыхаются от безумного бега времени, но не могут же они остановиться... И тогда возникает иллюзия: закрыть глаза и жить своими мечтами, не пытаясь понять, изменить жизнь, что-то в ней устроить. Шабельников обращается к своей жене: "Алина, ну, запасись на какое-то время терпением. И у нас все будет... Сначала мы снимем что-нибудь на сезон... Так же все делают... А потом купим... деревенский дом, например... я бы очень хотел. Рубленый, с горницей. С русской печкой. Может быть, с баней..." (223). Бэмс В.Славкина мечтает: "Я бы, знаешь, чего хотел – вот где-нибудь примоститься между двумя нотами, ну, например, в композиции Дюка Эллингтона "Настроение индиго", пристроиться там, пригреться, и больше ничего не надо, до конца жизни ничего не надо..." (142). Светлана и Татьяна мечтают в пьесе Л.Петрушевской: "Уехать бы куда подальше в дом отдыха, а то эти магазины, электричка, кастрюли грязные..." (197).

Здесь возникает вопрос: капитулировали или нет герои "новой волны" перед жизнью? Верно ли определение этой драматургии как драматургии пессимистичной? Может быть, прав В.Бондаренко, называя этих героев стонущими неврастениками, неспособными сопротивляться сфере обслуживания?

Я не вижу в этих пьесах капитуляции перед жизнью уже хотя бы потому, что в их основе лежит позиция авторов, обозначенная ими

следующим образом: "Пьеса, в основе которой лежит конфликт внутренний, глубинный, уходящий в жизнь души, в диалектическую противоречивость явлений, требует от каждого из нас и лично выстраданной веры в нравственный идеал, и безбоязненного чувства правды, и реализма..."¹¹. В статье "Мера откровенности", осмысливая авторское кредо Л.Петрушевской, М.Строева приходит к следующему выводу: "...за грубой внешней оболочкой, пусть самой уродливой и неказистой, скрывается авторский голос, обращенный к общественной совести. Голос человека, пишущего о том, что его терзает, о чем он болеет душой... Через все ее пьесы, пусть самые малые, светится сокровенное подводное течение, проступают поиски идеала духовности, иной жизни, поиски доброты, даже "голубой мечты", пока несбыточной. Слышится призыв к человеческому единению, к возмездию за совершенные злодеяния, к искуплению греха"¹². М.Строева приходит к подобному выводу потому, что, вероятно, разделяет мнение Л. Петрушевской о том, что "новая мера правды должна, не может не пробудить в людях тягу к добру, чувство совести, поиски человечности"¹³.

"Безбоязненное чувство правды" дает знать о себе уже тогда, когда герои пьес авторов "новой волны" не выходят победителями в своем сражении с жизнью. Законы бытия оказываются их сильнее. Лев Шабельников из пьесы В.Арро не остается в плену своих иллюзий. Он понимает, что не может стать опорой для своей жены: "Я вижу... я не умею сделать ее счастливой" (226) "Лавочки" наступают на него, но он пытается сохранить хотя бы свое достоинство. На предложение дружбы Шабельников отвечает Кингу, которого считает "хозяйном жизни": "Позвольте мне самому знать, с кем дружить. Единственное, что в этом мире не продается, так это, наверное, человеческие привязанности" (223). Шабельников пытается выставить за дверь Роберта и Леваду, но они уже купили ту дачу, на которой собирался провести лето вместе со своей семьей Шабельников. Но это не единственный удар, который приготовила ему жизнь. Героя к гибели приводит сознание тупиковости ситуации, в которой он оказался, поддерживаемое непониманием близких: Шабельников ремонтирует квартиры, чтобы содержать семью, а Табунов считает, что он деньги копит. Алина не верит в мужа: она изменяет ему, а когда возвращается, то, встретившись глазами со взглядом мужа, говорит о прическе, сделанной Кингом: "И тебе не нравится... Ведь бесплатно, милый!..." (232). Таким образом, непонимание между людьми становится той опасностью, которая может даже грозить гибелью. При этом "непонимание" возникает потому, что герои поглощены

собственными проблемами и взять на себя тяжесть чужих проблем не в состоянии. Табунов приходит к пониманию бессмысленности своей жизни, а Алина способна только ощущать тяжесть собственной: "Как все тяжело достается. Это с трудом, то с боем, это с невероятными усилиями..." (173).

