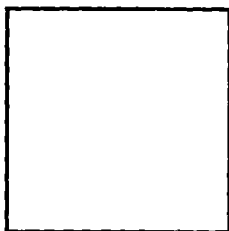


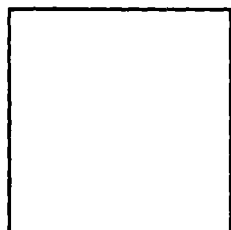
*И. Н. Сухих*

---



# ЛИТЕРАТУРА

---



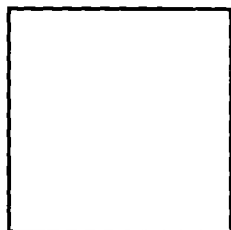
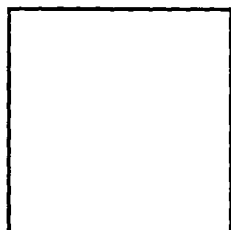
*учебник для 11 класса  
(базовый уровень)*

**В двух частях**

**Часть 1**

4-е издание

**Рекомендовано  
Министерством образования  
и науки Российской Федерации**



  
**ACADEMIA**  
Москва  
Издательский  
центр «Академия»  
2011



УДК 82 (075.3)  
ББК 74.268.3я721  
С912

**Сухих И. Н.**

**С912** Литература : учебник для 11 класса : среднее (полное) общее образование (базовый уровень) : в 2 ч. Ч. 1 / И. Н. Сухих. — 4-е изд. — М. : Издательский центр «Академия», 2011. — 352 с.  
ISBN 978-5-7695-8323-0

Учебник И. Н. Сухих дает целостное культурно-историческое представление об основных этапах развития русской литературы XX в., ее главных проблемах, направлениях, именах. Главы о писателях строятся как драматические очерки, эссе. Разборы конкретных произведений отражают многообразие их проблематики и поэтики. Вопросы и задания различной степени сложности предполагают разные способы работы и серьезно расширяют культурный контекст.

Для учащихся 11 классов, изучающих предмет на базовом уровне.

УДК 82 (075.3)  
ББК 74.268.3я721

*Оригинал-макет данного издания является собственностью  
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым  
способом без согласия правообладателя запрещается*

ISBN 978-5-7695-8323-0 (Ч. 1) © Сухих И. Н., 2009  
ISBN 978-5-7695-8324-7 © Образовательно-издательский центр «Академия», 2009  
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2009

Календарь и история:  
короткий XX век

В учебнике «Литература. 10 класс» мы уже говорили о различии между *календарным* и *историческим* понятиями века. Календарные века (столетия) равны между собой, исторические века (*эпохи*) определяются переломными событиями и могут быть короче или длиннее века календарного.

Начало исторического XIX века в России почти совпало с календарем: с восшествием на престол Александра I (1801) настала новая эпоха. Европейские историки датируют свой XIX век десятилетием раньше, с Великой французской революции (1789 — 1794).

В отличие от века девятнадцатого календарную границу двадцатого века заметили и отметили.

В январе 1901 года М. Горький пишет знакомому: «Новый век я встретил превосходно, в большой компании живых духом, здоровых телом, бодро настроенных людей. Они — верная порука за то, что новый век — воистину будет веком духовного обновления. Вера — вот могучая сила, а они — веруют и в незыблемость идеала, и в свои силы твердо идти к нему. Все они погибнут в дороге, едва ли кому из них улыбнется счастье, многие испытают великие мучения, — множество погибнет людей, но еще больше родит их земля, и — в конце концов — одолеет красота, справедливость, победят лучшие стремления человека» (К. П. Пятницкому, 22 или 23 января/4 или 5 февраля 1901).

Люди девятнадцатого столетия... Как они спешили расстаться со своим веком! Как потом жалели об этом...

Однако исторический девятнадцатый век окончился почти на полтора десятка лет позже календарного. Границей между эпохами, началом Настоящего Двадцатого Века, о котором писала А. А. Ахматова, стала, как мы помним, Первая мировая война (1914).

Последний исторический рубеж (рубец) образовался совсем недавно, на наших глазах. Его определили такие события, как разрушение Берлинской стены и воссоединение Германии, исчезновение Советского Союза, окончание холодной войны и возникновение нового мирового порядка.

Таким образом, на фоне *длинного девятнадцатого века* историки говорят о *коротком двадцатом веке*. Его календарь составляет всего три четверти столетия (1914 — 1991). В русской истории в три четверти столетия поместились две мировые войны и война Гражданская, три революции, коллективизация и индустриализация, «Архипелаг ГУЛАГ» и полеты в космос.

На рубеже 1980 — 1990-х годов мировые конфликты и угрозы, определившие атмосферу XX века, казалось, исчезли. Популярной в это время сделалась формула «*конец истории*». Многие философы и социологи утверждали: завершилась трагическая, полная конфликтов история XX века, начинается долгий период мирного, эволюционного развития, которое трудно назвать историческим в привычном смысле. «История прекратила течение свое», — как будто пародировал подобные теории столетием раньше М.Е.Салтыков-Щедрин.

Но история быстро отомстила благодущным историкам. «Конец истории» продлился всего десятилетие. 11 сентября 2001 года весь мир в ужасе смотрел на одну и ту же телевизионную картинку: захваченные террористами самолеты врезались в небоскребы Всемирного торгового центра, одного из символов США. Эти события заставили говорить о начале «настоящего XXI века», который будет определять «*конфликт цивилизаций*». Короткий XX век вдруг стал не только календарным, но и историческим прошлым. Появилась возможность посмотреть на него как на завершённую эпоху. Наступила новая эпоха, история снова двинулась в неведомое будущее, возникли новые мировые конфликты и проблемы, свидетелями или участниками которых окажутся люди XXI века.

### **Россия: последние годы императорской власти**

Есть два непримиримых взгляда на последние десятилетия императорской Рос-

сии. «В стране все шло хорошо и правильно, она быстро двигалась по европейскому, буржуазному пути и лишь случайные обстоятельства и большевистский переворот помешали этому эволюционному развитию», — считают одни историки.

«Нет, революция была неизбежна, ее истоки лежат в незавершённой реформе 1861 года и даже глубже — в пет-

ровских преобразованиях, расколовших страну на два непримиримых культурных класса», — говорят другие.

«Как две обезумевших лошади в общей упряжи, но лишённые управления, одна дергая направо, другая налево, чураясь и сатанея друг от друга и от телеги, непременно разнесут ее, перевернут, свалят с откоса и себя погубят, — так российская власть и российское общество, с тех пор как меж ними поселилось и все разрасталось роковое недоверие, озлобление, ненависть, — разгоняли и несли Россию в бездну. И перехватить их, остановить — казалось, не было удалца.

И кто теперь объяснит: где ж это началось? кто начал? В непрерывном потоке истории всегда будет неправ тот, кто разрежет его в одном поперечном сечении и скажет: вот здесь! все началось — отсюда!

Эта непримиримая рознь между властью и обществом — разве она началась с реакции Александра III? Уж тогда, не верней ли — с убийства Александра II? Но и то было седьмое покушение, а первым — каракозовский выстрел.

Никак не признать нам начало той розни — позднее декабристов.

А не на той ли розни уже погиб и Павел?

Есть любители уводить этот разрыв к первым немецким переодеваниям Петра — и у них большая правота. Тогда и к соборам Никона», — иронически воспроизводит спор «кто первый начал» А. И. Солженицын («Красное колесо», узел второй «Октябрь шестнадцатого», глава седьмая «Кадетские истоки»).

Если верить русской литературе, вторая точка зрения выглядит более обоснованной. Революцию ожидали, предвидели, боялись, о ней предупреждали много лет, но она все равно приближалась с угрожающей скоростью.

Царствование последнего русского императора Николая II (1894 — 1917) было наполнено многочисленными предзнаменованиями и катастрофическими событиями. Неожиданно вступив на престол в 26 лет (полный сил отец, Александр III, умер внезапно, хотя мог «подмораживать Россию» еще несколько десятилетий), по своему характеру и воспитанию Николай оказался мало подготовлен к управлению страной в переломную эпоху.

Он унаследовал от отца идею твердой самодержавной власти, абсолютной монархии. «Хозяин земли Русской», —



*Николай II.  
Фотография*

отвечает он на вопрос о роде занятий во время Всероссийской переписи населения (1897). «Бессмысленными мечтаниями» называет он в одной из речей (1895) надежды на участие в управлении страной выросшего после реформ общества (это была многозначительная оговорка, в тексте речи стояло: «беспочвенные мечтания»).

С. Ю. Витте, один из самых полезных (и нелюбимых царем) деятелей николаевской эпохи, бывший и министром финансов, и председателем Кабинета министров, снисходительно утверждал, что император обладал «средним образованием гвардейского полковника хорошего семейства». Похожее впечатление сложилось и у лишь мельком увидевшего царя его простого подданного, но великого писателя.

«По какому-то поводу зашел разговор о Николае II. Антон Павлович <Чехов> сказал: “Про него неверно говорят, что он больной, глупый, злой. Он — просто обыкновенный гвардейский офицер. Я его видел в Крыму. У него здоровый вид, он только немного бледен”» (С.Л. Толстой. «Очерки былого»).

«Закон самодержавия таков: / Чем царь добрей, тем больше льется крови. / А всех добрей был Николай Второй...» — горько иронизировал поэт М. А. Волошин уже после гибели императора («Россия», 1924). Неполомки в хозяйстве «гвардейского офицера» начались сразу же, а через несколько лет хозяйство и вовсе пошло вразнос.

Новое царствование ознаменовала *Ходынка*. Во время коронации в Москве (1896) по недосмотру полиции на Ходынском поле при раздаче дешевых царских подарков было затоптано, задушено, изувечено около трех тысяч человек. Император узнал об этом, но торжественный обед и вечерний бал не были отменены. («Одна капля царской крови стоит дороже, нежели миллионы трупов холопов», — через несколько лет запишет в дневнике верная жена, императрица Александра Федоровна.)

Следующим символическим образом царствования стало *Кровавое воскресенье*. 9 (22) января 1905 года мирная демонстрация петербургских рабочих отправилась к Зимнему дворцу с петицией царю-батюшке, но была расстреляна (погибло несколько сотен человек). Император отметил в дневнике: «Тяжелый день! В Петербурге произошли серьезные беспорядки вследствие желания рабочих дойти до Зимнего дворца. Войска должны были стрелять в разных местах города, было много убитых и раненых». Кто отдал приказ, почему войска «должны были стрелять», так и осталось неясным. Но имя российского самодержца было связано и с этой трагедией.

Для отвлечения внимания от внутренних проблем была затеяна «маленькая победоносная война» с Японией (1904 — 1905). Однако, несмотря на героизм простых солдат и офицеров (о нем напоминают песня о гордом «Варяге» и вальс «На сопках Манчжурии»), она завершилась унижительным поражением огромной империи, потерей флота и южной части Сахалина. (Корни «территориального вопроса», который и сегодня не могут решить Россия и Япония, уходят в самое начало XX века.)

17 (30) октября 1905 года под давлением обстоятельств царь вынужден был подписать манифест, даровавший русскому обществу «незыблемые основы гражданской свободы». В России появилось представительное учреждение (Государственная Дума), была отменена цензура. Страна двинулась по пути конституционной монархии. Однако это уже не остановило первую русскую революцию, которая бушевала в империи около двух лет (1905 — 1907).

После ее подавления-затухания Николай II снова пытался править самодержавно. Два первых состава Государственной Думы были распущены, наиболее активные и талантливые государственные деятели (причем сторонники самодержавия) отстранялись от власти, а на смену им приходили люди неумелые, но послушные.

Царь и правительство все больше теряли опору в обществе. «Можно спросить, есть ли у правительства друзья? И ответить совершенно уверенно: нет. Какие же могут быть друзья у дураков и олухов, у грабителей и воров», — с глубокой болью записывает в дневнике А. С. Суворин, консерватор, крупный издатель, многолетний собеседник Чехова (14 ноября 1904).

1 сентября 1911 года в киевском театре, в антракте спектакля, на котором присутствовал и царь, был смертельно ранен П. А. Столыпин. С его именем многие писатели и историки связывают возможность иного, эволюционного, а не революционного развития России. Столыпину принадлежат знаменитые слова, произнесенные в Государственной Думе 10 мая 1907 года в споре с либеральными депутатами: «Вам нужны великие потрясения, а нам нужна Великая Россия» (они будут написаны на памятнике в Киеве, который установят в 1913-м и разрушат в 1917 году).

Однако в российской власти и обществе оставалось все меньше людей, которые могли и хотели противостоять великим потрясениям. И страна не сумела отстраниться от великих потрясений в Европе.

### Мировая война: крушение империи

15 (28) июня 1914 года в Сараеве сербским студентом-террористом были убиты на-

следник австро-венгерского престола и его жена. С этих провокационных выстрелов начинается четырехлетняя мировая война, в которой погибнут миллионы (современники еще не знают, что она — *первая*, и не самая кровавая). 19 июля (1 августа) 1914 года Германия объявляет войну России. Империя вместе со многими европейскими странами втягивается в совершенно ненужную ей и бессмысленную мировую бойню.

Немцы «начали первыми». Война на какое-то время вызывает всеобщее воодушевление и иллюзию единства самодержца и подданных, государства и общества. Государственная Дума почти в полном составе (кроме социал-демократов) голосует за военные кредиты. Забастовки рабочих прекращаются. Земские органы помогают в мобилизации и медицинском обеспечении армии. Поэты сочиняют патриотически-воодушевляющие стихи, хотя, как и многие интеллигенты, они освобождены от мобилизации (из крупных русских писателей XX века в Первой мировой войне участвовали лишь Н. С. Гумилев и М. М. Зощенко). Даже Игорь Северянин забывает об «ананасах в шампанском» и пишет «Поэзу возмущения», в которой клянется именами Гёте и Шиллера и угрожает германскому императору Вильгельму II возмездием, в сущности — революцией:



Предатель! мародер! воитель бесшабашный!  
Род Гогенцоллернов навек с тобой умрет...  
Возмездия тебе — торжественный и страшный  
Народный эшафот!

(«Поэза возмущения», август 1914)

Однако такие настроения продержались недолго. Уже в начале войны русская армия потерпела страшное поражение на территории Восточной Пруссии (нынешняя Калининградская область). На фронте не хватало снарядов и патронов. Тысячи беженцев заполнили центральные районы страны. Обнаружилось, что Россия (как и другие европейские страны) не готова к продолжительной войне и, самое главное, не понимает ее цели и смысла.

Иллюзии национального единения (образцом здесь была Отечественная война 1812 года) быстро исчезают. Эта война еще в большей степени, чем революция 1905 года, раскалывает, дробит русское общество. Ненависть меняет адрес, направляется не на внешнего врага, а на *врага внутреннего*, которого либеральные деятели видят в самодержавии, правительстве, торговцах-спекулянтах; генералы и чиновники — в смутьянах-большевиках и либералах; младшие офицеры — в бездарных генералах; призванные под ружье мужики — в офицерской муштре и требовательности, не позволяющей им вернуться домой.

На квасной патриотизм Игоря Северянина словно отвечает Владимир Маяковский:

Вам, проживающим за оргией оргию,  
имеющим ванную и теплый клозет!  
Как вам не стыдно о представленных к Георгию  
вычитывать из столбцов газет?!  
Знаете ли вы, бездарные, многие,  
думающие, нажраться лучше как, —  
может быть, сейчас бомбой ноги  
выдрало у Петрова поручика?..  
Если б он, приведенный на убой,  
вдруг увидел, израненный,  
как вы измазанной в котлете губой  
похотливо напеваеете Северянина!

(«Вам!», 1915)

Затянувшаяся война вела к главному катастрофическому следствию. Разрушение нравственных норм, *крушение гуманизма* из отвлеченной теории становится обыденной практикой. Уставшие, отчаявшиеся миллионы простых людей привыкают к тому, что все вопросы решаются насильем, убийством, кровью. Получив в руки оружие, они могли использовать его по собственному усмотрению.

Пытаясь лично повлиять на ход военных действий, император Николай II совершает очередную, как считают многие историки, роковую ошибку. В 1915 году он возлагает на себя обязанности Верховного главнокомандующего и отправляется в ставку в Могилев. Теперь все военные неудачи прямо связываются с царем, в то же время в отдалении от Петрограда (город потерял «немецкое» название в патриотическом ажиотаже, сразу после начала войны) он все хуже понимает положение, в котором оказалась Россия. Предупреждения о надвигающейся революции Николай называет «вздором» даже за несколько дней до нее.

Когда в феврале 1917 года известие о беспорядках в столице достигает Могилева, императорский поезд отправляется в путь, но застревает недалеко от Пскова на станции Дно: солдаты не пропускают его. 2 (15) марта 1917 года на станцию прибывают два члена Государственной Думы (по иронии судьбы — монархисты), и Николай II пишет и передает им текст отречения от престола. Так внезапно и прозаически прекращается правление династии Романовых, трехсотлетие которой праздновали совсем недавно, накануне войны (1913).

«Русь слиняла в два дня. Самое большее — в три. <...> Не осталось Царства, не осталось Церкви, не осталось войска... <...> Что же осталось-то? Станным образом — буквально ничего.

Остался подлый народ, из коих вот один, старик лет 60-ти, “и такой серьезный”, Новгородской губернии, выразился: “Из бывшего царя надо бы кожу, по одному ремню тянуть”. Т. е. не сразу сорвать кожу, как индейцы скальп, но надо по-русски вырезать из его кожи ленточка за ленточкой.

И что ему царь сделал, этому “серьезному мужичку”? — горько сокрушался философ-консерватор, монархист В. В. Розанов. Однако и он вынужден был произнести слова о «прогнившем насквозь Царстве» («*Апокалипсис нашего времени*», 1917—1918).

Розанов обвинял в происшедшем прежде всего русскую литературу, которая бесконечно критиковала государство и идеализировала русский народ: «Вот и Достоевский... Вот тебе и Толстой, и Алпатыч, и “Война и мир”».

Однако другой писатель, между прочим очень ценивший Розанова, высказывает прямо противоположное мнение.

М. М. Пришвин узнает от прислуги писателя А. М. Ремизова неграмотной белоруски Насти «новость» о гибели России, которую она, видимо, подхватила в уличных разговорах от какого-то «однодумца» Розанова. «Есть, — отвечает, — Россия погибает. — Неправда, — говорим мы ей, — пока с нами Лев Толстой, Пушкин и Достоевский, Россия не погибнет». Прислуга с трудом заучивает незнакомые фамилии, называя Толстого «Леу» и принимая за него появляющихся в доме поэтов М. Кузмина и Ф. Сологуба.