В пьесе В.Арро нет победителей: побеждает жизнь. Ведь даже Кинг не сумел купить дачу, найти понимания у семьи Табунова, а в конце концов один из его приятелей ломает ему руку, ему, человеку, который создает этими руками замечательные прически. Авторский идеал не воплощается ни в одном из персонажей пьесы: герои не способны понять друг друга, хотя сами страдают от этого. И тогда автор напрямую обращается к зрителям. В финале две группы людей стоят друг против друга, а между ними расхаживает старик и увлеченно играет на флейте. Музыка не способна соединить героев: она никогда на протяжении всего действия не звучала в унисон внутреннему состоянию персонажей, но, может быть, ее призыв услышат сидящие в зале...

Герои не выходят победителями в своем сражении с жизнью, но важно то, что они ведут это сражение, пусть по-своему, своими средствами: желанием счастья и стремлением к нему, поисками своего места в жизни, мучительным переживанием нереализованности своих возможностей. Так, Ирина в пьесе Л.Петрушевской едет за Николаем Ивановичем в Коктебель не только для того, чтобы убежать от жизни, от ссор с матерью, от болезни сына, от разваливающегося дома в деревне, но и для того, чтобы найти свое счастье, испытать его, обрести опору в жизни. А когда ее попытки оканчиваются неудачей, Ирина возвращается к "сестрам", обогащенная новым опытом, пришедшая к пониманию своей близости с Татьяной и Светланой, готовая к продолжению жизни и к продолжению своего "сопротивления" ей.

Персонажам, для которых конфликта со временем не существует, подобное сопротивление кажется бессмысленным. Матушкин у А.Арро возмущается: "Было время – вы пели и декламировали. Вы шли по городу, который строили, на ходулях собственной взвинченности! А реальность, которую вы создали, оказалась сложнее ваших песен и ваших фантазий. Намного сложнее!.. Вы пока ничего не поняли, что с вами произошло. И не хотите понять. А вы настаиваете, настаиваете! Вопреки фактам! Наперекор здравому смыслу!" (97). Но для героев "новой волны" этот смысл существует. Они понимают, что реальность, ими созданная, не та, к которой они стремились. Бэмс, давая характеристику Ивченко, у В.Славкина во "Взрослой дочери молодого

человека" произносит: "Он молодец, он рос вместе со временем. Правда, время немного отставало, но ведь и он не спешил..." (144). В этой реплике важно, что Бэмс понимает: "время немного отставало". Важен еще и вопрос, который задает Бэмс Ивченко:

Ивченко. *Жизнь меняется, мы меняемся – так и идет.*

Бэмс. *Куда?*

(168).

Героев "новой волны" не устраивает обычный ход вещей. Сопrotивление времени для них не бессмысленно: они не герои древнего мифа о Сизифе. Драматурги "новой волны" верят в возможность изменения обычного хода вещей, пусть не волей одного, но волей большинства, для которого нравственность – не пустое слово. Разбудить нравственное чувство – сверхзадача драматургии "новой волны".

Отступление от нравственных норм оказывается губительным не только для сорокалетних героев. Театр "новой волны" приходит к пониманию того, что это становится причиной порванных связей между нашим настоящим и будущим. Гасилов, персонаж пьесы В.Арро "Сад", задает вопрос: "Что же мы тут такое понаделали? Илья... Скажи мне! Если дети бегут?.." (116). А в пьесе В.Арро "Колея" Нелли признается: "Порой мне кажется, что мы завели их куда-то, заманили и бросили на полпути" (309).