Через несколько дней история продолжается. «Как-то на улице против нашего дома собрался народ и оратор говорил народу, что Россия погибнет и будет скоро германской колонией. Тогда Настя в своем белом платочке пробилась через толпу к оратору и остановила его, говоря толпе: “Не верьте ему, товарищи, пока с нами Леу Толстой, Пушкин и Достоевский, Россия не погибнет”» (*Дневник. 1917, 30 декабря*).

Для одних русская литература была причиной гибели России, для других — надеждой на возрождение. Но и в том и в другом случае на Слово возлагалась огромная ответственность.

В. В. Набоков, писатель-эмигрант, эстет, сын министра Временного правительства В. Д. Набокова, подарит герою романа «Дар» (1937 — 1938) полный «безвкусного соблазна» и все-таки соблазнительный каламбур, соединяющий царствование деда и внука, вину и возмездие в истории пореформенной России: «Он живо чувствовал некий государственный обман в действиях “Царя-Освободителя”, которому вся эта история с дарованием свобод очень скоро надоела; царская скука и была главным оттенком реакции. После манифеста стреляли в народ на станции Бездна, — и эпиграмматическую жилку в Федоре Константиновиче щекотал безвкусный соблазн дальнейшую судьбу правительственной России рассматривать, как перегон между станциями Бездна и Дно».

Историки, уже почти век разбираясь в случившемся, объясняют и недоумевают.

«Когда Николай II отправился, наконец, из Могилева в Петроград, он был остановлен на станции Дно. Символичность станционных названий усиливает иррациональный характер происходившего. Историки убедительно доказали, что в России имелись все условия для революции: нежелание продолжать войну, разложение императорского двора, рост пролетариата и его требований, окостеневшие рамки старого режима, мешавшие молодой буржуазии. Никто, однако, не доказал, что самодержавие должно было рухнуть без сопротивления в феврале 1917 г.» (М. Геллер. «История Российской империи», 1997).

В ситуации неопределенности, иррациональности, может быть, стоит прислушаться к простому и мудрому объяснению поэта:

Вселенский опыт говорит,  
Что погибают царства  
не оттого, что тяжек быт  
или страшны мытарства.  
А погибают оттого  
(и тем больней, чем дольше),  
что люди царства своего  
не уважают больше.

(Б. Ш. Окуджава.

«Вселенский опыт говорит...», 1968)

Тысячелетнее «царство-государство» (если отсчитывать время с Древней Руси) и трехсотлетняя династия в начале Настоящего Двадцатого Века окончательно потеряли уважение своих подданных. Поэтому они должны были погибнуть. Не в феврале, так в марте или апреле. Совсем скоро обнаружилось, что это не принесло людям скорого счастья.

1917-й:  
клячу истории загоним

Карл Маркс считал револю-  
ции *локомотивами истории*.

В 1917 году Россия стремительно сменила целых два локомотива. «Вселенский опыт», однако, говорит, что эти поезда не всегда идут в нужном направлении. Дно оказалось финалом одного и началом другого отрезка исторического пути. «Когда мы, наконец, достигли дна, снизу постучали», — словно по этому поводу горько пошутил польский афорист С. Е. Лец. Революционный ло-

комотив весной семнадцатого двигался к мало кому видимой станции.

События февраля — марта 1917 года были *буржуазно-демократической революцией*. После отречения от престола Николая и отказа от власти его ближайших родственников Россия стала республикой, едва ли не самой свободной страной в мире. Революция произошла не только мгновенно, но и почти бескровно. Ее приветствовали и принимали почти все общественные группы и слои, рабочие, военные, интеллигенты.

Герой романа Ю. В. Трифонова «Старик» (1978), одного из лучших произведений, посвященных советской истории, встречает весну 1917 года гимназистом.

«А первые дни — март, пьяная весна, тысячные толпы на мокрых, в раскисшем снегу петроградских проспектах, блуждание от зари до зари... <...> И полная свобода от всего, от всех! В школу можно не ходить, там сплошные митинги, выборы, обсуждение “школьной конституции”, Николай Аполлонович вместо лекции о великих реформах рассказывает о французской революции, и в конце урока мы разучиваем “Марсельезу” на французском языке, и у Николая Аполлоновича на глазах слезы».

Далее в романе рассказан эпизод из школьной жизни. На уроке анатомии должны препарировать крысу. Но учрежденный после революции ученический совет устраивает собрание с обсуждением ее судьбы. На нем одни ученики, забыв о несчастной крысе, рассуждают об исторической целесообразности и Парижской коммуне. Другие яростно отстаивают права обреченной Фени (у крысы даже есть имя): «Великие цели требуют жертв! Но жертвы на это не согласны! А вы спросите у крысы! А вы пользуетесь немотой; если бы она могла говорить, она бы ответила!» Вопрос решается демократическим голосованием: крыса помилована, «несостоявшуюся жертву науки» выносят во двор и выпускают из клетки. «Немного омрачает настроение финал: наша Феня, оказавшись на воле, сбита с толку, зазевалась, и ее тут же хватает какой-то пробегающий по двору кот...»

В этом нелепем, по видимости, эпизоде Трифонов тонко демонстрирует иронию истории. Справедливость демократически восторжествовала всеобщим голосованием, но крыса не успела воспользоваться его результатами и все равно погибла. Идея и реальность драматически не совпали. Та-

кой оказалась судьба не только крысы Фени, но и Февральской революции.

После отречения Николая было сформировано Временное правительство, состоявшее из крупных промышленников, профессоров, известных земских деятелей. После нескольких перестановок его возглавил А. Ф. Керенский (1881 — 1970), активный участник революционного движения, адвокат, оратор, производивший на толпу магнетическое действие. Одновременно был создан Петроградский совет рабочих и солдатских депутатов, ведущую роль в котором играли большевики. В стране установилось опасное двоевластие, хотя основная тяжесть управления страной лежала на Временном правительстве.

Движение по инерции продолжалось в прежнем направлении: новая власть выступала за войну до победного конца, солдаты гибли на фронте, спекулянты жирели в тылу, крестьяне мечтали о помещичьей земле, большевики, руководствуясь идеями Маркса, стремились к социалистической революции, после которой власть перейдет в руки пролетариата.

В апреле 1917 года в Россию из долгой эмиграции прибывает В. И. Ленин и выдвигает идею перерастания буржуазно-демократической революции в революцию социалистическую. Летом Временное правительство неуверенно пытается справиться с большевиками, Ленин скрывается в Финляндии, у озера Разлив.

Блестящий оратор Керенский оказывается плохим политиком. Новая демократическая власть теряет доверие еще быстрее, чем власть царская. Путь, который у императорской России занял триста лет, Временное правительство прошло за десять месяцев. Когда в октябре 1917 года большевистская партия начинает подготовку вооруженного восстания, у Зимнего дворца, где заседают министры во главе с Керенским, практически не остается защитников.

Взятие Зимнего 25 октября (7 ноября) 1917 года, которое считается главным, символическим событием *Великой Октябрьской социалистической революции*, было простым и легким: вооруженные солдаты и матросы, почти не встречая сопротивления, вошли во дворец, арестовали министров Временного правительства и отправили их в Петропавловскую крепость.

В «октябрьской поэме» «Хорошо!» (1927) В. В. Маяковский плакатно изобразит эту революцию как мгновенное перерождение, скачок в другое историческое время. В начале 6-й главы дует ветер, мчатся автомобили и трамваи еще «при капитализме», а в конце, после штурма Зимнего, «гонку свою / продолжали трамы / уже — / при социализме». Еще раньше, в «Левом марше» (1918) поэт радостно выкрикивает:

Тише, ораторы!  
Ваше  
слово,  
товарищ маузер.  
Довольно жить законом,  
данным Адамом и Евой.  
Клячу истории загоним.  
Левой!  
Левой!  
Левой!

Но, глядя из исторического далека, юный трифоновский герой видит в происходящем не радость победы, а очередной акт трагедии: «Голодное, странное, небывалое время! Все возможно, и ничего не понять. <...> Столько людей исчезло. Наступает великий круговорот: людей, испытаний, надежд, убивания во имя истины. Но мы не догадаемся, что нам предстоит».

#### СССР:

наступления и отступления  
советской власти

Первые декреты (постановления) советской власти отвечали многолетним ожиданиям:

это были Декрет о земле и Декрет о мире. Крестьяне получили в собственность землю, которую они давно считали своей; одновременно помещичьи и церковные земли были объявлены государственной собственностью. В большинстве своем те же крестьяне, одетые в солдатские шинели, наконец-то услышали о возможном прекращении войны и возвращении домой (Временное правительство, как мы помним, выступало за продолжение войны до полной победы).

Большевики старались не повторять ошибок предшественников. Они не только выдвинули лозунг *диктатуры*

*пролетариата* (которая на самом деле оказалась диктатурой захватившей власть большевистской партии), но и осуществляли его железом и кровью.

Уже через два дня после Октябрьской революции появился Декрет о печати: новая власть получила возможность закрывать «контрреволюционные» и просто «сеющие смуту» издания. «Как только новый порядок упрочится, всякие административные воздействия на печать будут прекращены...» — обещал декрет. Исполнения этого обещания пришлось ожидать 72 года: цензуру в СССР отменяют лишь в 1989 году.

7 (20) декабря 1917 была образована Всероссийская чрезвычайная комиссия (ВЧК) по борьбе с контрреволюцией и саботажем. Это был карающий и бесконтрольный орган новой власти. Дискуссии о судьбе не только подопытной крысы, но и многих, в том числе широко известных, людей прекратились. ВЧК делала ставку на красный террор, объектом которого наряду с противниками советской власти оказывались и случайные жертвы.

Октябрьская революция была провозглашена началом новой эры в истории человечества. Но наиболее проницательные наблюдатели, особенно те, кто активно боролся с самодержавием, отмечали иное: сходство способов управления и поведения старой и новой власти. М. А. Волошин в большом стихотворении «Северовосток» (1920), входящем в цикл с символическим заглавием «Усобица», называет «первым большевиком» Петра I и афористически формулирует:

Что менялось? Знаки и возглавья.  
Тот же ураган на всех путях:  
В комиссарах — дурь самодержавья,  
Взрывы революции в царях.

Вопреки заявленным лозунгам о диктатуре пролетариата даже персональный принцип правления в новом государстве сохранился. Периоды советской истории часто называются по именам руководителей партии. Эпохи царей сменились эпохами генеральных секретарей.

Существенную роль в революции и последующих событиях играли Л. Д. Троцкий, Н. И. Бухарин, Я. И. Свердлов. Но в конце концов, главной фигурой, первым *вождем* был объявлен (во многом заслуженно) В. И. Ленин (1870 —



1924), председатель СНК (Совета народных комиссаров) по своей формальной должности.

*Ленинская эпоха* была первой «самодержавной» эпохой в новой советской истории, сменившей эпоху Николая II.

От прежней власти большевики получили тяжелое наследство: затянувшуюся войну, расстроенные хозяйство и управление, распадавшееся государство, привычку многих людей разрешать конфликты силой оружия. К этой неизбежной послереволюционной анархии добавились новые проблемы. Вера в марксистские теории заставила новую власть отказаться от денег и перейти к прямому распределению товаров и продуктов. Политика *военного коммунизма* привела к трудностям снабжения и голоду в крупных городах.

Жестокость расправы с противниками, красный террор, соответственно, провоцировали террор белый. Почти бескровная революция (встретившая вооруженное сопротивление лишь в Москве) сразу переросла в четырехлетнюю Гражданскую войну (1917 — 1922), завершившуюся много позже мировой войны (1918).

Большевики выиграли эту войну не только силой. В борьбе с белой идеей они сумели привлечь на свою сторону крестьянство, многих старых военных и прежде всего молодежь, воодушевить ее великой целью — идеей мирового братства и социальной справедливости.

Особенно важна в данном случае точка зрения не победителей, а тех побежденных, которые пытались объективно взглянуть на смысл произошедшего исторического поворота.

Высланный из России в 1922 году философ Ф.А.Степун (1884—1965), активный участник мировой войны и революции, через много лет признавал закономерность произошедшего.

«С эмигрантской памятью трудно бороться, но не будем слишком строги к ней: без приукрашивания прошлого многим из нас не вынести бы своего настоящего. Но не будем также и поддаваться обманчивым воспоминаниям: в малой дозе яд целебен, в большой — смертоносен. Скажем поэтому просто и твердо: хорошо мы жили в старой России, но и грешно». Главный результат революции Степун видит в том, что «Октябрь войдет в историю существования человечества как важнейшим этапом на пути окончательного раскрепощения



*В.И. Ленин. 1918.  
Фотография*

русского народа», что после него исчезает «разница между людьми высших классов и многомиллионным массивом народа» («*Бывшее и несбывшееся*», 1947—1950, т. 1, гл. 1).

В. Т. Шаламов (1907—1982), замечательный писатель, автор «Колымских рассказов», почти два десятилетия просидевший в лагерях, подводя итоги своей жизни, тем не менее так и не отказался от идеалов своей юности, совпавшей с началом советской эпохи.

«Я был участником огромной проигранной битвы за действительное обновление жизни. Такие вопросы, как семья, жизнь, решались просто на ходу, ибо было много и еще более важных задач. Конечно, государство никто не умел строить. Не только государство подвергалось штурму, яростному беззаветному штурму, а все, буквально все человеческие решения были испытаны великой пробой.

Октябрьская революция, конечно, была мировой революцией.

Каждому открывались такие дали, такие просторы, доступные обыкновенному человеку! Казалось, тронь историю, и рычаг повертывается на твоих глазах, управляется твоею рукою. Естественно, что во главе этой великой перестройки шла молодежь. Именно молодежь впервые призвана была судить и делать историю. Личный опыт нам заменяли книги — всемирный опыт человечества. И мы обладали не меньшим знанием, чем любой десяток освободительных движений. Мы глядели еще дальше, за самую гору, за самый горизонт реальностей. Вчерашний миф делался действительностью. Почему бы эту действительность не продвинуть еще на один шаг дальше, выше, глубже. Старые пророки — Фурье, Сен-Симон, Мор выложили на стол все свои тайные мечты, и мы взяли.

Все это потом было сломано, конечно, отеснено в сторону, растоптано. Но в жизни не было момента, когда она так реально была приближена к международным идеалам. То, что Ленин говорил о строительстве государства, общества нового типа, все это было верно, но для Ленина все было более вопросом власти, создания практической опоры, для нас же это было воздухом, которым мы дышали, веря в новое и отвергая старое» («*Москва 20—30-х годов*», 1970-е).

Ленинская эпоха продлилась недолго. Важным ее итогом был не только *переход к новой экономической политике, нэпу* (1921), но и *создание Союза Советских Социалистических республик, СССР* (1922). Ленин как политик умел признавать ошибки и смиряться с исторической необходимостью. Выступая с лозунгами о праве наций на самоопределение и скорой мировой революции, он начал восстанавливать сильное многонациональное государство в границах прежней империи.

Вскоре Ленин заболел и фактически (за два года до смерти) был отстранен от практической деятельности. Сразу после смерти он был объявлен великим и непогрешимым вождем, почти обожествлен. Идея «возвращения к ленинским заветам» вдохновляла многих людей самых противоположных убеждений. Первый советский вождь остается одной из самых противоречивых фигур нашей истории, спор об историческом значении которой еще не закончен.

К середине 1920-х годов новая власть укрепилась и могла подумать о дальнейшем пути. Вторая половина 1920-х годов оказывается в СССР временем относительной свободы. В стране активно ведутся общественные и партийные, религиозные и литературные дискуссии.

Большой интерес, например, вызывают публичные диспуты на тему «Бог ли Христос?» между наркомом просвещения А. В. Луначарским и отошедшим от официальной церкви священником-«обновленцем» А. И. Введенским. В. Т. Шаламов вспоминает итог этой дискуссии, за которой наблюдал переполненный театральный зал. «Введенский в своем заключительном слове... <...> сказал: — Не принимайте так горячо к сердцу наши споры. Мы с Анатолием Васильевичем большие друзья. Мы — враги только на трибуне. Просто мы не сходимся в решении некоторых вопросов. Например, Анатолий Васильевич считает, что человек произошел от обезьяны. Я думаю иначе. Ну что ж — каждому его родственники лучше известны.

Аплодисментам, казалось, не будет конца. Все ждали заключительного слова Луначарского, как он ответит на столь удачную остроту. Но Луначарский оказался на высоте — он с блеском и одушевлением говорил: да, человек произошел от обезьяны, но, поднимаясь со ступеньки на ступеньку, он далеко опередил животный мир и стал тем, что он есть. И в этом наша гордость, наша слава!» («Начало», 1962)



*И. В. Сталин.  
Фотография*



*Л. Д. Троцкий.  
Фотография*

Через несколько лет после Гражданской войны налаживаются связи с эмиграцией. Некоторые эмигрантские идеологи выдвигают идею *смены вех*, выступают за примирение с советской властью, которая, как им кажется, должна переродиться и восстановить имперскую Россию под новыми лозунгами. В среде эмиграции появляются мечтатели-«возвращенцы», а советская власть активно (хотя, как потом обнаружилось, лицемерно) поддерживает их в этом стремлении (сценой возвращения на родину заканчивается пьеса М. А. Булгакова «Бег»).

Неслучайно в этих условиях, в насыщенном кислородом воздухе надежд и ожиданий были написаны или, по крайней мере, задуманы и начаты наиболее значительные произведения русской литературы XX века: романы М. А. Булгакова, М. А. Шолохова и А. П. Платонова, новеллы И. Э. Бабеля и М. М. Зощенко, стихотворения О. Э. Мандельштама, Б. Л. Пастернака, В. В. Маяковского, С. А. Есенина.

На рубеже 1920 — 1930-х годов общественная атмосфера резко меняется. Внутрипартийные дискуссии оканчиваются разгромом всяческих оппозиций и утверждением безграничной власти И. В. Сталина (Генеральным секретарем ВКП (б) он был избран в 1922 году, еще при жизни Лени-

на). Мало заметный в предшествующих революционных событиях, он дискредитирует многих соратников (Л. Д. Троцкого в 1929 году высылают за границу, а в 1940 году убивают в Мексике; Н. И. Бухарина, Л. Д. Каменева и других «старых большевиков» расстреливают как «врагов народа» после сфабрикованных судебных процессов конца 1930-х годов) и становится наследником Ленина, единоличным вождем, «отцом народов».