Взаимоотношения между младшим и средним поколением в драматургии "новой волны" очень напряженные. "Затянутые" бытом, занятые своими проблемами, взрослые не могут уберечь своих детей от преждевременных разочарований. Так, у Л.Петрушевской в пьесе "Три девушки в голубом" ребенок рассказывает сказки. В его мечтах живут реалии страшного быта: "Мама, хочешь, я расскажу тебе еще одну сказочку? Вот однажды в городскую больницу попался серый волк. И за хвост повели его к врачу. Всем волкам там делали операцию, разрежали печень, чтобы там посмотреть – никакой обед там не застрял? А потом зашивали живот и больно было. И ему там понравилось. Его обедом там кормили и давали мясо и капусту. Он такой хитренький – он ел, ел, ел капусту..." (149). Детская сказка – мольба о еде. Отсутствие элементарных материальных благ – не единственная детская проблема. Детям не достает нормального человеческого общения и все того же взаимопонимания, которое должно быть между людьми. Они не меньше взрослых страдают от этого. Элла, героиня пьесы В.Славкина "Взрослая дочь молодого человека", в разговоре с матерью произносит: "Я тебе дочь, а ты мне

мать. Вот стоим разговариваем... При чем тут поколения?.." (165). Дети обнаруживают ложь в человеческих взаимоотношениях. Родители часто обманывают друг друга, знают об этом обмане, но делают вид, что ничего не случилось. Обесцененная жизнь взрослых – первый жизненный опыт их детей, которые уходят от своих родителей. В пьесе "Сад" В.Арро Анка и Валерий расстаются со своими родителями, когда видят, что те не могут быть верными своей мечте, устали и перестали сопротивляться обстоятельствам, лгут самим себе, но желают быть судьями для своих детей. (Валера: "Они нам не нужны! Они тут запутались с этим садом!.. Все орут, плачут! Рубли считают! Анка! Поехали!" [102]). Младшее поколение может остаться только с теми, кто умеет жить со своей мечтой и бороться за ее воплощение. Именно поэтому Анка уходит с Долматовым, который идет сажать новый сад.

Предъявляя высокие требования к своим родителям, дети не внимательны к ним. Поэтому непонимание между старшими и младшими оказывается обоюдным. Бэмс страдает от того, что дочь не знает своего отца: "Раньше прохожие оборачивались мне вслед, а теперь я сам стал прохожим... Посмотрели бы вы на нас тогда, может быть, не так нас стеснялись сегодня..." (160).

Исходя из всего вышеизложенного, можно сделать вывод: разлад между людьми, между представителями разных поколений, между родственниками и просто знакомыми рассматривается драматургией "новой волны" как всеобщий закон, от которого страдают все персонажи, способные на страдание. Пьесы "новой волны" – пьесы жизни, а не пьесы характеров. Законы жизни воздействуют на всех в равной мере. Свое одиночество человек наиболее остро ощущает в быту, там, где, казалось бы, он должен найти поддержку у близких ему людей. А если и здесь он ощущает свое одиночество, то, следовательно, рушатся начальные основы человеческого бытия. Быт наш свидетельствует о том, что порой разрушение личности доведено до предела. По словам Н.Агишевой, "пресловутый быт приобретает острое социальное, даже идеологическое звучание, потому что он испытывает человека, героя на моральную и гражданскую прочность"¹⁴. Нарушение основ человеческого бытия осмысливается социально-бытовой драматургией как разрушение дома. Причем дом выступает здесь в своем философском значении. "Дом – это единство людей, мир как жизнь вне "я". Личность проходит испытания, но пока она не исчезла, аннигиляции, то есть сожжению, противостоит она. Разрушению Дома противостоит она"¹⁵. И ДОМ в пьесах "новой волны" или рушится, или меняет свой облик, или вообще, по мнению