Эпоха Сталина (1922 — 1953) — почти половина срока существования советского государства. Ее кульминация приходится на 1930-е годы. Это время «построения социализма в одной стране»: ускоренной индустриализации, трудовых подвигов, сверхдальних полетов советских летчиков и полярных экспедиций, распространения образования.

Ценой советских побед были голод, во многом вызванный коллективизацией, преследования представителей бывших правящих классов, возведение «железного занавеса» между СССР и остальным миром. Кульминацией сталинского правления явился «большой террор» 1934 — 1938 гг.: аресты, высылки, расстрелы, жертвами которых стали несколько миллионов советских людей. В результате сталинских непрерывных репрессий складывается огромная сеть лагерей, тот самый «Архипелаг ГУЛАГ», который позднее А. И. Солженицын вынесет в заглавие своей книги и сделает символическим воплощением сталинской эпохи.

Даже в таких условиях люди сохраняли способность смеяться. Уже в тридцатые годы появился горький анекдот (за его рассказывание вполне можно было получить тюремный срок). В огромном здании на Лубянской площади в Москве (оно существует и поныне), где до революции было страховое общество «Россия», теперь располагался НКВД (Народный комиссариат внутренних дел), сменивший в 1934 году в качестве карательного органа ВЧК-ГПУ. «Теперь здесь, наверное, Госстрах? — спрашивает приезжий. — Нет, теперь здесь Госужас, — отвечает москвич».

В романе «Жизнь и судьба» (1960) именно слово «Госстрах» В. С. Гроссман делает еще одним символом эпохи.

«Но почему, почему, неужели страх? <...>

Люди умеют преодолевать страх, — и дети идут в темноту, и солдаты в бой, и парень делает шаг и прыгает с парашютом в бездну.

А этот страх особый, тяжелый, непреодолимый для миллионов людей, это тот, написанный зловещими, переливающимися крас-

ными буквами в зимнем свинцовом небе Москвы, — Госстрах...» (ч. 2, гл. 39).

Сталинские преступления для потомков так очевидны, что у многих возникает искушение увидеть в нем обычного злодея. Однако с советским вождем уважительно, на равных вели переговоры крупнейшие политики мира. Он привлекал и восхищал многих, даже очень значительных и пронизательных писателей в СССР и на Западе. О нем с симпатией в разное время писали Л. Фейхтвангер и Б. Шоу, М. А. Булгаков и Б. Л. Пастернак (к некоторым примерам мы обратимся позднее). Проблема в том, как соотнести позднейшие оценки с этими взглядами? Юные пионеры, которые с высоты своего незнания высокомерно поучают больших ученых, — привычный сюжет как раз сталинской эпохи.

«Гений и злодейство — две вещи несовместные», — утверждает пушкинский Моцарт (так, видимо, думал и его творец). Но и раньше, и позже находилось множество других художников, оспаривавших эту нравственную максиму Пушкина.

Вопрос о *гении и злодействе* в политике еще более сложен, чем в литературе и искусстве.

### **Великая Отечественная война: горькое величие Победы**

Первая мировая война, как мы помним, началась для многих современников случайно, внезапно, неожиданно. Вторая мировая война (1939 — 1945) готовилась, назревала два межвоенных десятилетия. Она была вполне ожидаемой и закономерной.

Философ Ф. А. Степун, которого мы уже цитировали, был участником и свидетелем обеих войн, успел пожить в разных эпохах и мог сравнить не календарные, а исторические века.

«Нацистско-большевистская война представляет собою... <...> нечто совсем иное, чем война 1914 года.

В чем же дело? Как это объяснить?

Думаю, что зло либерального 19 века было, в конце концов, лишь неудачей добра. Сменивший его 20-й век начался с невероятной по размерам удачи зла. <...>

Зло 19 века было злом, еще знавшим о своей противоположности добру. Зло же 20 века этой противоположности не знает.

Типичные люди 20 века мнят себя, по Ницше, “по ту сторону добра и зла”. Это совсем особые люди, бескорбные и не способные к раскаянию. <...>

Конечно, и война 1914 года была величайшим преступлением перед Богом и людьми, но преступлением вполне человеческим. Лишь с рождением сверхчеловека появилась в мире та ужасная бесчеловечность, которая заставляет нас тосковать по тому уходящему миру, в котором человеку было еще чем дышать, даже и на войне» («*Бывшее и несбывшееся*», т. 1, гл. 8).

Действительно, лишь Вторая мировая война стала по настоящему мировой, *тотальной*, преступившей всякие законы и нормы человечности. В ней исчезли границы между фронтом и тылом, солдатами и мирными жителями. Разрушение мирных городов, самые невероятные пытки и концентрационные лагеря, массовое уничтожение пленных и целых народов — таких методов ведения войны не знала вся предшествующая история. Символической точкой эпохи стало торжество техники уничтожения человека. После американского ядерного взрыва над японским городом Хиросимой 6 августа 1945 года в один момент погибли и получили ранения более 140 тысяч людей. Мир был поставлен на грань мгновенного уничтожения всего человечества.

СССР готовился к войне, вел сложные игры с гитлеровской Германией (в 1939 году между странами даже был заключен договор о дружбе и взаимном сотрудничестве), но все равно 22 июня 1941 года оказалось для страны неожиданностью. Расширившиеся в 1939 году границы государства были плохо укреплены. Многие военачальники стали жертвами «большого террора». Сталин не верил информации разведчиков, называвших даже точную дату вторжения. Атмосфера *Госстраха* не способствовала правильным решениям. Уже в конце 1941 года гитлеровские войска подступили к окрестностям Москвы.

Однако в эти первые месяцы всеобщей военной катастрофы история повторяет события 130-летней давности. Вторая мировая война в отличие от Первой мировой становится не просто Великой, но — *Отечественной*. Как и в 1812 году, идея спасения родины объединяет большинство: профессиональных военных и призванных в армию солдат,

неумелых ополченцев-добровольцев и сидящих в лагерях «врагов народа», советских генералов и белых эмигрантов (лишь немногие из них сотрудничают с фашистами, подвергаясь за это всеобщему осуждению).

«Братья и сестры!» — обращается Сталин к соотечественникам 3 июля 1941 года, вспоминая не идеологические лозунги, а церковную проповедь и дважды в своей речи называя войну *Отечественной*. На время было забыто о «врагах народа», об «обострении классовой борьбы», «проклятом прошлом» и прочих разъединительных формулах предвоенной поры. Напротив, власть делает все, чтобы связать разорванные революцией концы старой и новой истории. Происходит примирение с церковью и возвращение религиозных ценностей в общественную жизнь. По примеру старой русской армии в армии советской появляются погоны и воинские звания. На помощь в страшной борьбе привлекается весь тысячелетний опыт русской истории: полководцы, писатели и ученые, даже цари. А. Н. Толстой до самой смерти работает над третьим томом романа «Петр I» (1944 — 1945), еще раньше он сочиняет драматическую дилогию «Иван Грозный» (1942 — 1943). Фильм «Иван Грозный» (1945) снимает знаменитый кинорежиссер, автор «Октября» и «Броненосца “Потемкина”», С. М. Эйзенштейн. Русскому человеку заново открывают собственное прошлое.

Новый взгляд на историю советского государства хорошо выражен в великом «Василии Теркине» (1941 — 1945), вероятно, лучшем литературном произведении о войне, написанном во время войны. В главе «О кисете» главный герой утешает потерявшего табачный кисет однополчанина: «Разреши одно отметить, / Мой товарищ и сосед: / Сколько лет живем на свете? / Двадцать пять! А ты — кисет».

Двадцать пять лет в разгар войны исполнилось Октябрьской революции. Но Твардовский сразу же отодвигает эту границу в далекое прошлое, к началу тысячелетней Руси, объединяя историю русскую и советскую. Поучение Теркина оканчивается так:

Потерять кисет с махоркой,  
Если некому пошить, —  
Я не спорю, — тоже горько,  
Тяжело, но можно жить,



Пережить беду-проруху,  
В кулаке держать табак,  
Но Россию, мать-старуху,  
Нам терять нельзя никак.

Наши деды, наши дети,  
Наши внуки не велят.  
Сколько лет живём на свете?  
Тыщу?.. Больше! То-то, брат!

За спиной русских людей были родные могилы и тысячелетняя история. Но основную тяжесть войны вынесло первое советское поколение — люди, родившиеся на рубеже двадцатых годов.

В стихотворении Б. А. Слуцкого (1919 — 1986) есть такая строфа:

Девятнадцатый год рожденья —  
Двадцать два в сорок первом году —  
Принимаю без возраженья,  
Как планиду и как звезду.  
Выхожу, двадцатидвухлетний,  
И совсем некрасивый собой  
В свой решительный и последний,  
И предсказанный песней бой.

(«Сны», 1956)

Поэт полемизирует с Маяковским («Иду — красивый, / двадцатидвухлетний» — «Облако в штанах») и цитирует пролетарский гимн «Интернационал» («Это есть наш последний и решительный бой»). Но главное, он без возражений принимает на себя ответственность за страну, понимая ее не только как неизбежную судьбу («планиду»), но и как высокий, осознанный выбор («звезду»).

В написанном через сорок лет романе Г. Н. Владимова «Генерал и его армия» (1996) есть эпизод беседы командующего с молодым лейтенантом, ленинградским филологом, романтиком и любителем стихов, который со своим взводом должен форсировать Днепр и погибнуть на занятом плацдарме. «Войну и вытягивали эти девятнадцатилетние, эта прекрасная молодость, так внезапно для него вставшая на ноги и так охотно подставившая хрупкие свои плечи, и никем, никем этих мальчишек было не заменить, — ду-

мает генерал. — Когда-нибудь скажут, напишут: эту войну не генералы выиграли, а мальчишка-лейтенант, Ванька-взводный».

До Москвы гитлеровцы дошли за пять месяцев. Обратный путь советской армии до Берлина продлился три с половиной года. Война стоила СССР более 20 миллионов жизней. В эту эпоху были созданы замечательные поэзия и музыка (не только песни, но и Седьмая симфония Д. Д. Шостаковича). Военная тема, трагедия Великой Отечественной войны занимали нашу литературу в течение нескольких десятилетий.

День Победы остается главным и, вероятно, единственным общенациональным праздником нашей истории.

Оттепель:  
точка поворота

«Когда мы вернулись с войны, / Я понял, что мы не нужны», — с жесткой пря-

мотой написал Б. А. Слуцкий.

Людей, которые победили страшного врага, приобрели уверенность в себе, увидели в Европе другую жизнь, снова надо было запугать, сделать послушными. Психологический парадокс, произошедший с поколением победителей, хорошо почувствовал И. А. Бродский. Используя строфу и некоторые образы знаменитого стихотворения Г. Р. Державина «Снигирь», написанного на смерть Суворова, поэт обращается к маршалу Жукову:

Спи! У истории русской страницы  
хватит для тех, кто в пехотном строю  
смело входили в чужие столицы,  
но возвращались в страхе в свою.

(«На смерть Жукова», 1974)

Прославленный маршал, лучший полководец Отечественной войны, человек, привыкший повелевать, не страшившийся смерти на поле боя, оказывается робким в собственной стране.

На приеме в Кремле 24 мая 1945 года Сталин «поднял тост» (он сказал именно так) «за ясный ум, стойкий характер и терпение» русского народа.

«У нашего правительства было немало ошибок, — наконец-то признался вождь. — Иной народ мог бы сказать правительству:

вы не оправдали наших ожиданий, уходите прочь, мы поставим другое правительство, которое заключит мир с Германией и обеспечит нам покой. Но русский народ не пошел на это, ибо он верил в правильность политики своего правительства и пошел на жертвы, чтобы обеспечить разгром Германии».

После победы вождь делает все, чтобы правительству не сказали «уходите прочь». *Госстрах* и *Госужас* возвращаются в советскую жизнь, хотя и не в прежних масштабах. «Братья и сестры» снова становятся для власти «винтиками» или «лагерной пылью». Иногда надежду на будущее дает лишь то, что тираны тоже смертны. Сталин умер 5 марта 1953 года, когда были арестованы первые обвиняемые по «делу врачей» и началась подготовка нового цикла репрессий.

Похороны одной деталью напомнили коронацию Николая II. Как и тогда на Ходынском поле, на московских улицах в давке были затоптаны сотни людей, стремившихся к гробу вождя. Эпоха завершилась мрачной символической точкой. После недолгой, но сложной внутривластной борьбы руководителем партии и страны стал Н. С. Хрущев (1953 — 1964).

Хрущевское десятилетие — это новая эпоха *оттепели*, пришедшая ровно через сто лет после первой (метафора, придуманная Ф. И. Тютчевым, стала заглавием повести И. Г. Эренбурга, 1954 — 1956), новые *шестидесятые годы*, полные великих надежд, новые *шестидесятники*, биографии которых сложились не менее драматически, чем у их предшественников.

Находившийся в сталинском руководстве много лет, Н. С. Хрущев пытается избавиться от Госстраха путем разоблачения прежнего вождя и самых очевидных его преступлений.

Сталинское время называют эпохой «культы личности» и связывают его с нарушениями социалистической законности. На XX съезде КПСС (1956) слушается секретный доклад Хрущева о преступлениях сталинской эпохи (он скоро становится широко известен в мире) и принимается специальное постановление «О преодолении культа личности и его последствий». Из лагерей массово выпускают ни в чем не виновных людей. Ослабевает цензура, понемногу публикуются произведения репрессированных и замолчанных авторов.



*Н.С.Хрущев.  
Фотография*

Новая молодая поэзия вызывает огромный интерес: слушать стихи приходят на стадионы, и порядок поддерживается при помощи конной милиции. Советским людям приоткрывается мир: с 1952 года спортсмены начинают участвовать в Олимпиадах, в 1957 году в Москве проводится Всемирный фестиваль молодежи и студентов.

Атмосфера ранних шестидесятых напоминает о первом послеоктябрьском десятилетии: после испытаний и трагедий люди начинают с надеждой и верой вглядываться в будущее, пытаются разглядеть там контуры гармонического социального мироустройства.

«Утопия у власти» — так называется одна из историй Советского Союза. Шестидесятые годы вслед за двадцатыми были главным советским утопическим десятилетием. Его кульминацией стал 1961 год. 12 апреля Юрий Гагарин впервые в мире совершает космический полет, который был воспринят как торжество советской науки и техники, социализма, советского образа жизни. В том же году на очередном XXII съезде КПСС по настоянию вождя, «дорогого Никиты Сергеевича», принимается новая программа партии, в которой построение коммунизма объявляется ближайшей задачей.

«Партия торжественно провозглашает: нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме» — так завершался этот официальный документ.

Хрущевские идеи и проекты были фантастичны, плохо сочетались с реальностью. Его попытки улучшить сельское хозяйство довели страну до продовольственного кризиса и введения — уже в мирное, а не военное время — карточной системы. Стремление доказать преимущества коммунистической идеи привело к конфликту с США и вновь поставило мир на грань ядерной войны.

Многие старые чиновники сталинской эпохи не могли простить новому главе государства разоблачения вождя. В 1964 году в результате внутрипартийного заговора Н.С.Хрущев был отстранен от власти и стал «почетным пенсионером». Руководителем партии был избран Л.И.Бреж-

нев. Десятилетняя эпоха бури и натиска внезапно оборвалась. Когда в 1980 году наступил срок исполнения программных обещаний, шутники говорили: вместо построения коммунизма в Москве провели Олимпиаду.

**Застой:  
потерянные десятилетия?**

Следующие восемнадцать лет советской истории (1964 — 1982) именуют эпохой Брежнев.

Эта эпоха рифмуется с восьмидесятыми годами XIX столетия, которые называли эпохой *мысли и разума*. Внешне спокойная мирная жизнь набухла проблемами и конфликтами, которые внезапно обнажились в следующую эпоху.

В стране строились железные дороги и заводы, продолжались космические полеты, принимались постановления, укреплялись связи с Западом, но все это делалось словно по инерции. Общество и государство потеряли цели и ориентиры, не успевали откликаться на вызовы времени. В 1968 году было принято решение о вторжении в Чехословакию для защиты «завоеваний социализма» вопреки воле большинства населения этой «братской социалистической» страны. Еще более серьезные последствия имел ввод советских войск в соседний Афганистан (1979), превратившийся в необъявленную, вялотекущую войну, завершить которую удалось лишь через десятилетие (1989).

Для нового поколения атмосфера Госстраха постепенно уходит в прошлое, в стране появляются *диссиденты* (несогласные, инакомыслящие), требующие обновления общества, выступающие за свободу, точное выполнение Конституции СССР и советских законов. Необъявленными лидерами диссидентского движения становятся физик, один из создателей водородной бомбы, А. Д. Сахаров (1921 — 1989) и писатель, участник Великой Отечественной войны, несколько лет проведший в лагере, А. И. Солженицын (1918 — 2008).

«Век-волкодав» (Мандельштам) в эти десятилетия, к счастью, постепенно теряет зубы. За свою деятельность диссиденты получают «всего лишь» лагерные сроки. С главными же фигурами диссидентства власть расправляется более «гуманными» способами. А. И. Солженицына высылают за границу (1974), академика А. Д. Сахарова — в г. Горький (1980 — 1986).

Деятельность диссидентов связана прежде всего со словом, гласностью. Именно в эти десятилетия по-настоящему расцветает *самиздат*: бесцензурная публицистика и художественная литература, которая распространяется в машинописном виде или в виде западных изданий (тогда она превращается в *тамиздат*).

Оценки последних десятилетий истории советского общества прямо противоположны. Совсем скоро идеологи перемен полемически назовут это время *застоем*. Те же, кто был недоволен происходившими в 1980-е годы событиями, привык жить по присказке «лишь бы не было войны», считали его самым спокойным, мирным, благополучным в советской истории.

1991-й:  
новая Россия

Новые партийные лидеры  
Ю.В. Андропов (1982—1984)  
и К.У. Черненко (1984—1985)

находились у власти так недолго, что не успели обозначить свои позиции, сформировать *эпохи*. Получивший власть седьмой Генеральный секретарь М.С. Горбачев (1985—1991) объявил о решительных переменах. Лозунгами новой эпохи стали перестройка, ускорение и гласность.

Существует крылатое выражение: *ирония истории* — результаты событий резко противоречат человеческим усилиям и ожиданиям.

Дозировано провозглашенная гласность через несколько лет превратилась в свободу слова: после отмены цензуры (1989) было напечатано практически все, что накопилось и сохранилось за советское время. «Возвращенная литература» стала заметным явлением эпохи.

Ускорение довольно быстро обернулось долголетним экономическим кризисом.

Перестройка вылилась в калейдоскоп стремительно меняющихся событий, завершившихся в декабре 1991 года исчезновением СССР и возникновением в его границах пятнадцати самостоятельных государств (бывших союзных республик), каждое из которых начало (или продолжило) свою собственную историю.

Двадцатый век закончился тем, что Россия еще раз, как и в 1917 году, изменила границы, название, государственный строй. Молодая Российская Федерация, вероятно, еще

долго будет разбираться со своим прошлым, с наследием Российской империи и СССР. Меняются государственные праздники и государственные символы, отношение к разным историческим фигурам — политикам, чиновникам, военным. Но главным способом *связи* между этими тремя Россиями, нитью *преемственности* остаются русский язык и русская литература.

**История и литература:  
«добро!» поэта**

События XX века не выстраиваются в синусоиду с такой легкостью, как в веке

девятнадцатом. Их можно, скорее, представить как опорные точки на исторической оси. Придавать им смысл, рассматривать как взлеты или падения приходится индивидуально, опираясь на собственные убеждения и взгляды. Однако они появляются в нашем индивидуальном сознании и в сознании общественном не сами по себе.

Существует скептический афоризм: «Историю пишут победители». Русская история XX века еще так близка, что спокойный, объективный взгляд на нее невозможен: победители до конца неясны или не осознали свою победу. В стоящих на одной полке книгах, включая учебники, могут содержаться не просто разные, а прямо противоположные оценки одних и тех же событий или исторических персонажей.

В подобной ситуации важным оказывается критерий Б. Слуцкого (именно ему Б. Окуджава посвятил цитированное выше стихотворение о гибели царств):

Все правила — неправильны,  
Законы — незаконны,  
Пока в стихи не вправлены  
И в ямбы — не закованы.  
Период станет эрой,  
Столетье — веком будет  
Когда его поэмой  
Прославят и рассудят.  
Пока на лист не ляжет  
«Добро!» поэта  
Пока поэт не скажет

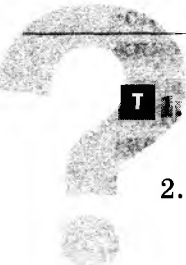
Что он — за это,  
До этих пор — не кончен спор.  
(«Все правила — неправильны...», 1961)

Двадцатый век был так сложен и трагичен, что «добро!» давалось самым разным явлениям и часто менялось у одного человека. Тот же Слуцкий в другом стихотворении словно продолжил спор с самим собой и сделал важную поправку: «Неоконченные споры / не окончатся со мной».

Вот эти неоконченные споры XX века русская литература в ее лучших образцах зафиксировала со страстью и глубиной. Писатель, даже гениальный, не может ничего изменить в ходе истории. Но он способен предвидеть, предупредить, более убедительно, чем кто бы то ни было, включая ученого-историка, рассказать «как это было».

Писатели были и участниками, и свидетелями, летописцами, хронографами исторических событий. Их голос, их взгляд прежде всего должен быть учтен при оценке того, каким был в нашей истории Настоящий Двадцатый Век.

Литература — термометр исторической эпохи. Поэтому «добро!» поэта имеет абсолютный, окончательный смысл.

- 
1. Каковы исторические границы Настоящего Двадцатого Века? Какими событиями они определяются?
  2. В чем состояли наиболее острые конфликты в последние десятилетия существования Российской империи? Кого из государственных деятелей этой эпохи вы помните?
  3. Какую роль в русской и мировой истории сыграла война 1914 года? Как восприняли ее современники? Известны ли вам отклики на нее русских писателей?
  4. Каково место 1917 года в русской истории? Каковы его оценки современниками эпохи и нашими современниками?
  5. В чем различие Первой и Второй мировых войн? Каково значение Второй мировой войны в истории



СССР? Назовите произведения, посвященные военной теме.

6. Какой смысл имеют понятия *оттепель*, *застой*, *перестройка*? Какие периоды русской истории XX века они обозначают?
7. Какие эпохи советской истории XX века напоминают о веке XIX? В чем их различие?

**!** 8. В повести замечательного экономиста и писателя А. В. Чаянова (1885 — 1937) «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» (1920) внезапно попавший из 1921 в 1984 год герой видит Москву «сплошным парком», в центре которого возвышается огромный памятник: «На тысяче пушечных жерл, дружески поддерживая друг друга, стояли Ленин, Керенский и Миллюков».

Между человеком из будущего и человеком из прошлого возникает непонимание.

« — Памятник деятелям великой революции.

— Да послушайте, Никифор Алексеевич, ведь эти же люди вовсе не образовывали в своей жизни таких мирных групп.

— Ну, для нас в исторической перспективе они сотоварищи по одной революционной работе, и поверьте, что теперешний москвич не очень-то помнит, какая между ними была разница!»

Помните ли вы, какая разница была между этими деятелями великой революции и как сложились их судьбы? В чем символический смысл этой сцены? Каково более точное жанровое определение произведения А. В. Чаянова?

9. Эмигрантский поэт-сатирик Дон-Аминадо (псевдоним А. П. Шполянского, 1888 — 1957) подвел итоги первой половины XX века в коротком четверостишии (1951):

В смысле дали мировой  
Власть идей непобедима:  
От Дахау до Нарыма  
Пересадки никакой.

Как вы понимаете смысл этого четверостишия? Согласны ли вы с такой постановкой вопроса? Как можно определить жанр этого произведения?

10. Прочитайте еще одно стихотворение Б. А. Слуцкого.

Двадцатые годы, когда все были  
Двадцатилетними, молодыми,  
Скрылись в хронологическом дыме.  
В тридцатые годы все повзрослели —  
Те, которые уцелели.  
Потом настали сороковые.  
Всех уцелевших на фронт послали,  
Белы снега под ними постлали.  
Кое-кто остался все же,  
Кое-кто пережил лихолетье.  
В пятидесятых годах столетья,  
Самых лучших, мы отдохнули.  
Спины отчасти разогнули,  
Головы подняли отчасти.  
Не знали, что это и есть счастье,  
Были нервны и недовольны,  
По временам вспоминали войны  
И то, что было перед войною.  
Мы сравнивали это с новизною,  
Ища в старине доходы и льготы.  
Не зная, что в будущем, как в засаде,  
Нас ждут в нетерпении и досаде  
Грозные шестидесятые годы.

*(начало 1960-х гг.)*

Какие эпохи и исторические события имеет в виду поэт? Чем его историческая периодизация отличается от той, на которой строится эта глава? Как продолжалась советская история XX века?

**1890—  
1910-е)**

**серебряный  
век: лики  
модернизма**

**Александр Александрович  
Блок**

**Иван Алексеевич  
Бунин**

**Алексей Максимович  
Горький**

вины недоразумений», — утверждал французский философ Рене Декарт. Эпитет *серебряный* витал в воздухе, приходил в голову разным людям.

И серебряный месяц ярко  
Над серебряным веком стыл, —

так А. А. Ахматова в «Поэме без героя» (1940 — 1965) ретроспективно назвала время своей молодости. Стихи были написаны в Ташкенте в разгар Великой Отечественной войны, а впервые опубликованы сразу после нее (1945).

Раньше о Серебряном веке говорили философ и критик Иванов-Разумник (1925), поэт и мемуарист В. А. Пяст (1929), поэт и критик Н. А. Оцуп (1933). «На Парнасе “Серебряного века”» — заглавие воспоминаний художника С. К. Маковского (1962). Сегодня это определение можно встретить на обложках многих сборников стихов, статей, воспоминаний: «Русская поэзия “серебряного века”», «Сонет серебряного века», «Воспоминания о серебряном веке» ...

Что здесь, собственно, имеется в виду? Где на хронологической шкале русской истории располагается этот век? В отличие от *серебряного месяца* понять смысл второго ахматовского эпитета не так-то просто.

Имя века придумали древние греки, разделившие существование человечества на четыре периода: золотой, серебряный, медный и железный. *Серебряный век* у Гесиода и Овидия противопоставлялся счастливому и беззаботному *золотому веку* как эпоха деградации, упадка, хотя дальше шли века еще более жестокие. Поэтическая мифология греков стала у римлян историей: серебряным назвали I в. н. э., когда творили сатирик Ювенал, автор романа «Сатирикон» Петроний, историк Тацит.

Русские критики второй половины XIX века, хорошо помнившие Гесиода по гимназии, применили схему веков к русским реалиям. В. В. Розанов «золотым веком нашей литературы» объявил время «от Карамзина до Гоголя включительно», а серебряным — эпоху, которая последовала за ним. «Пушкин был зенитом того движения русской литературы, которое прекрасно закатывалось, все по-

нижаясь, в “серебряном веке” нашей литературы 40 — 50 — 60 — 70-х годов, в Тургеневе, Гончарове и целой плеяде рассказчиков русского быта, мечтателей и созерцателей тихого штиля» («Ив.С.Тургенев. К 20-летию его смерти», 1903).

Древние греки, согласно старой шутке, знали про себя все, кроме того, что они — древние. Пушкин и его современники не знали, что они живут в золотом веке, но своей жизнью и словом они создали этот век в русской культуре.

Розанов специально отмечает противоречивость после-пушкинской эпохи, сочетание в ней упадка и подъема: «Все содержание развития русского, каково оно есть сейчас, идет уже от “серебряного периода” русской литературы, уступавшего предыдущему в чеканке формы, но неизмеримо его превзошедшему содержательностью, богатством мысли, разнообразием чувств и настроений».

Критик смотрел на открытый им «серебряный период» уже со стороны, из иного времени. Он был активным деятелем новой эпохи, но не мог или не хотел определять ее (у греков за серебряным веком неизбежно шел медный). Когда же и эта эпоха закончилась, ее непосредственные участники сдвинули определение вперед по хронологической шкале.

*Серебряный век* в современном понимании — это приблизительно *три десятилетия на рубеже веков, время с начала 1890-х по начало 1920-х годов.* (Иногда эти границы сужают или расширяют с двух сторон еще на десятилетие.) Таким образом, между золотым веком, оставшимся на прежнем месте, и новым серебряным возникло зияние, эпоха без названия от Гоголя до Чехова, время великой русской прозы.

Открыватели новой эпохи первоначально пустили в нее не всех. Серебряный век понимался преимущественно как эпоха *русского модернизма*, время символизма и акмеизма, А. Блока, В. Брюсова, А. Ахматовой, О. Мандельштама. Но постепенно этот круг расширился, в него включили практически всех работавших в эту эпоху писателей. Из мировоззренческой, эстетической характеристики Серебряный век превратился в обозначение хронологического отрезка, противоречивой культурной эпохи. И. Бунин, М. Горький, Л. Андреев — писатели разных направлений,

часто полемизирующие между собой, объединяются тем не менее *духом времени*, тяготением к поставленным новой эпохой «проклятым вопросам».

«Социальные, гражданские темы, стоявшие в центре внимания предыдущих поколений, решительно отодвигаются в сторону экзистенциальными темами — Жизни, Смерти, Бога; серьезно обсуждать вопросы социальной несправедливости “в мире, где существует смерть”, писали акмеисты, — это ломиться в открытую дверь» (М.Л. Гаспаров. «Поэтика “серебряного века”», 1993).

В таком расширенном понимании Серебряный век включает и русскую религиозную философию (Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, Л.И. Шестов), и модернистские течения в живописи (объединения «Бубновый валет» и «Ослиный хвост»), и музыку (А.Н. Скрябин, С.В. Рахманинов), и театральные искания (постановки В.Э. Мейерхольда, оформительская деятельность Л.С. Бакста и А.Н. Бенуа).

Серебряный век (как когда-то натуральная школа) является, таким образом, не направлением, а *исторической полосой*, степью, через которую вынуждены были пройти все: согласные и несогласные с установившейся в ней погодой, оказавшиеся позднее в разных местах и поэтому по-разному оценивающие пройденный путь.

По мнению философа Ф.А. Степуна, после революции высланного в Германию, «в десятилетие от года 1905 до года 1915 Россия переживала весьма знаменательный культурный подъем».

«За несколько лет... <...> облик русской культуры подвергся значительнейшим изменениям. Под влиянием религиозно-философской мысли и нового искусства символистов сознание рядового русского интеллигента, воспитанного на доморощенных классиках общественно-публицистической мысли, быстро раздвинулось, как вглубь, так и вширь.

На выставках “Мира искусства” зацвела освободившаяся от передвижничества русская живопись. Крепли музыкальные дарования — Скрябина, Метнера, Рахманинова. От достижения к достижению, пролагая все новые пути, подымался на недостигаемые высоты русский театр» («Памяти Андрея Белого», 1934).

Н.А. Бердяев повышает градус оценки, превращая «подъем» в *ренессанс*.

«В русском верхнем культурном слое начала века был настоящий ренессанс духовной культуры, появилась русская философская школа с оригинальной религиозной философией, был расцвет русской поэзии, после десятилетий падения эстетического вкуса пробудилось обостренное эстетическое сознание, пробудился интерес к вопросам духовного порядка, который был у нас в начале XIX века. <...> Это было время символизма, метафизики, мистики. Люди русского культурного слоя стояли вполне на высоте европейской культуры».

Однако в эту оптимистическую картину Бердяев (как и Степун) не может не внести скептические ноты.

«Впервые, может быть, в России появились люди утонченной культуры, граничащей с упадочностью. <...> В это время внизу бушевала первая революция 1905 года. Между верхним и нижним этажом русской культуры не было почти ничего общего, был полный раскол. Жили как бы на разных планетах» («*Истоки и смысл русского коммунизма*», 1937).

М.Горький, глядя на эпоху с того же расстояния, но с другой точки зрения, видит в ней не просто упадок, а культурный распад, катастрофу.

«Время от 1907 до 1917 года было временем полного своеволия безответственной мысли, полной “свободы творчества” русских литераторов. <...> В общем — десятилетие 1907 — 1917 вполне заслуживает имени самого позорного и бесстыдного десятилетия в истории русской интеллигенции» («*Советская литература. Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года*»).

Противоречия Серебряного века во многом определили культурную историю всего двадцатого столетия. К их осмыслению мы еще не раз вернемся.

Русский *Серебряный век* оказался коротким: история отпустила ему около трех десятилетий. Но за это время появилось так много новых имен, было создано столько значительных произведений, опробовано и изобретено такое множество поэтических приемов, что их вполне хватило бы на столетие.

Серебряный век был *началом*: модернистской эпохи, Настоящего Двадцатого Века, творчества многих русских писателей, которые составили его славу.

Серебряный век был *продолжением*: он не смог бы состояться без наследия русского золотого века.

Серебряный век был *концом*: в 1920-е годы литература начала существовать совершенно в ином историческом и культурном контексте.

Серебряный век, как *вишневый сад*, быстро гибнет под топором Настоящего Двадцатого Века, но остается поэтической легендой, мечтой, оставленным, но желанным *соловьиным садом* из поэмы А. Блока.

И знакомый, пустой, каменистый,  
Но сегодня — таинственный путь  
Вновь приводит к ограде тенистой,  
Убегающей в синюю муть.

(«Соловьиный сад», 1915)

**Эволюция: декаданс —  
модернизм — авангард**

«Будущие события отбрасывают назад свою тень». Эффектный афоризм старого

английского поэта подтвердился в России на переломе веков. Тень Настоящего Двадцатого Века накрыла последнее десятилетие века девятнадцатого. Причем с разных точек зрения она воспринималась и как тень закатная, и как тень рассветная.

Русский реализм XIX века, как мы помним, эволюционно развивался около полустолетия. К рубежу веков последним из могикан большой семьи русских реалистов, начавших литературную деятельность в эпоху натуральной школы, остался Л. Толстой. Уже Чехов и писатели его поколения ощущали свою чуждость традиции, которую они по мере сил продолжали. В письме конца восьмидесятых годов Чехов утверждает, что в организме его и писателей его поколения нет «ни капли алкоголя», в то время как писатели, которых называют «лучшими или просто хорошими», имеют одно общее свойство: они верят во что-то, ведут куда-то, и это сознание цели заражает читателя.

Но между Чеховым, поздним, но органическим наследником классической традиции реализма XIX века, и следующим за ним поколением было глубокое различие, очередная бездна. «Я с детства уверовал в прогресс», — утверждал Чехов. Эту простую мысль уже не могли повторить его ближайшие литературные наследники.



Любое движение в истории и человеческой жизни одновременно связано с достижениями и потерями. «Подобно тому как существуют две геометрии — Эвклида и Лобачевского, возможны две истории литературы, написанные в двух ключах: одна — говорящая только о приобретениях, другая — только об утратах, и обе будут говорить об одном и том же», — замечал О.Э.Мандельштам («О природе слова», 1922). Однако лишь в кризисные эпохи ощущение потерь обостряется, становится всеобщим, заставляет забыть о приобретениях. Почему-то такие ощущения часто возникают на переломах столетий. Во французской культуре для них существует особое понятие *fin de siècle*, *конец века*.

Главной потерей, главной жертвой конца века оказывается главное достижение нового времени — гуманизм. *Крушение гуманизма*, о котором как о свершившемся факте заявит А. Блок уже после войн и революций, начинается в русской культуре во внешне спокойные, «застойные» 1880-е годы. Только тогда оно называлось *декадансом*, а культивировавшие его писатели — *декадентами*.

Возникнув первоначально во французской культуре (во Франции даже выходили журналы *La Decadence*, «Упадок» и *Le Decadent*, «Декадент»), декадентство стало общеевропейским настроением. Декадентов определяли скорее не по формальным, эстетическим, а по мировоззренческим и тематическим признакам.

Тоска, разочарование, неверие в идеалы, болезнь, смерть стали как любимыми темами декадентской литературы, так и психологическими характеристиками их авторов. Группу французских декадентов называли «проклятыми поэтами».

Опору для своих пессимистических умонастроений декаденты находили у философов А.Шопенгауэра, Э.Гартмана, Ф.Ницше. Главным, основополагающим в мировоззрении декадентов становится принцип всеобщей относительности: веры и неверия, добра и зла, высокой любви и физических наслаждений.