героев, отсутствует. В пьесе В.Арро "Смотрите, кто пришел!" рушится старый уклад: "В этом доме прежде не было пошлых ситуаций. Федя их на дух не переносил" (181). Это начинают понимать персонажи пьесы. Алина: "Да, без дяди здесь странно. Какие-то сомнительные посетители. Девицы без определенных занятий... Чужой дом" (181). В пьесе Л.Петрушевской "Три девушки в голубом" дом находится в аварийном состоянии: "От дома давно один хлам остался. Дом без хозяина загнивает" (149). Но даже если дом есть, то его нельзя назвать домом. Нелли: "Это? Квартира... В таких квартирах чаще всего домов не бывает. Еще их называют жилплощадью. Сюда приходят ночевать и трепать нервы друг другу. Здесь нет атмосферы и ничто не мерцает. Мы вообще утратили понятие дома. А нет дома – нет и семьи. А нет семьи, то... и ничего нет!" (301). В связи с этим страшным символом человеческого одиночества становится образ "бездомной" девочки, о которой рассказывает Нелли в пьесе В.Арро "Колея": "Знаете, однажды на праздничном шествии я увидела девочку... она не выходит у меня из головы... ей было лет десять – одиннадцать... бледная, в никомушном пальтишке. Она быстро шла навстречу потоку, и там, где она проходила, в руках у детей лопались шары. Она иногда оглядывалась, лицо ее было не по-детски замкнутым... Я не сразу поняла, что у нее иголка, она делала это быстро, едва уловимым движением. За ее спиной плакали малыши. Мне стало страшно: боже мой, что ж это вырастет! Я пошла быстро за ней, я даже хотела крикнуть: задержите ее!.. А потом меня осенило: это же бездомное существо, одинокое, затравленное... И что я могу в ее судьбе изменить, чтобы не прибавить ожесточения?.. Здесь только одно средство – дом. Теплый дом" (301-302).

Потеря дома осмысливается "новой волной" как следствие общественных законов. Абажур, коврик на стене, слоники – все это было объявлено пошлостью, с которой советский человек должен бороться. Об этом говорит, в частности, Пришивин в пьесе В.Арро "Колея": "Мещанство не дремлет...Мы эти абажуры оранжевые... На востоке паранджу жгли, у нас – абажуры" (307). Но в этой борьбе с бытом, с мещанством были побеждены не коврики и абажуры, а та традиция человеческих отношений, та связь, которая существовала между людьми. Недаром символом мира в булгаковской пьесе "Дни Турбиных" становятся кремовые шторы и печка в доме Турбиных, а в "Собачем сердце" Колабуховский дом жив только тогда, когда горит зеленая лампа на столе, когда калоши можно оставить в подъезде, когда лестница устлана ковром...Такое же понимание дома характерно и для драматургии "новой волны". Нелли: "Все, все, что создавалось

не одним поколением и хранилось как высшая ценность – честь, доброе имя семьи, – все пущено по ветру. Что мы теперь? Пустое место, живые руины... повод для сплетен, для утешительной жалости, мишень для двусмысленных взглядов, если еще не хуже. Если еще не хуже!.." (329).

Борьба с мещанством и пошлостью закончилась победой, но только не над мещанством и пошлостью: вспомните те же "Уроки музыки" Л.Петрушевской или "Сад" В.Арро, в котором новые мещане делят на дачные участки сад, который назван одним из персонажей пьесы не просто садовыми деревьями на живописном склоне. "Сад – душа города. Но если хотите – храм" (75). Покушение на святое свидетельствует о том, что люди разрушают свои связи с прошлым. В связи с этим в драматургии "новой волны" возникает тема памяти. Пришивин у В.Арро обращается к внуку: "Ненавижу!.. Ненавижу ваше племя!.. Молодое, бессмысленное! Жестокое! ... Беспамятное!" (332). Забвение прошлого – одна из основных тем первого акта "Трех девушек в голубом" Л.Петрушевской: не помнит свою мать сын Федоровны, Татьяна говорит о своих родных: "А я своих не помню никого. В деревне пооставались" (551). Ирина тоже не знает своих родственников. Но в этом нет ничего странного: история страны до семнадцатого года была отвергнута: зачем нам помнить предков? А тех, кто жил после семнадцатого, помнить было зачастую просто опасно. Потеряв связь с прошлым, люди живут только настоящим, зависят от каких-то глупых условностей, которые в прошлом были одни, а в настоящем – другие, а через столетье будут третьи... Понимая опасность победы сиюминутного, обратив свое внимание на разрушение ДОМА человеческого, авторы "новой волны" говорят об опасности разрушения человеческой личности, об опасности забвения прошлого и об опасности одиночества. Они видят выход в воссоздании этого ДОМА и его поддержании. В пьесе Л.Петрушевской "Три девушки в голубом", когда ищут виновника крушения дома, одна из героинь оправдывается: "Мы его поддерживали...Мы не доводили, мы жи-ли!" (149). Но жизнь, проводимая в ссорах и дразгах, жизнь, в которой не осталось места человеческой теплоте, памяти, по мнению Л.Петрушевской, не способна создать дома. Последняя реплика этой пьесы: "Там с потолка капает". Это значит, что рухнула крыша в последней сухой комнате этого дома. Жизнь должна быть иной: "Дайте нам посидеть с детьми за круглым столом! Мы их вернем обществу, но с понятием чести! Веры и правды!" (326) – это настоящая мольба героини В.Арро. Только в таком доме воссоединятся разные поколения людей и будут преодолены одиночество и усталость, люди найдут силы