Один из первых русских декадентов Николай Минский (псевдоним Н. М. Виленкина, 1856 — 1937) еще преисполнен сомнений, с болью поддается искушению лукавого соблазнителя:

Мой демон страшен тем, что, душу искушая,  
Уму он кажется святым.

Приветна речь его и кроток взор лучистый,  
Его хулы звучат печалью неземной.  
Когда ж его прогнать хочу молитвой чистой,  
Он вместе молится со мной.

(«Мой демон», 1885)

Но уже В. Я. Брюсов (1873 — 1924) декларирует сходные мысли вызывающе и безапелляционно:

Неколебимой истине  
Не верю я давно,  
И все моря, все пристани  
Люблю, люблю равно.  
Хочу, чтоб всюду плавала  
Свободная ладья,  
И Господа, и Дьявола  
Хочу прославить я...

(«З.Н. Гиппиус», 1901)

Федор Сологуб (псевдоним Ф. К. Тетерникова, 1863 — 1927), которого называют самым характерным, самым последовательным русским декадентом, словно подхватывает и саму метафору (*море жизни*), и эту хвалу Дьяволу, уже очевидно выбирая только одну сторону:

Когда я в бурном море плавал  
И мой корабль пошел ко дну,  
Я так воззвал: «Отец мой, Дьявол,  
Спаси, помилуй, — я тону».

<...>

И верен я, отец мой Дьявол,  
Обету, данному в злой час,  
Когда я в бурном море плавал  
И ты меня из бездны спас.  
Тебя, отец мой, я прославлю  
В укор неправедному дню,  
Хулу над миром я восставлю,  
И соблазняя соблазню.

(«Когда я в бурном море плавал...»,  
23 июля 1902)

Одни современники объясняли декадентство психическим «вырождением» (М. Нордау). Другие представляли его социальным «порождением “бледной немочи”, сопровождающей упадок класса, господствующего в Западной Европе», т. е. буржуазии (Г. В. Плеханов). Третьи предъявляли декадентам чисто литературные претензии. Суровый Толстой, много цитируя французских декадентов в трактате «Что такое искусство?» (1898), несколько раз повторяет: «...Между новыми поэтами темнота возведена в догмат... <...> Все стихотворения этих поэтов одинаково непонятны или понятны только при большом усилии и то не вполне».

Однако были и писатели за пределами декадентского круга, которые признавали заслуги этих литераторов в обновлении тематики и художественного языка. А. И. Куприн, реалист новой эпохи, вспоминает ироническую похвалу декадентам, услышанную от Чехова.

«Антон Павлович держался высокого мнения о современной литературе, то есть, собственно говоря, о технике теперешнего письма. “Все нынче стали чудесно писать, плохих писателей во все нет, — говорил он решительным тоном. <...> Попробуйте-ка вы теперь перечитать некоторых наших классиков, ну хоть Писемского, Григоровича или Островского, нет, вы попробуйте только, и увидите, какое это все старье и общие места. Зато возьмите, с другой стороны, наших декадентов. Это они лишь притворяются больными и безумными, — они все здоровые мужики. Но писать — мастера»» (*Памяти А. П. Чехова*, 1904).

В чеховской «Чайке» актриса старой школы Аркадина называет новаторскую пьесу сына о мировой душе «декадентским бредом». Автор с этим не согласен, он тонко стилизует «пьесу Треплева», хотя свои драмы сочиняет совершенно по-иному.

Декадентство было, скорее, настроением, психологической окраской переходного времени. Декаданс не стал в литературе особой эпохой, «чистых» декадентов было немного. Пытаясь сформулировать свою программу, обосновать теорию, декаденты превращаются в модернистов.

*Модернизм* (культурно, а не хронологически) оказывается уже не концом XIX, а началом XX века, эпохой, которая сменяет реализм и принципиально полемизирует с ним. Зарождение и расцвет модернизма приходится на 1890 — 1910-е годы.



*А. Белый. 1900-е.  
Фотография*

Целью модернизма становится обоснование принципов нового искусства, отвечающего современности. Современность модернисты, вслед за декадентами, понимают как время, когда основные моральные и художественные ценности потеряли прежнее значение, и поэтому искусство нужно строить на новых принципах, искать новые пути. Модернисты ориентируются на городскую, урбанистическую культуру вместо культуры деревенской, пытаются использовать в своем творчестве принципы современной науки (теорию относительности А.Эйнштейна, позднее — психоанализ З.Фрейда), но одновременно говорят об исчерпанности рационалистического подхода к действительности, характер-

ного для реализма, и воспевают иррациональность бытия, бездны сознания, стихийный порыв.

Модернизм пытался создать целостное мировоззрение из противоположностей: науки и «новой», «светской» религии, ориентации на дальнюю традицию и разрыва с традицией ближайшей, интереса к глубинам человеческого сознания и тяготения к поглощающей личность «массе».

Модернистский круг интересов и комплекс мотивов хорошо представляет поэма Андрея Белого (псевдоним Б.Н.Бугаева, 1880—1934) «Первое свидание» (1921), в которой он вспоминает начало века, время своей юности.

Передо мною мир стоит  
Мифологической проблемой:  
Мне Менделеев говорит  
Периодической системой;  
Соединяет разум мой  
Законы Бойля, Ван-дер-Вальса —  
Со снами веющего вальса,  
С богами зреющей тьмой:  
Я вижу огненное море  
Кипящих веществом существ;

Сижу в дыму лабораторий  
Над разложением веществ...

<...>

— «Мир — взлетит!» —  
Сказал, взрываясь, Фридрих Нитче...  
Мир — рвался в опытах Кюри  
Атомной, лопнувшей бомбой  
На электронные струи  
Невоплощенной гекатомбой\*;  
Я — сын эфира, Человек, —  
Свиваю со стези надмирной  
Своей порфирию эфирной  
За миром мир, за веком век.  
Из непотухнувшего гула,  
Взметая брызги, взвой огня,  
Волною музыки меня  
Стихия жизни оплеснула:  
Из летаргического сна  
В разрыв трагической культуры,  
Где бездна гибельна (без дна!),  
Я, ахнув, рухнул в сумрак хмурый...

«Мифологическая проблема» в поэме Белого находит попытку разрешения в области современной науки. Его *бездна* в отличие от тютчевской носит совсем иной, модернистский характер, обосновывается не мифологическими представлениями, а научными гипотезами. Но об открытиях начала века Белый рассказывает на затрудненном, полном темных метафор, задыхающемся поэтическом языке.

На этом исследование рвущегося в опытах Кюри и взлетающего в философии Ницше мира не заканчивается. Следующий шаг к бездне (или в бездну) делает авангард.

*Авангард* — очередной этап художественного эксперимента, предельный, радикальный вариант модернизма, новая ступень разрыва с классической традицией, с *«миметической поэтикой»*, основанной на идеях *познаваемости*

---

\* *Гекатомба* — здесь: жертвоприношение, внезапная массовая гибель людей.

*мира и искусства как подражания*. Крайние авангардисты понимают искусство уже не как художественную деятельность, а как непосредственное действие, провокацию читателя-зрителя.

Авангардисты воспринимают как своих противников уже не только писателей-реалистов, но и модернистов, с их точки зрения, слишком зависимых от прежних традиций. Начало русского авангарда приходится на 1910-е годы.

«...В те времена происходили события более крупные: Игорь Северянин провозгласил, что он “гений, упоенный своей победой”, а футуристы разбили несколько графинов о головы публики первого ряда, особенно желающей быть “эпатированной”», — иронически вспоминал модернист А. Блок об оппонентах-авангардистах («*Без божества, без вдохновенья*», апрель 1921).

Сложные взаимоотношения классической традиции, идущей из глубины веков «*миметической поэтики*» и *модернизма* определили русскую литературу почти всего двадцатого века. *Декаданс* — преддверие и составная часть некоторых модернистских направлений в состоянии кризиса, падения. *Авангард* — их передовая линия. Лишь в конце XX века появляется новая глобальная эстетическая концепция — *постмодернизм*.

Декаданс, модернизм, авангард — мировоззренческие и культурологические понятия, имеющие отношение к разным родам искусства. На протяжении XX века они воплотились в конкретных направлениях, школах и художественных методах. Первым модернистским направлением, которое резко перестроило картину русской литературы и фактически открыло литературный XX век, стал *символизм*.

---

**Символизм:  
окно в Вечность**

Русский символизм родился в первой половине 1890-х годов. В 1892 году молодой литератор Д.С.Мережковский (1866—1941) читает лекцию «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (в следующем году она будет издана) и публикует стихотворный сборник «Символы». В 1894—1895 годах выходят три выпуска сборника «Русские символисты», большую часть стихов в которых, как впоследствии оказалось, сочинил под разными псевдо-

ними один человек, тоже молодой поэт, Валерий Брюсов. Так началась история символизма.

Деятнадцатый век Мережковский представлял как борьбу научного познания и религиозного чувства, *материализма* и мистики.

«Наше время должно определить двумя противоположными чертами — это время самого крайнего *материализма* и вместе с тем самых страстных *идеальных* порывов духа. Мы присутствуем при великой, многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных мирозерцаний. Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний».

Эстетическим выражением опытных знаний для критика были *реализм* и вырастающий из него *натурализм*. «Умственная борьба, наполняющая XIX век, не могла не отразиться на современной литературе. Преобладающий вкус толпы до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму».

Новое искусство призвано опровергнуть материализм и вырастающую из него «миметическую поэтику». Идя против течения, противореча вкусам толпы, критик от лица своего «поколения конца XIX века» выдвигает три программных принципа, «три главных элемента нового искусства: *мисти-*

---

#### *Миметическая поэтика*

(греч. «мимесис» — подражание) — художественное изображение, основой которого становится жизнеподобие, неявная условность, естественные, отвечающие нормальному восприятию пропорции. Вершиной миметической поэтики был реализм XIX века.

#### *Натурализм* —

художественный метод последней трети XIX века, опиравшийся в изображении человека и общества на объективные, научные принципы; еще один вариант миметической поэтики.



Д.С.Мережковский.  
1913. Фотография

ческое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности».

Расширение художественной впечатлительности (Мережковский употреблял также термин *импрессионизм*) было самым неопределенным в этой триаде. Оно ведь присуще каждому литературному направлению нового времени и каждому значительному писателю. Но любопытно, что понятие символа у основоположника символизма оказалось столь же неопределенным. Критик ограничивается конкретным примером.

В пьесе известного норвежского драматурга Г.Ибсена (1828 — 1906) во время важного диалога персонажей служанка вносит в комнату лампу.

«Сразу в освещенной комнате тон разговора меняется. Черта, достойная физиолога-натуралиста. Смена физической темноты и света действует на наш внутренний мир. Под реалистической подробностью скрывается художественный *символ*. Трудно сказать почему, но вы долго не забудете этого многозначительного соответствия между переменной разговора и лампой, которая озаряет туманные вечерние сумерки», — замечает Мережковский.

Здесь символом становится *деталь, подробность*. Но Мережковский называет символами и образы Фауста, Гамлета и Дон Жуана.

Итоговое определение заменяется у критика метафорой, развивающей заимствованную у Ибсена подробность.

«В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя».

Парадокс символизма как художественного метода заключается в том, что его главное свойство, доминирующая черта с самого начала была определена не совсем точно.



«Разница между реализмом и символизмом (в узком значении этого слова, как известного предреволюционного направления в искусстве) вовсе не структурная, но предметная, содержательная. Символисты просто интересовались другими предметами изображения, не теми, которыми интересуется реализм. Но использование идейно-образной системы... <...> совершенно одно и то же и в полноценном реализме, и у символистов», — заметил уже через много лет философ А. Ф. Лосев («Проблема символа и реалистическое искусство», 1976).

Разгадку, специфику символизма, следовательно, надо искать в том, что Мережковский называл *мистическим содержанием*. Именно оно стало тем главным *предметом*, которым интересовались символисты.

Мистик — человек, который умеет видеть сквозь *этот мир* какие-то другие сущности, *иные миры*. «“Декадентству”, чтобы превратиться в “символизм”, не хватало мировоззрения, в силу которого символ есть средство общения с потусторонним миром», — заметил П. Н. Милюков («Очерки истории русской культуры»). В начале 1890-х годов такое мировоззрение сформировалось.

Поэтому главный принцип символизма можно обозначить как *двоемирие* (или многомирие). По видимым подробностям окружающего мира художник-символист должен был почувствовать и изобразить иной мир, о котором он грезит, который предчувствует и угадывает. Вернувшись к последнему рассуждению Мережковского, мы можем теперь увидеть в нем дважды повторенное ключевое слово: невыраженное мерцает в поэзии *сквозь* красоту символа; вещество поэзии прозрачно, как *насквозь* просвечивающие стенки амфоры.

Сходное определение, не сговариваясь, повторяли другие символисты.

«Смотреть *сквозь что-либо* — значит быть символистом. *Глядя сквозь*, я соединяю предмет с тем, что за ним. При таком отношении символизм неизбежен» (Андрей Белый. «Вишневы сад», 1904).

«Солнце наивного реализма закатилось; осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя. <...> ...Быть художником — значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бес-

плотного, и мирам этим нет числа...» (А.Блок. «О современном состоянии русского символизма», март — апрель 1910).

Эту мысль символисты неоднократно выражали не только в статьях, но и в стихах, тоже имевших форму манифеста.

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

(В.Соловьев. «Милый друг,  
иль ты не видишь...», 1892)

Главный учитель русских символистов Владимир Сергеевич Соловьев (1853 — 1900), о котором подробнее будет сказано в главе о Блоке, рассматривает видимое лишь как отблеск, тень незримого. Реальность окружающего мира оказывается для поэта только призраком мира Иного. Второй наряду с Мережковским основоположник русского символизма В. Я. Брюсов доводит эту мысль до абсолютной наглядности:

Четкие линии гор;  
бледно-неверное море...  
Гаснет восторженный взор,  
тонет в бессильном просторе.

Создал я в тайных мечтах  
Мир идеальной природы, —  
что перед ним этот прах:  
степи и скалы и воды!

(«Скитания», 1896)

Перед созданным воображением художника идеальным миром вечная, казалось бы, природа — бескрайнее море и степь, нерушимые скалы — оказывается всего лишь прахом: пылью, сухой гнилью, тленом (такие синонимы дает словарь В. И. Даля).

Символ в этой картине мира становится *посредником, инструментом*, с помощью которого поэт намекает читателю на ценности другого мира, «раскрывает в вещах окружающей действительности знамения иной действительности» (Вяч. И. Иванов. «Две стихии в современном симво-

лизме», 1908). «Символы — окна в Вечность», — еще короче представляет ту же идею А. Белый («Символизм как миропонимание», 1904).

Символисты, как мы видим, дают сложные или метафорические определения символа. В традиционной, старой поэтике была достаточно простая формула, которая может быть полезна для понимания этой категории у символистов. *Символ — многозначное иносказание.* Символ — это образ, который в отличие от аллегии допускает несколько толкований, причем они определяются не только культурным контекстом, но и индивидуальным замыслом автора. Утверждая в общем плане бесконечность, бездонность символа, символисты все равно вынуждены были ограничиться конечным числом его пониманий, интерпретаций.

Начав с манифестов и странных стихов, вызывавших непонимание, насмешки, даже издевательства, символисты быстро выходят на авансцену русской литературы. Уже к рубежу веков символизм сменяет реализм в качестве *доминанты литературного процесса.* Символистское движение ширится, привлекает все новых сторонников. Обычно выделяют две группы, два поколения русских символистов.

*Старшие символисты*, основоположники направления: уже известные нам Д. С. Мережковский, В. Я. Брюсов, главный «декадент от символизма» Ф. К. Сологуб, а также жена Мережковского З. Н. Гиппиус (1869 — 1945) и, пожалуй, самый популярный символист первого призыва К. Д. Бальмонт (1867 — 1942).

*Младшие символисты*: А. А. Блок, Андрей Белый, Вяч. И. Иванов (1866 — 1949).

Граница между поколениями символистов определяется не столько датами рождения (Вяч. Иванов — ровесник многих старших символистов), сколько временем вхождения в литературу и объяснением, интерпретацией символистских доктрин.

Большинство старших символистов понимали новое искусство как *поэзию намеков, оттенков*, а поэта как *Мастера*, с помощью символов воздействующего на читателя, предоставляющего ему новые *эстетические впечатления.*

Самое знаменитое стихотворение раннего В. Брюсова называется «Творчество» (1 марта 1895).



*З.Н. Гиппиус. 1914.  
Фотография*



*В.Я. Брюсов. 1898 — 1899.  
Фотография*

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

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

И прозрачные киоски,  
В звонко-звучной тишине,  
Вырастают, словно блестящие  
При лазоревой луне.

Всходит месяц обнаженный,  
При лазоревой луне.  
Звуки реют полусонно,  
Звуки ластаня ко мне.

Тайны созданных созданий  
С лаской ластятся ко мне,  
И трепещет тень латаний  
На эмалевой стене.

Что это за декадентский, символистский бред? — возмущались этим текстом современные критики. Откуда взялись фиолетовые руки? Почему одновременно описываются лазоревая луна и обнаженный месяц? Разве это не одно и то же?

Реальный комментарий к стихотворению, позволяющий разрешить многие загадки, дал в мемуарах о поэте, наверное, лучший историк и интерпретатор символизма В.Ф.Ходасевич.

«Дом на Цветном бульваре был старый, нескладный, с мезонинами и пристройками, с полутемными комнатами и скрипучими деревянными лестницами. Было в нем зальце, средняя часть которого двумя арками отделялась от боковых. Полукруглые печи примыкали к аркам. В кафелях печей отражались лапчатые тени больших латаний и синева окон. Эти латании, печи и окна дают реальную расшифровку одного из ранних брюсовских стихотворений, в свое время провозглашенного верхом бессмыслицы» («Брюсов», 1925).

Оказывается, в стихотворении описывается вполне реальный интерьер одной из комнат брюсовского дома, но с необычной, сознательно зашифрованной точки зрения. Засыпающий в «звонко-звучной тишине» автор в знакомых с детства деталях внешнего мира (раскидистая пальма-латания с отражающимися в синем кафеле печей похожими на руки листьями) пытается уловить, увидеть поэзию, «тень несозданных созданий» и в конце концов ее находит: «Тайны созданных созданий / С лаской ластятся ко мне...». «Творчество» — стихи о стихах, изображение творческого процесса. Вторым миром у Брюсова оказывается пересозданный творческим воображением мир первый, реальный.

«Цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение», — утверждал Брюсов в предисловии к сборнику «Русские символисты» (1894).

Той же цели, что и Брюсов, другой старший символист, К. Д. Бальмонт, добивался игрой звуков и прихотливостью ритмов.

«С лодки скользнуло весло. / Ласково млеет прохлада. / “Милый! Мой милый!” — Светло, / Сладко от беглого взгляда», — пытался он передать с помощью звукописи, повторяющегося в каждом слове звука *л*, текучесть воды («Влага»).

Я — изысканность русской медлительной речи,  
Предо мною другие поэты — предтечи,  
Я впервые открыл в этой речи уклоны,  
Перепевные, гневные, нежные звоны.  
Я — внезапный излом,  
Я — играющий гром,  
Я — прозрачный ручей,  
Я — для всех и ничей, —

(«Я — изысканность русской медлительной  
речи...»)

декларативно заявляет он о главной черте своей поэтики, не забывая менять стихотворный размер, использовать анафору, создавать неологизмы.

«Как определить точнее символическую поэзию? Это поэзия, в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота, — сливаются так же легко и естественно, как в летнее утро воды реки гармонически слиты с солнечным светом. Однако, несмотря на скрытый смысл того или другого символического произведения, непосредственное конкретное его содержание всегда закончено само по себе, оно имеет в символической поэзии самостоятельное существование, богатое оттенками» («Элементарные слова о символической поэзии», 1904).

Понимание Бальмонтом символизма как поэзии оттенков совпадает с Брюсовским. Однако младшие символисты сделали следующий шаг на этом пути. Конкретное содержание стихотворения все больше уступало место содержанию обобщенно-символическому. Читателя уже не гипнотизировали с помощью звуков и ритмов, а призывали в иные миры.

В своем первом сборнике «Золото в лазури» Андрей Белый посвящает стихотворение «Автору “Будем как Солнце”», т. е. К. Бальмонту. Попробуем сравнить двух певцов солнца.

Вот и солнце, удаляясь на покой,  
Опускается за сонною рекой.

И последний блеск по воздуху разлит,  
Золотой пожар за липами горит, —

(«Вот и солнце, удаляясь на покой...»)

так в цикле «Голос заката» рисует Бальмонт конкретный пейзаж, словно дополняющий усадебный хронотоп поэзии Фета. И лишь во втором стихотворении этого маленького цикла появляется символическое обобщение, знаменитое бальмонтовское гиперболическое «я», включающее в себя весь мир.

Я — отошедший день, каких немного было  
На памяти твоей, мечтающий мой брат.  
Я — предвечернее светило,  
Победно-огненный закат.

(«Я — отошедший день, каких немного было...»)

*Предвечернее светило и закат* — здесь уж не детали пейзажа, а символические характеристики Поэта, субъекта этого стихотворения.

Посвященное Бальмонту стихотворение Белого строится совершенно по-иному.

Солнцем сердце зажжено.  
Солнце — к вечному стремительность.  
Солнце — вечное окно  
в золотую ослепительность.

Роза в золоте кудрей.  
Роза нежно колыхается.  
В розах золото лучей  
красным жаром разливается.

В сердце бедном много зла  
сожжено и перемолото.  
Наши души — зеркала,  
отражающие золото.

(«Солнце», 1903)

В отличие от стихов Бальмонта у Белого нет практически ни одной предметной детали. Если Бальмонт сначала воссоздавал пейзаж, а потом превращал его в символ, то Белый сразу начинает с символики, превращая солнце в

образ красоты природы, вечности, освобожденной от зла человеческой души. (Подробнее об условности предмета у символистов пойдет речь в главе об А. Блоке.)

Создавая образ поэта как Теурга, религиозного подвижника, светского священника, символисты вернули в искусство один важный принцип, которым когда-то отличался романтизм. Вообще, символизм больше всего напоминает романтическое искусство, кажется «вторым изданием» романтизма с его принципом жизни как книги.

О двойственной роли этого принципа хорошо написал В. Ф. Ходасевич.

«Символисты не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда, но в постоянном стремлении к этой правде протекла, в сущности, вся его история. Это был ряд попыток, порой истинно героических, — найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства».

Однако эта *глубочайшая правда*, утверждает Ходасевич, перерастала в *великое заблуждение символизма, его смертный грех*. «От каждого, вступавшего в орден (а символизм в известном смысле был орденом), требовалось лишь непрерывное горение, движение — безразлично во имя чего. Все пути были открыты с одной лишь обязанностью — идти как можно быстрее и как можно дальше. Это был единственный, основной догмат. Можно было прославлять и Бога, и Дьявола. Разрешалось быть одержимым чем угодно: требовалась лишь *полнота одержимости*».

<...> Знали, что играют, — но игра становилась жизнью. Расплаты были не театральные. «Истекаю клюквенным соком!» — кричал блоковский паяц. Но клюквенный сок иногда оказывался настоящей кровью» («Конец Ренаты», 1928).

Мемуарный очерк с общей характеристикой символизма Ходасевич посвящает конкретной женщине, Нине Петровской, судьба которой стала подтверждением мысли о клюквенном соке, обернувшимся настоящей кровью. Писательница из круга символистов пережила два мучительно-литературных любовных романа с В. Брюсовым и Андреем Белым, «оказалась брошенной да еще оскорбленной», много лет су-



ществовала с ощущением «исковерканной жизни» и в конце концов, несчастная и одинокая, покончила с собой в Париже, открыв газ «в нищенском отеле нищенского квартала».

«Она была истинной жертвою декадентства», — подводит Ходасевич беспощадный итог, связывая две модернистские эпохи. «Декадентство, упадочничество — понятие относительное: упадок определяется отношением к первоначальной высоте. Поэтому в применении к искусству ранних символистов термин декадентство был бессмыслен: это искусство само по себе никаким упадком по отношению к прошлому не было. Но те грехи, которые выросли и развились *внутри* самого символизма, — были по отношению к нему декадентством, упадком. Символизм, кажется, родился с этой отравой в крови».

Тем не менее символизм как *мировоззрение* был явлением очень жизнестойким. В 1928 году Андрей Белый, второй наряду с Блоком крупнейший деятель русского символизма, пишет автобиографический трактат «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития». Д. С. Мережковский, автор первого символистского манифеста, умирает в разгар Второй мировой войны, его жена, поэт и критик З. Н. Гиппиус — еще позже. Они тоже оставались символистами «во всех фазах» своей жизни. Можно сказать, что русский символизм как *явление* окончился вместе с последними символистами.

Однако символизм как *направление* просуществовал приблизительно три десятилетия.

Начав с поэзии, он постепенно освоил эпическую область (проза Д. С. Мережковского, В. Я. Брюсова, Ф. К. Сологуба, А. Белого) и драматургию (лирические драмы А. А. Блока). Он расцвел в первые годы XX века, испытал кризис в начале 1910-х годов и в основном завершил свое развитие после Октябрьской революции (рубежной датой его истории считают обычно 1921 год — год смерти А. А. Блока).

Примерно в середине этого тридцатилетия не только сами символисты заговорили о кризисе, но и появилось новое литературное поколение, которое начало — с разных сторон — *преодолевать символизм*, искать новые литературные пути.

пережив всего за десятилетие сложную эволюцию и — самое главное — обогатив русскую поэзию новыми ритмами, темами, текстами, символисты тем не менее чувствуют недовольство и неуверенность, сравнивая свою деятельность с традициями и достижениями русского золотого века.

«Мы, как древние витязи, боремся в этих степях с силой невидимой, где зори будто *чарленные* половецкие щиты. Хочется крикнуть в степях пророческим возгласом «Слова»: «О русская земля, за шеломенем еси».

Символический «шеломень» современности — перевал к неизвестному; и лучшие образы литературы русской, именно образы литературного прошлого, ближе нам хулиганских выкриков современности: *там*, а не *здесь* встречает нас наша забота о будущем. Мы только сейчас, быть может, впервые доросли до понимания отечественной литературы», — объясняет Андрей Белый современную ситуацию с помощью образности «Слова о полку Игореве» («*Будущее русской литературы*», 1908).

«Солнце над Россией» — называет А.Блок статью, посвященную юбилею «последнего гения» — Л.Н.Толстого (1908). И он же через два года констатирует: «Произошло вот что: были «пророками», пожелали стать «поэтами». <...> Мы вступили в обманные заговоры с услужливыми двойниками; мы силою рабских дерзновений превратили мир в Балаган; мы произнесли клятвы демонам — не прекрасные, но только красивые... <...> Поправимо или непоправимо то, что произошло с нами? К этому вопросу, в сущности, и сводится вопрос: «Быть или не быть русскому символизму?»» («О современном состоянии русского символизма», март—апрель 1910).

Позднее в предисловии к поэме «Возмездие» (12 июля 1919) Блок назовет важным рубежом в истории русской культуры именно этот год.

«1910 год — это смерть Комиссаржевской, смерть Врубеля и смерть Толстого. <...> Далее, 1910 год — это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили, как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали

о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму и друг к другу...»

Существенно, однако, что эти новые направления появились благодаря тому же символизму.

В 1896 году, в начале русского символизма, В. Я. Брюсов, уже играя роль мэтра, написал стихотворение «Юношу поэту».

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

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

Юноша бледный со взором смущенным!  
Если ты примешь моих три завета,  
Молча паду я бойцом побежденным,  
Зная, что в мире оставлю поэта.

Поэты 1910-х годов словно разделили намеченные Брюсовым роли. Одно из враждебных символизму направлений объявило своей областью грядущее, другое восприняло как главный завет поклонение искусству.

В 1913 году журнал «Аполлон» (заглавие символическое!) печатает статьи Н. С. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» и С. М. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии». Статья О. Э. Мандельштама «Утро акмеизма» (1912) была опубликована позднее. Так в русском языке появилось новое слово, а в литературе — новая литературная группа и новое направление: *акмеизм*.

Ахиллесову пяту, изнанку символистской теории искусства позднее точно определил и иронически изобразил тот же О. Э. Мандельштам.

«Символ есть уже образ запечатанный; его нельзя трогать, он не пригоден для обихода. <...> Возьмем к примеру розу и солнце, голубку и девушку. Неужели ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза — подобие солнца, солнце — подобие розы

и т. д.? Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического “леса соответствий” — чучельная мастерская.

Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс “соответствий”, кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой».

Два десятилетия русской литературы Мандельштам называет эпохой *лжесимволизма*.

«Они <символисты> запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно — ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом не рад будешь.

Человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов...» («О природе слова», 1922).

Говоря о символическом «лесе соответствий», о «намёках и недоговариваниях», Мандельштам фактически подвергает сомнению главный принцип символизма — идею двоемирия и ее религиозный, «литургический» характер. Это было общее мнение нового направления. Оно одновременно стремилось освободиться от мистики и от символики.

«Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает. <...> На смену символизму идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова акме — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь), — во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме» (Н. С. Гумилев. «Наследие символизма и акмеизм», 1913).

«Борьба между акмеизмом и символизмом, если это борьба, а не занятие покинутой крепости, есть, прежде всего, борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за

нашу планету Землю. Символизм, в конце концов, заполнив мир “соответствиями”, обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самооценку. У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще» (С. М. Городецкий. «Некоторые течения в современной русской поэзии», 1913).

Но точнее и нагляднее всего пафос акмеизма выразили опять-таки не манифесты, а художественное произведение — короткое шестистишие О. Э. Мандельштама (1912).

Нет, не луна, а светлый циферблат  
Сияет мне, — и чем я виноват,  
Что слабых звезд я осязаю млечность?

И Батюшкова мне противна спесь:  
Который час, его спросили здесь,  
А он ответил любопытным: вечность!

Батюшков здесь — образ «символиста», который, отвечая на простой бытовой вопрос, апеллирует к миру иному, к вечности. Дополнительную остроту стихотворению придает то, что в реальности — это ответ уже безумного поэта. Его высокомерной, спесивой позиции лирический субъект предпочитает ценности этого, *здешнего* мира: светлый циферблат часов, далекие звезды, которые он не только видит, но и *осязает* (чувство более конкретное, чем зрение или слух).

*Вещный, предметный мир* — такова основная установка, доминанта, главная тема акмеизма. В него акмеисты включали и *физиологию* человека, в нем видели отражение его *психологии*.

«Мы не хотим развлекать себя прогулкой в “лесу символов”, потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес — божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма. <...>

Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма.

А = А: какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом...» (О. Э. Мандельштам. «Утро акмеизма»).

Неслучайно еще одним вариантом названия акмеизма был *адамизм*. Библейский Адам дал имена «животным полевым и птицам небесным», тем самым подтвердив, зафиксировав их существование. Точно так же акмеисты стремились заново назвать вещи, взглянуть на них свежим, заинтересованным взглядом.

Различие символизма и акмеизма можно представить в системе четких противопоставлений (оппозиций).

	Символизм	Акмеизм
Категория	символ	вещь
Свойства	абстрактность, загадочность	конкретность, ясность
Обоснование	философия, мистика	биология, физиология
Близкое искусство	музыка	архитектура
Творец	теург, пророк, Моцарт	мастер, ремесленник, Сальери
Читатель	поклонник	ученик, собеседник

Эти противопоставления можно свести к единой формуле: символизм — *искусство Иного*, акмеизм — *поэзия Этого*.

Акмеизм в отличие от символизма оказался явлением более локальным и менее долговечным. Первоначально в группу входили всего шесть поэтов: уже упомянутые Н.С.Гумилев, С.М.Городецкий, О.Э.Мандельштам, а также А.А.Ахматова, В.И.Нарбут и М.А.Зенкевич. Они составляли так называемый первый «Цех поэтов» (1911—1914). В некоторых отношениях к акмеизму были близки М.А.Кузмин, статья которого «О прекрасной ясности» (1908) опередила главные акмеистские манифесты, и И.Ф.Анненский, которого считала своим предшественником и учителем Ахматова. Однако наиболее отчетливо принципы акмеизма проявились в творчестве трех поэтов: Гумилева, Ахматовой и Мандельштама.

**Николай Степанович Гумилев** (1886 — 1921) начинал как поэт-символист, ученик В. Брюсова, первые стихи которого мэтр сопровождал доброжелательно-снихождительными отзывами. Даже само понятие «акмеизм» возникло, как вспоминал Андрей Белый, в кругу символистов, на одном из символистских собраний на Башне Вяч. Иванова — его петербургской квартире у Таврического сада.

«Вячеслав раз, помигивая, предложил сочинить Гумилеву платформу: “Вы вот нападаете на символистов, а собственной твердой позиции нет! Ну, Борис, Николаю Степановичу сочиника позицию...” С шутки начав, предложил Гумилеву я создать “адамизм”; и пародийно стал развивать сочиняемую мной позицию; а Вячеслав, подхвативши, расписывал; выскочило откуда-то мимолетное слово “акмэ”, острие: “Вы, Адамы, должны быть заостренными”. Гумилев, не теряя бесстрастия, сказал, положив нога на ногу: “Вот и прекрасно: вы мне сочинили позицию против себя: покажу уже вам “акмеизм!”” Так он стал акмеистом; и так начинался с игры разговор о конце символизма» (*Андрей Белый. «Начало века», 1933*).

Эта игра, как и в случае с символистами, превратилась в жизнь.

Гумилев родился в семье морского врача и с юности был увлечен *Музой Дальних Странствий* (придуманное им выражение).

Что до природы мне, до древности,  
Когда я полон жгучей ревности,  
Ведь ты во всем ее убранстве  
Увидел Музу Дальних Странствий.

(«Отъезжающему», 1913)

Он путешествовал по Египту, трижды ездил в Африку, позднее, в мировую войну, один из немногих поэтов-современников был на фронте. Но главным делом его жизни была все-таки поэзия. «Николай Степанович говорил, что согласился бы скорее просить милостыню в стране, где нищим не подают, чем перестать писать стихи», — вспоминала А. А. Ахматова.

Но в его первых юношеских сборниках «Путь конквистадоров» (1905) и «Романтические цветы» (1908) символистская тайнопись часто заслоняла реальные впечатления. *Адамизм-акмеизм* стал точкой кристаллизации,



Н.С.Гумилев.  
1906—1907.  
Фотография

позволил Гумилеву осознать себя как оригинального поэта.

Его основным жанром становится *баллада*, фабульное стихотворное повествование. (Здесь Гумилев многое наследует у русских и европейских романтиков — Байрона, Лермонтова.) Героями баллад поэт обычно выбирает *сильных людей*, путешественников, авантюристов, подвижников, рыцарей, преодолевающих трудности, смело глядящих в лицо опасности и даже смерти («Одержимый», «Старый конквистадор», «Рыцарь с цепью», «Возвращение Одиссея»). Главным же изобразительным средством в стихах Гумилева оказывается *экзотическая вещь*, предметная деталь, позволяющая передать и своеобразие изображаемого мира, и особенности человеческой психологии (так в творчестве Гумилева реализуется акмеистская доктрина), или же четкая формула, *афоризм*, тоже по-своему отвечающий принципу *прекрасной ясности*.

В цикле из четырех стихотворений «Капитаны» (1909) рассказ о бесстрашном покорителе пространства сопровождается подчеркнутыми, выделенными, данными крупным планом деталями.

И, взойдя на *трепещущий* мостик,  
Вспоминает покинутый порт,  
*Отряхая ударами трости*  
*Ключья пены с высоких ботфорт,*

Или, бунт на борту обнаружив,  
Из-за пояса рвет пистолет,  
*Так что сыпется золото с кружев,*  
*С розоватых брабантских манжет.*

Движение корабля, спокойствие и щеголеватость капитана, затем его смелость и резкость представлены Гумилевым предметно, деталь здесь заменяет более подробный рассказ.

Однако решительность и одержимость лирического героя практически исчезает в любовных стихотворениях Гу-



милева (многие из них посвящены Анне Ахматовой, в 1910 — 1913 годах бывшей женой поэта). На смену бесстрашному путешественнику приходит робкий влюбленный, с достоинством принимающий свое поражение.

В «Жирафе» (1907) психологическая коллизия лишь угадывается. Герой пытается отвлечь женщину от непонятной грусти, заговорить ее (вместо портрета здесь опять дана предметная деталь, лаконичный жест: «И руки особенно тонки, колени обняв»). Он начинает рассказывать об Африке, о своих путешествиях, прекрасной природе, изысканном жирафе, простых и понятных чувствах («Я знаю веселые сказки таинственных стран / Про черную деву, про страсть молодого вождя») — но все тщетно. Она расстраивается еще больше, а он может лишь беспомощно и механически повторить:

Ты плачешь? Послушай... далеко, на озере Чад  
Изысканный бродит жираф.