для реализации своей мечты. И ДОМ не должен быть временным, дачей. Он должен быть ДОМОМ. Стремление объединиться на время, на несколько мгновений – это сиюминутное желание. Оно не способствует, по мнению одного из драматургов "новой волны" – Славкина, созданию ДОМА. Петушок в "Серсо" собирает незнакомых людей на даче, доставшейся ему в наследство от человека, с которым он никогда не был знаком. Он собирает их для того, чтобы дать им возможность преодолеть свое одиночество: "Я собрал вас всех вместе, потому что у нас есть нечто общее. Вы все... каждый... и я – мы все, мы – одни... Сейчас шесть. Сейчас мы вместе. Но как только мы разъедемся, мы станем все, каждый... один. Я – один, ты – один, она – одна... Мы – одни" (188). И чтобы это одиночество было преодолено, нужно быть откровенным с другими, нужно научиться не только говорить самому (это герои "новой волны" умеют, как и мы все), но и слышать другого. А современный человек, поглощенный своими заботами, утратил эту способность. Диалог "глухих", когда переговариваются не люди, а реплики, впервые использованный А.П.Чеховым в его драматургии, является характерным и для драматургии "новой волны". В пьесе В.Арро "Смотрите, кто пришел!" Табунов не способен понять Кинга: "Кинг. *Вы меня совсем не так поняли! Я, напротив...* Табунов (не слушая). *Что ж, значит, пришел ваш черед*" (194). Диалог героев – яркий пример сосредоточенности каждого из них на своих проблемах. Кинга волнует то, что он одинок. У него нет друзей, которые были бы близки ему. Он достиг многого, у него есть деньги, слава в определенных кругах, но ему необходимо, чтобы его поняли такие, как Табунов и его семья. Но Табунову не до него: его волнует в данный момент, что жизнь оказалась напрасной. Все, о чем он мечтал, не стало реальностью. По мнению героя, прежде всего России нужны "не хорошо подстриженные, а порядочные граждане". Кинг для Табунова лишь "хорошо подстриженный". Табунов вступает в разговор только тогда, когда речь заходит о войне. Но взаимопонимание невозможно между героями: Кинг посягнул на святое, более того, Табунову кажется, что Кинг дает совет на будущее. Реальность оказывается сложнее: Кинг не только "хорошо подстриженный", но еще и художник. Но этого ни Табунов и никто другой не замечают. Слова Кинга: "Ах, как отсюда чудно смотрится. Особенно, где рябина" (174), – обращены к залу.

Герои Л.Петрушевской почти полностью поглощены бытом. Уродливые условия жизни определяют их низкий духовный уровень: они не могут выразить своих чувств нормальными словами. Тут в права вступает интонация, пауза. Косноязычие героев Л.Петрушевской

– следствие их мучительной душевной немоты. А вот герои В.Славкина пытаются объясниться друг с другом с помощью писем, но писем не своих, а чужих. В результате все кончается игрой: "Поиграют в серсо и разъедутся, а дом пропадет..." (217). Такое общение не способно соединить персонажей пьес, и это важный вывод, который следует сделать из драматургии "новой волны".