Умеющий покорять пространство, герой так и не способен понять загадочную женскую душу. «Дело в том, что и поэзия, и любовь были для Гумилева всегда трагедией», — со знанием дела говорила Ахматова. Но он был способен к иному: сохранять достоинство даже в безвыходной ситуации.

В одном из последних стихотворений (оно написано редким для поэта верлибром) с гордостью перечисляются его читатели: африканский бродяга, покоритель диких племен; морской лейтенант, водивший в бой корабли; хладнокровный террорист, застреливший императорского посла; множество других, «сильных, злых и веселых». Во второй части Гумилев словно пишет свой «Памятник», выделяет главную, доминирующую черту собственного творчества, привлекающего именно таких читателей.

Я не оскорбляю их неврастенией,  
Не унижаю душевной теплотой,  
Не надоедаю многозначительными намеками  
На содержимое выеденного яйца,  
Но когда вокруг свищут пули,  
Когда волны ломают борта,  
Я учу их, как не бояться,  
Не бояться и делать, что надо.

И когда женщина с прекрасным лицом,  
Единственно дорогим во вселенной,  
Скажет: «Я не люблю вас», —  
Я учу их, как улыбнуться,  
И уйти, и не возвращаться больше.  
А когда придет их последний час,  
Ровный, красный туман застелет взоры,  
Я научу их сразу припомнить  
Всю жестокую, милую жизнь,  
Всю родную, странную землю  
И, представ перед ликом Бога  
С простыми и мудрыми словами,  
Ждать спокойно Его суда.

(«Мои читатели», 1921)

Благородство, чистота, ясность, *адамизм* чувства объединяют Гумилева-путешественника и Гумилева-влюбленного. Эти свойства предопределили и трагический финал гумилевской судьбы.

После революции он возвращается в Петроград из Парижа, организывает новый «Цех поэтов», где занимается с молодыми стихотворцами и даже играет с ними в жмурки, пишет собственные стихи, переводит. Поэт и воин, получивший на мировой войне несколько ранений и орденов, не скрывает отношения к новой власти, но и не выступает против нее. Однако его православие и монархизм ни для кого не являются секретом. 3 августа 1921 года Гумилев был арестован за участие в контрреволюционном заговоре (на самом деле не существовавшем), а 25 августа вместе с несколькими десятками других участников так называемого таганцевского дела расстрелян. Его могила неизвестна.

Его стихи, запрещавшиеся к публикации, стали ориентиром для многих поэтов советской эпохи. Главные соратники Гумилева по акмеизму, Ахматова и Мандельштам, свято хранили память о нем долгие, глухие десятилетия. «Гумилев — поэт еще не прочитанный. Визионер и пророк. Он предсказал свою смерть с подробностями вплоть до осенней травы», — напишет А. А. Ахматова осенью 1962 года.

Такое предсказание есть во многих стихах поэта, в том числе в «Заблудившемся трамвае» (1921), возможно, лучшей балладе Гумилева. Здесь главные мотивы его поэзии вплетаются в таинственно-символическую фабулу, сопро-

вождаются многими скрытыми цитатами из других авторов (Пушкин, Блок, Ахматова, Г. Лонгфелло, Ш. Бодлер, А. Рембо) и акмеистски-точными деталями.

Фабула «Заблудившегося трамвая» строится на *визионерстве* и *пророчестве*: вскакивая на подножку внезапно появившегося трамвая, герой мчится через *бездну времен* («Мы проскочили сквозь рощу пальм, / Через Неву, через Нил и Сену / Мы прогремели по трем мостам»), перевоплощается («Я же с напудренной косой / Шел представляться Императрице...»), встречает уже умерших людей («Бросил нам вслед пытливый взгляд / Нищий старик, — конечно тот самый, / Что умер в Бейруте год назад»), видит собственное страшное будущее.

Вывеска... кровью налитые буквы  
Гласят: «Зеленная», — знаю, тут  
Вместо капусты и вместо брюквы  
Мертвые головы продают.  
В красной рубашке, с лицом, как вымя,  
Голову срезал палач и мне,  
Она лежала вместе с другими  
Здесь, в ящичке скользком, на самом дне.

Однако в финале стихотворения ощущение безумия и трагедия гибели отступают перед *драмой любви* — обращением к то ли тоже умершей, то ли ушедшей героине.

И все ж навеки сердце угрюмо,  
И трудно дышать, и больно жить...  
Машенька, я никогда не думал,  
Что можно так любить и грустить.

Главный акмеистский принцип, воплощенный в стихах Гумилева как *экзотическая вещь*, реализуется у Ахматовой как *психологическая вещь*, а у Мандельштама — как *культурно-историческая вещь* (об этих свойствах поэтики пойдет речь в следующих, посвященных этим поэтам главах).

#### Футуризм:

от символа к слову

Акмеисты исповедовали  
третий брюсовский завет

«Юному поэту»: «...*Поклоняйся искусству, / Только ему, безраздумно, бесцельно...*» Первый же завет — «...не живи

настоящим, / *Только грядущее — область поэта*», — как знамя подхватило другое литературное направление — *футуризм* (от лат. futurum — будущее).

Сначала была дана «Пощечина общественному вкусу» (1912).

«Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

Только *мы* — *лицо нашего* Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин — непонятнее гиероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., и проч. с парохода современности.

Кто не забудет своей *первой* любви, не узнает последней.

Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта? В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня?

Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова? Или на них зори неведомых красот?

Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Максимам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузминым, Буниным и проч., и проч. — нужна лишь дача на реке. Таковую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мызираем на их ничтожество!..»

Читавшие эти лозунги в 1912 году могли воспринимать футуристов и как бытовых хулиганов, и как литературных революционеров. Во всяком случае, «футуризм мертвой хваткой взял Россию», скажет позднее В.Маяковский («Капля дегтя», 1915).

Уже в этом первом футуристском манифесте можно увидеть несколько важных особенностей будущего направления, отличающих его даже от ближайших предшественников.

Манифест подписан четверьмя авторами (Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников), т. е. выражает *коллективное мнение*: «Стоять на глыбе слова “мы” среди моря свиста и негодования». Символисты и акмеисты, основывая направление, писали все-таки свои статьи и манифесты индивидуально.

Футуризм радикально, резко противопоставляет себя *традиции как таковой*. Для футуристов нет принципиальной разницы между старыми классиками Пушкиным и До-

стоевским, новым реалистом Буниным, символистами Блоком и Брюсовым, представителями массовой литературы, юмористами Аркадием Аверченко и Сашей Черным. Футуристы устраивают «вселенскую смазь», скопом бросают с парохода современности всю предшествующую литературу. Символизм и акмеизм, отрицая одни традиции, опирались на другие; эти модернистские направления еще жили *идеями преемственности*. Футуризм — это уже не только модернизм, но еще и *авангард*, главным для него является пафос *разрыва с прошлым* и бросок в неизвестное будущее.

Футуризм носит сознательно *провоцирующий характер*, раздражает, эпатирует, дразнит публику. Поэтому в отличие от символистских и акмеистских статей, предназначенных для чтения, неспешного обдумывания, футуристские манифесты предполагали, скорее, живую реакцию публики. Они либо печатались в виде листовок-брошюр, либо оглашались в выступлениях, с которыми футуристы объездили всю Россию. Футуристы не столько создают аргументированный текст, сколько выдвигают, выкрикивают лозунги, рассчитанные на *непосредственное воздействие* (чаще всего — отторжение и полемику).

В главке об эволюции модернизма упоминалось ироническое замечание Блока о выступлениях футуристов, разбивших «несколько графинов о головы публики первого ряда». Профессиональным пародистам и юмористам надо было совсем немного усилий, чтобы превратить футуристские тезисы в гротеск. В рассказе «Теоретики» (1916) юморист А. Бухов, соратник по журналу «Сатирикон» упомянутых в «Пощечине общественному вкусу» А. Аверченко и С. Черного, воссоздает, конечно с преувеличениями, атмосферу футуристских выступлений, провокационных препитательств с аудиторией.

«Выходил на трибуну молодой человек с большой подержанной хризантемой, подвязанной к пиджачку, говорил громким голосом и, запивая афоризмы кипяченой водой, слегка потрясал творческие основы.

Доклады были кратки и решительны.

— Мужчины и наоборот! Я вышел, чтобы плюнуть на память Пушкина, которого я не читал. <...> Кроме того, — вспоминал по записочке докладчик, — я еще плюю на Некрасова. Что касается Лермонтова, то на него я уже успел плюнуть в прошлом докладе.



Плюю на классиков. И тем не менее плюю на Зибискира Мухортого.

— А это кто такой?

— Мухортый? Человек будущего. Сейчас он на другом докладе ест битое стекло. Тоже футурист. Кроме того, плюю на всех вас.

— Виноват, — вскакивал кто-нибудь из слушателей, — вы плюете на меня?

— Вообще на всех, — упрямо подтверждал докладчик.

— Здесь, между прочим, находится моя невеста. Значит, и на нее?

— Плюю ей в бороду.

— У нее нет бороды.

— Мещанка. У женщин будущего борода будет.

— Вы мне ответите за это.

— Я принимаю в пятницу от двух до трех, в своем особняке, что на Шамшевой улице в доме номер девяносто три, квартира одиннадцать. Вход с черного, — гордо заявлял футурист-докладчик».

Если истоки символизма уходят во французскую литературу, то футуризм придумали в Италии. Первый «Манифест футуризма» (1909) сочинил итальянский поэт Ф. Т. Маринетти (хотя опубликовал его во французской газете). Но как это часто бывало и раньше, итальянское изобретение стало настолько национальным явлением, что во время посещения Маринетти России (1914) футуристы не признали его своим.

В отличие от символистов и акмеистов футуристы двигались в будущее сразу в нескольких направлениях, ожесточенно полемизируя не только с классиками, но и между собой.

«Пощечина общественному вкусу» — манифест *кубофутуристов*. Они же называли себя *будетлянами* (людьми будущего; неологизм предложен В. Хлебниковым) или

группой «Гилея» (это название, обозначающее территорию в устье Днепра, один из футуристов нашел в «Истории» Геродота). Это московское отделение футуристов было создано в 1910 году, хотя заявило о себе в 1912-м.

В Петербурге во главе с **Игорем Северяниным** (псевдоним Игоря Васильевича Лотарева, 1887 — 1941) действовали *эгофутуристы*, которых не только московские конкуренты, но и критики считали самозванцами, повторявшими уже сделанное другими модернистами.

Я, гений Игорь Северянин,  
Своей победой упоен:  
Я повсеградно оэкранен!  
Я повсесердно утвержден!  
  
От Баязета к Порт-Артуру  
Черту упорную провел  
Я покори́л Литерату́ру!  
Взорлил, гремящий, на престол!

(«Эпилог», октябрь 1912)

Читая подобные «поэзы» (Северянин придумал для своих стихов такой неологизм), ироничный критик К.И. Чуковский спрашивал: «Но где же здесь, ради бога, футуризм? Это старый, отжитой, запыленный “Календарь модерниста” за 1900 или 1901-й год. “Люблю я себя, как бога», — это писала еще Зинаида Гиппиус... “И господа и дьявола хочу прославить я”, — писал еще Валерий Брюсов... <...> Вся эта эгопоэзия была именно отрывком вчерашнего. Она вульгаризировала до крайних пределов те чувства и мысли, которые лет за двадцать до Северянина принесли в Россию модернисты. Модернисты давно возвели и этот культ своего я, оторванного от всего мироздания, и это уравнение порока со святостью. Недаром Федор Сологуб и Валерий Брюсов так горячо приветствовали Северянина на первых порах: они почували в нем — своего» («Футуристы», 1914).

Правда, в отличие от декадентской мрачности Северянин изображает свое «эго» в светлых, радостных, восторженных тонах, одновременно внося в стихи самоиронию, которой восторженные поклонники не замечали. (На одном из поэтических вечеров, уже в 1918 году, Северянин голосованием публики был избран Королем поэтов; второе и

третье места заняли Маяковский и Бальмонт.) Но его слава поэта была связана не с новаторскими поисками, а с удачным использованием старых схем и стереотипов. Настоящими, подлинными авангардистами оказались лишь кубофутуристы.

Что же предлагали авторы «Пощечины общественному вкусу», сбросив всю предшествующую литературу с парохода современности и расчистив место для неизвестного будущего? «Слово как таковое». Так назывался следующий манифест кубофутуристов (1913), подписанный уже только двумя авторами, А.Крученых и В.Хлебниковым, но созданный, вероятно, Алексеем Елисеевичем Крученых (1886 — 1968), которого называли «букой русской литературы».

Основой манифеста стало такое сопоставление.

«У писателей до нас инструментовка была совсем иная, например:

По небу полуночи ангел летел

И тихую песню он пел...

Здесь окраску дает бескровное пе... пе... Как картины, писанные киселем и молоком, нас не удовлетворяют и стихи, построенные на

па-па-па

пи-пи-пи

ти-ти-ти

и т. п.

Здоровый человек такой пищей лишь расстроит желудок. Мы дали образец иного звука и словосочетания:

дыр, бул, щыл,

убещур

скум

вы со бу

р л эз

(Кстати, в этом пятистишии более русского национального, чем во всей поэзии Пушкина)».

Крученых одним ударом справляется и с Лермонтовым (стихотворение «Ангел»), и с Пушкиным. Его пятистишие состоит даже не из слов, а из фонетических сочетаний с разрушенными семантикой и грамматикой. Такой тип речи футуристы называли *заумный язык*, *заумь* (термин, придуманный Хлебниковым).



«Живописцы бюджетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а бюджетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык). Этим достигается наибольшая выразительность — и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтоживший прежний застывший язык...» («Слово как таковое»).

Однако возможности полноценного использования заумного языка в варианте Крученых были ограничены.

«Кубофутуристы творят не сочетания слов, но сочетания звуков, потому что их неологизмы не слова, а только один элемент слова. Кубофутуристы, выступающие в защиту “слова как такового”, в действительности прогоняют его из поэзии, превращая тем самым поэзию в ничто», — утверждал один из первых критиков футуризма (М. Россианский. «Перчатка кубофутуристам», 1914).

«Бука русской литературы» не унимался. Еще один его манифест — «Буква как таковая» (1913). В нем Крученых совсем по-символистски предполагает, что поэт (*речарь*), сам переписывая произведение, воздействует на читателя каким-то мистическим образом.

«Почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов. Так же должно поставить вопрос о письменных, зримых или просто осязаемых, точно рукою слепца знаках. Понятно, необязательно, чтобы речарь был бы и писцом книги саморунной, пожалуй, лучше, если бы сей поручил это художнику».

Книги футуристов, часто напечатанные небольшим тиражом, на обойной бумаге, разными шрифтами, с обложкой из мешковины, через много лет стали предметом коллекционирования. Но радикальный, предельный характер авангардистского эксперимента Крученых быстро обнаружил свою исчерпанность. Заумные стихи Крученых и других футуристов были эффектны как одноразовый жест, но невозможны как постоянная художественная практика.

В 1915 году вышел совместный сборник Крученых и Алягрова (под этим псевдонимом скрывался будущий знаменитый лингвист Р. О. Якобсон) «Заумная гнига». В него был включен «Евген. Онегин в 2 строч»:

Ени вони  
Се и Тся.



Представим, что объем этого «Евгения Онегина» (Крученых просто выписал из романа несколько звукоочетаний) равен пушкинскому. Текст заумного «романа в стихах» увеличится количественно, но качественно не изменится. Пятистишием (или даже двести-

стишем) смысл заумного языка практически исчерпан: читателю предъявлены диссонирующие, труднопроизносимые, непонятные звуко- и словосочетания, «тяжелая и грубая» (определения Крученых) «фактура слова», отрицающая прежнюю гармоническую звукопись, тесно связанную со смыслом («И тихую песню он пел»).

**Велимир** (настоящее имя — Виктор Владимирович) **Хлебников** (1885 — 1922) пошел другим путем, предлагая «сделать заумный язык разумным». В его варианте заумь — это не освобождение от смысла, а, напротив, всеобщая, тотальная *семантизация всех элементов языка*, включая фонетику; и не личная причуда, а глубинное, уходящее в историческое прошлое свойство языка, способное вновь объединить человечество.

«Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы “азбучных истин”, и тогда для звуко-веществ может быть построено что-то вроде закона Менделеева», — утверждает Хлебников («Наша основа», 1919). И показывает на конкретных примерах, как можно этот закон отыскать.

С точки зрения Хлебникова, заумный язык исходит из двух предпосылок: «первая согласная простого слова управляет всем словом, приказывает остальным», а слова, начинающиеся с одной и той же согласной, объединяются каким-то понятием, «летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка». Следовательно, всматриваясь в слова, начинающиеся с одной согласной, мы можем обнаружить ее глубинную, неосознаваемую семантику.

«Если взять одно слово, допустим, *чашка*, то мы не знаем, какое значение имеет для целого слова каждый отдельный звук. Но если собрать все слова с первым звуком *Ч* (чаша, череп, чан, чулок и т. д.), то все остальные звуки друг друга уничтожат, и то общее значение, какое есть у этих слов, и будет значением *Ч*. Сравнивая эти слова на *Ч*, мы видим, что все они значат “одно тело в оболочке другого”; *Ч* — значит “оболочка”. И таким образом заумный язык перестает быть заумным. Он делается игрой на осознанной нами азбуке — новым искусством, у порога которого мы стоим». Потом Хлебников делает резкий бросок от лингвистики к истории: «Таким образом, заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей».

«Плохая физика, но какая смелая поэзия!» — воскликнул Пушкин в примечаниях к «Подражаниям Корану», цитируя священную книгу мусульман. То же самое можно сказать о Хлебникове: это фантастическая лингвистика, но удивительная поэзия. Маяковский после смерти Хлебникова назвал его «Колумбом новых поэтических материков». Действительно, Хлебников был футуристом *par sang*, по составу крови. Он заглядывал в далекое прошлое и далекое будущее, наряду с поисками всеобщего языка фантазировал о домах будущего, пытался найти математические законы истории и, опираясь на них, составлял «Доски судьбы».

Таким же органическим экспериментатором он был в поэзии. Сравним с пятистишием Крученых хлебниковское «Заклятие смехом» (1908 — 1909), написанное еще до того, как футуристы объявили о своем существовании.