Герои не помнят прошлое, старшие не понимают младших, люди не слышат исповедей, обращенных к ним, разрушены традиции человеческого общения, большинство страдает от одиночества – все это вызывает тревогу у авторов "новой волны". Драматурги судят своих героев, сострадают им, печалются по поводу нереализованных человеческих возможностей. В каждом из своих персонажей они видят до конца или частично загубленную жизнь. Писатели выступают судьями своих героев и одновременно их адвокатами. И главной задачей "новой волны" становится увлечь за собой зрителей, заставить их, страдая, негодуя, сочувствуя, прийти к истине: восстановление дома человеческого затормозит разрушение человеческой личности и восстановит законы нравственности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Володин А. Для театра и кино. М., 1967. С. 306-307.

²Рудницкий К. Театральные сюжеты. М., 1990. С.381-382.

³Аннинский Л. Посмотрим, кто пришел // Лит.газета. 1983. 26 января. С.3.

⁴Там же.

⁵Арро В. Частная жизнь // Театр. 1987. N 11. С.66.

⁶Петрушевская Л. Три девушки в голубом: Пьесы. М., 1989. С.162-163. Далее пьесы Л.Петрушевской цитируются по данному изданию. Страницы будут указываться после цитаты.

⁷Строева М. Мера откровенности // Современная драматургия. 1986. N 2. С.226.

⁸Арро В. Указ. работа. С.66.

⁹Арро В. Колея: Пьесы. Л., 1987. С. 183. Далее пьесы В.Арро цитируются по этому изданию. Страницы будут указываться после цитаты.

¹⁰Славкин В. Взрослая дочь молодого человека: Пьесы. М., 1990. С.128. Далее пьесы В.Славкина цитируются по этому изданию. Страницы будут указываться после цитаты в тексте.

¹¹Арро В. Современный герой в пьесах "молодых" драматургов: Проблемы драматургии // Театр. 1986. N 4. С.32.

¹²Строева М. Указ. работа. С.228.

¹³Там же. С.221.

¹⁴Агишева Н. К идеалу от реальности // Театр. 1986. N 11. С.120.

¹⁵Велехова Н. Пейзаж с пьесами // Лит. газета. 1983. N 6. С.3.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Финк Л.А.</i> Литература и общечеловеческие ценности.	
<i>Введение в спецкурс</i>	3
<i>Финк Э.Л.</i> Вечно живая комедия А.Грибоедова "Горе от ума" ...	13
<i>Никольская Л.Д.</i> "А все-таки хочется Тургенева..."	36
<i>Финк Л.А.</i> Трагические испытания войной и смертью	56
<i>Скобелев В.П.</i> Большой лирический сюжет Иосифа Бродского	101
<i>Идельсон О.А.</i> "Небеса поэзии" и "земля нравственности".	
<i>О мемуарах Л.К.Чуковской</i>	148
<i>Некрасова И.В.</i> "У каждого – своя правда".	
<i>К вопросу о нравственных исканиях Варлама Шаламова</i>	163
<i>Тютелова Л.Г.</i> "Дайте нам посидеть с детьми за круглым столом!..". Конфликты и герои драматургии "новой волны"..	173

Лев Адольфович Финк, Эдит Львовна Финк,
Людмила Дмитриевна Никольская и др.

ЛИТЕРАТУРА И ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ

Учебное пособие к спецкурсу

Редакторы	Г.В.Ильсова, Ю.В.Маценко
Корректор	Н.В.Голубева
Компьютерный набор	М.С.Рудман
Компьютерная верстка, макет	М.Н.Бердюгина

Л.Р. №О20316 от 28.11.91. Подписано в печать 4.03.96 Формат 60x84/16. Бумага писчая белая. Печать офсетная. Объем 10,92 усл.печ.л., 11,5 уч.-изд.л. Тираж 500 экз. С.4. Заказ N 519

Издательство "Самарский университет". 443011, Самара, ул. акад. Павлова, 1.
АО "ПО СамВен". 443099, Самара, ул. Венцека, 60.