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеянствуют

смеяльно,

О, засмейтесь усмеяльно!

О, рассмешиц надсмеяльных — смех усмейных  
смехачей!

О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных  
смеячей!

Смэйево, смэйево,

Усмей, осмей, смешики, смешики,

Смеюнчики, смеюнчики.

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

В отличие от Крученых Хлебников работает с продуктивными словообразовательными моделями, не разрушая, а обогащая языковую семантику. Как фокусник-циркач, Хлебников вынимает из корня все новые и новые неологизмы, демонстрируя неисчерпаемое богатство возможностей русского языка. Словообразования Крученых остались индивидуальным экспериментом, понятным лишь в контексте футуристского эпатажа. Слова Хлебникова либо вошли в русский язык (в 1920-е годы издавался журнал «Смехач»; в словари попали *летчик*, *творяне*), либо могут быть поняты читателем, при необходимости включены в собственную речевую практику (Маяковскому *смехачи* представлялись силачами, *смеюнчики* — хитрыми, *смеєво* — страной смеха).

Поэзия Хлебникова часто трудна: он постоянно меняет ритм в пределах одного произведения, использует редкие фольклорные и литературные ассоциации. Многие его тексты сохранились лишь в черновых вариантах, поэтому и композицию их трудно восстановить. Маяковский называл Хлебникова *поэтом для поэтов*.

Но одновременно (чаще всего — в коротких стихотворениях) Хлебников способен создавать образы поразительной простоты и красоты, похожие на пословицу, народную песню, пушкинские стихи.

Когда умирают кони — дышат,  
Когда умирают травы — сохнут,  
Когда умирают солнца — они гаснут,  
Когда умирают люди — поют песни.

(«*Когда умирают кони —  
дышат...*», 1912)

Мне мало надо!  
Краюшку хлеба  
И каплю молока.  
Да это небо,  
Да эти облака!

(«*Мне мало надо...*»,  
1912, 1922)

Особое истолкование футуризма предложил В. Маяковский. Являясь активным участником многочисленных футуристских поездок, полемик и выступлений, он дальше всех

находился от зауми. Его футуризм был прежде всего *поэзией города* и опытом *новой живописи словом* и *новых ритмов*. (О поэзии Маяковского пойдет речь в специальной главе.)

### Новый реализм: архаисты и новаторы

Эстетическое доминирование модернизма на рубеже XIX и XX веков не прерывает

реалистическую традицию. В основе реализма (более широко его можно обозначить как *миметическую поэтику*) — воспроизведение не иных миров, а *этого мира*, причем в отличие от акмеистов не только в его предметном, вещном, но и в историческом и социальном аспектах. Общую формулу реалистического искусства предложил в свое время Н.Г. Чернышевский в «Эстетических отношениях искусства к действительности» (1854—1855): «Воспроизведение жизни — общий характеристический признак искусства, часто произведения искусства имеют значение объяснения жизни, часто они имеют значение приговора о явлениях жизни».

«Что такое реализм? Кратко говоря: объективное изображение действительности, изображение, которое выхватывает из хаоса житейских событий, человеческих взаимоотношений и характеров наиболее общезначимое, наичаще повторяющееся, слагает наиболее часто встречающиеся в событиях и характерах черточки и факты и создает из них картины жизни, типы людей. <...> Писатель-реалист склонен к синтезу, к сводке общезначимого, всем людям его эпохи свойственного в единое, целостное. Это единое суть типичное, и помимо своей стройности, красоты — ценности эстетической — оно имеет для нас ценность неоспоримого исторического документа» («История русской литературы», 1908—1909), — пытался объяснить себе и слушателям своих лекций через полвека особенности реализма М. Горький.

Реализм, следовательно, ориентирован на действительность, создает картину реальности, отвечающую критерию *историзма* (*типические обстоятельства*) в воспроизведении как внешнего, предметного мира (*точность деталей*), так и человеческой психологии (*типические характеры*). Реализм ориентирован на критерий обычного, «нормального» восприятия: *все как в жизни*.

Однако этот критерий на самом деле не очень ясен: когда-то для творцов мифа реальностью были боги и герои, для

странницы Феклуши у Островского реальностью являются люди с песьими головами и неправославные салтаны Махнут турецкий и Махнут персидский. «Все может быть! Все может быть!» — повторяет герой повести Чехова «Моя жизнь» простодушный маляр Редька (эта поговорка нравилась Л.Толстому).

Классический реализм XIX века был очень широк и разнообразен. Он включал как очевидно «жизнеподобные» повести и романы Толстого, Тургенева, Гончарова, пьесы Островского, так и фантастический реализм Достоевского, гротескный реализм Салтыкова-Щедрина, реалистическую лирику Некрасова, в которых при сохранении общей установки на воспроизведение, объяснение и приговор реальности некоторые из привычных критериев реализма существенно нарушались, трансформировались.

Из русских реалистов, начинавших в эпоху натуральной школы, до символизма дожил лишь Лев Толстой. Последним, «подкидышем» в семье русских реалистов XIX века оказывается, как мы помним, Чехов. Он смотрит на эту традицию чуть со стороны и создает собственные произведения уже в иных, чем классические реалисты, формах.

Главные реалисты модернистской эпохи словно распределили между собой обязанности и реалистические принципы. *Приговор*, отчетливо выраженная идея стала доминантой произведений позднего Толстого, повестей и притч, социально-идеологического романа «Воскресение» (1899). Чехов, напротив, считал основной задачей как раз *воспроизведение жизни*, оставляя оценку, приговор читателю.

«...Цель моя — убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и к стати показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы. Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас. Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но что такое честь — мы не знаем. Буду держаться той рамки, которая ближе сердцу и уже испытана людьми посильнее и умнее меня. Рамка эта — абсолютная свобода человека, свобода от насилия, от предрассудков, невежества, чёрта, свобода от страстей и проч.» (А.Н.Плещееву, 9 апреля 1889).

Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» (А.С.Суворину, 1 апреля 1890).

Чеховский реализм воспринимался современниками уже в новом качестве, как синтез противоположных, конкурирующих эстетических концепций. В творчестве Чехова и реалисты, и модернисты находили близкие себе черты и свойства.

Прочитав «Даму с собачкой», историю о драматически запоздавшей, безнадежной любви, Максим Горький увидел в творчестве Чехова конец прежнего и начало нового этапа литературного развития.

«Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм. И убьете Вы его скоро — насмерть, надолго. Эта форма отжила свое время — факт! Дальше Вас — никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как Вы это умеете. После самого незначительного Вашего рассказа — все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом. И — главное — все кажется не простым, т. е. не правдивым. <...> Да, так вот, — реализм Вы укокошите. Я этому чрезвычайно рад. Будет уж! Ну его к черту! Право же — настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее. Обязательно нужно, чтобы теперешняя литература немножко начала прикрашивать жизнь, и, как только она это начнет, — жизнь прикрасится, т. е. люди заживут быстрее, ярче» (после 5 января 1900).

Андрей Белый словно продолжил эти размышления. В «Вишневом саде» он усмотрел реализм, который, «истончая реальность», «сквозит символами» («Вишневый сад», 1904). А в статье о писателе-модернисте сказал так: «Чехов оказался внутренним, но тайным врагом реализма, оставаясь реалистом» («Сологуб», 1908).

Однако подобные оценки нельзя понимать в прямом, буквальном смысле. «Горьковская формула “вы убиваете реализм” обозначает, в сущности говоря, нечто прямо противоположное тому, что она значит по своему внешнему смыслу. “Вы убиваете реализм” — это значит: “Вы даете реализму новую жизнь, вы перестраиваете его”», — объяснял Г. А. Бялый («К вопросу о русском реализме конца XIX века», 1946).

Перестройка реализма в модернистскую эпоху наметилась в двух противоположных направлениях. Одни писатели, используя традиционные формы социально-психологического романа и повести, внесли в них новые социальные

мотивы, создали панораму современной жизни, опираясь как на марксистские идеи классовой борьбы, так и на общественный заказ, «нужду в героическом».

Этот «героический реализм» в разной степени культивировали сам М. Горький, В. Г. Короленко (1853 — 1921), А. И. Куприн (1870 — 1938).

«Гранатовый браслет» (1910) Куприна местом действия и отдельными мотивами напоминает чеховскую «Даму с собачкой». Действие рассказа тоже начинается в Крыму, правда не на южном, а на северном побережье Черного моря. Но Куприн, в отличие от чеховской «обыкновенной истории» внезапной драматической любви, обращается к любви необыкновенной и удивительной.

Скромный телеграфист, бедный чиновник с гоголевской фамилией Желтков влюбляется в недоступную аристократку, княгиню, несколько лет посылает ей трогательно безграмотные любовные письма, потом дарит гранатовый браслет и, растратив казенные деньги, кончает жизнь самоубийством. Прозревшая княгиня приходит в комнату покойного. «Умиротворенное выражение» на его лице напоминает ей «маски великих страдальцев — Пушкина и Наполеона». И Вера понимает, что «та любовь, о которой мечтает каждая женщина, прошла мимо нее». Столь же возвышенно поэтична развязка повести: Вера слушает «Аппассионату» Бетховена и воображает последнее объяснение Желткова, подобное любовной молитве: «Вспоминаю каждый твой шаг, улыбку, взгляд, звук твоей походки. Сладкой грустью, тихой, прекрасной грустью обвеяны мои последние воспоминания. Но я не причиню тебе горя. Я ухожу один, молча, так угодно было Богу и судьбе. *«Да святится имя Твое»*».

По концентрации поэтических мотивов «Гранатовый браслет» похож на романтические повести пушкинской эпохи. В одном из писем Куприн отметил его «светский тон». В других своих произведениях — повести из армейской жизни «Поединок» (1905), цикле очерков о крымских рыбаках «Листригоны» (1907 — 1911) — Куприн историчен и конкретен. «Для моих читателей я просто добрый товарищ со многими слабостями и занятный рассказчик», — признавался писатель.

Более трезвый, лишенный героических иллюзий вариант реалистического бытописания представляло раннее



творчество Л. Н. Андреева (1871 — 1919) и И. А. Бунина. Большинство этих писателей, как и многие другие, менее известные (А. С. Серафимович, В. В. Вересаев), публиковались в издательстве «Знание» (1898 — 1913), которым долгое время руководил М. Горький. Поэтому реалистов начала XX века часто называли «знаньевцами».

К ним внимательно присматривались писатели-модернисты. Одна из статей А. Блока посвящена как раз писателям этой группы. В них Блок увидел как «бытовиков», так и «отрицателей быта», однако заметил и общее, объединяющее их свойство: «Почти все они как-то дружно и сплоченно работают над одной большой темой — русской революцией» («О реалистах», 1907).

Блок, как и Андрей Белый на примере Чехова, пытается найти связующие модернистов и реалистов нити, построить мост между двумя «враждебными станами».

«Одно из очень характерных явлений нашей эпохи — это “встреча” “реалистов” и “символистов”. Встреча холодная, вечерняя, взаимное полупризнание; точно Монтекки и Капулетти, помирившиеся слишком поздно, когда уже не стало Ромео и Джульетты. <...> Реалисты тянутся к символизму, потому что они стосковались на равнинах русской действительности и жаждут тайны и красоты. <...> Символисты идут к реализму, потому что им опостылел спертый воздух «келий», им хочется вольного воздуха, широкой деятельности, здоровой работы. <...> Движение русского символизма к реализму началось с давних пор, чуть ли не с самого зарождения русского символизма» («О современной критике», 1907).

Критики-марксисты считали реалистов-«знаньевцев» своими соратниками. «В нашей художественной литературе ныне замечается некий уклон в сторону реализма. Писателей, изображающих “грубую жизнь”, теперь гораздо больше, чем было в недавние годы. М. Горький, гр. А. Толстой, Бунин, Шмелев, Сургучев и др. рисуют в своих произведениях не “сказочные дали”, не таинственных “таитян”, а подлинную русскую жизнь со всеми ее ужасами, повседневной обыденщиной», — писал М. Калинин (псевдоним К. С. Еремеева, 1874 — 1931) в статье «Возрождение реализма» (1914), опубликованной в большевистской газете «Путь правды», считая этот процесс «результатом подъема рабочего движения».

Позднее, уже в советское время, на основе написанных в «знаньевскую» эпоху произведений Горького (драма «Враги», 1906; роман «Мать», 1906 — 1907) была создана концепция «социалистического реализма», основоположником которого и объявили «пролетарского писателя» (об этом еще пойдет речь в следующих главах).

Но существовала и вторая версия реализма, в основе которой — не отрицание модернистских экспериментов, а включение их в реалистическую поэтику. Эта концепция связана прежде всего с именем Е. И. Замятина (1884 — 1937). Опираясь на философию и в то же время активно используя метафорические характеристики, Замятин выстроил диалектическую триаду литературы Серебряного века.

**Бытовики, реалисты** (Горький, Куприн, Чехов, Бунин) — тезис.

«У этих писателей — все — телесно, все — на земле, все — из жизни. <...> Писатели этого времени — великолепные зеркала. Их зеркала направлены на землю и их искусство в том, чтобы в маленьком осколке зеркала — в книге, в повести, в рассказе — отразить наиболее правильно наиболее яркий кусок земли. <...> У реалистов, по крайней мере, у старших, — есть религия и есть Бог. Эта религия — земля и этот Бог — человек».

**Символисты** — антитезис.

«В начале XX века русская литература очень решительно отделилась от земли: появились так называемые символисты. <...> Символисты — Федор Сологуб, А. Белый, Гиппиус, Блок, Брюсов, Бальмонт, Андреев, Чулков, Вячеслав Иванов, Минский, Волошин — определенно враждебны быту. <...> На земле символисты не находят разрешения вопросов, разрешения трагедии и ищут его в надземных пространствах. Отсюда — их религиозность. Но, естественно, их Бог уже не человек, а высшее существо. У одних этот Бог со знаком “плюс” — Ариман, Христос, у других со знаком “минус” — Ормузд, Дьявол, Люцифер. <...> О писателях-реалистах я говорил, что у них в руках зеркало; о писателях-символистах можно сказать, что у них в руках — рентгеновский аппарат».

**Новые реалисты** — синтез, итог литературного развития начала XX века. В эту группу Замятин включает как собственно реалистов, прозаиков-бытописателей (А. Тол-

стой, М. Пришвин, И. Шмелев), так и поэтов (акмеистов, С. Есенина и Н. Клюева) и даже «раскаившихся», перешедших на новую стадию развития символистов (А. Белый, Ф. Сологуб), а также самого себя. Особенности этого скорее не направления, а *мировоззрения* Замятин опять поясняет с помощью сравнения.

«Вы помните пример: облака на вершине высокой горы. Писатели-реалисты принимали облака так, как они видели: розовые, золотые — или грозовые, черные. Писатели-символисты имели мужество взобраться на вершину и убедиться, что нет ни розовых, ни золотых, а только один туман, слякоть. Писатели-ноореалисты были на вершине вместе с символистами и видели, что облака — туман. Но спустившись с горы — они имели мужество сказать: “Пусть туман — все-таки весело”. И вот в произведениях писателей-ноореалистов мы находим *действенное, активное* отрицание жизни — во имя борьбы за лучшую жизнь. <...> Реалисты жили в жизни, символисты имели мужество уйти от жизни, новореалисты имели мужество вернуться к жизни. Но они вернулись к жизни, может быть, слишком знающими, слишком мудрыми. И оттого у большинства из них — нет религии. Есть два способа преодолеть трагедию жизни: религия или ирония. Ноореалисты избрали второй способ. Они не верят ни в Бога, ни в человека» («*Современная русская литература*», 1918).

**Итоги:  
направление и произведение**

Идеи Замятина очень пригодились русской прозе 1920-х годов, вынужденной искать новые ориентиры в катастрофически изменившемся мире. Но одновременно они свидетельствовали о более общей, универсальной тенденции: после всех экспериментов, всех отклонений стрелка литературного компаса вновь указывала на миметическую поэтику, *воспроизведение действительности* в новых формах.

«...Мы вправе стать *реалистами* в новом смысле... <...> — напишет Блок К. С. Станиславскому, далее цитируя великого режиссера-реалиста и полностью соглашаясь с ним, — все “измы” в искусстве включаются в “утонченный, облагороженный, очищенный реализм”» (9 декабря 1908). Так считал поэт, в своем творчестве до конца оставшийся символистом.


Сделаем поэтому важный вывод. Общие определения помогают нам первоначально разобраться в материале,

классифицировать авторов и тексты. Но конкретный смысл произведения выходит за границы породившего его направления. Любой, даже плохой, роман богаче даже самой правильной схемы. Мы читаем не направления, а произведения.

«Классицизм в школе (в вузе?) следовало бы изучать по Сумарокову, романтизм по Бенедиктову, реализм по Авдеву (самое большое — по Писемскому), чтобы на этом фоне большие писатели выступали сами по себе». Перечисленные замечательным филологом М. Л. Гаспаровым в записи под ироническим заглавием «Изм» писатели не только не изучаются в школе, но и редко, мимоходом «проходятся» в институте. Школьная программа и учебник строятся на *больших писателях*. А здесь, на вершинах, действуют иные закономерности. Большие писатели могут обмениваться шпанами-теориями, как Гамлет и Лаэрт в финале шекспировской пьесы, или вовсе отказаться от теоретического панциря.

Символист А. Блок стремится к реализму в новом смысле. Акмеисты Н. Гумилев и А. Ахматова в конце жизни создают вещи, которыми могли бы гордиться символисты: балладу «Заблудившийся трамвай» и «Поэму без героя». В юности примкнувший к футуризму Б. Пастернак вспоминает о нем с постоянной иронией. Стихи М. Кузмина и М. Цветаевой в антологиях помещаются в разделе «Поэты вне направлений».

Теория ориентирует нас в культурном пространстве, но читаем и любим мы не направления, а писателей «самих по себе»: Ахматову, Блока, Бунину, Гумилева, Мандельштама, Маяковского, Хлебникова. О лицах и голосах Серебряного века пойдет речь в персональных главах нашего учебника.

- 
- Т** 1. Каковы границы культурной эпохи, которую называют Серебряным веком? Чем они определяются? Почему так существенно разнятся оценки этой эпохи?
2. Чем различаются понятия «декаданс», «модернизм» и «авангард»? Какие аспекты культурной жизни Серебряного века они определяют?
3. Каково было отношение декадентов, модернистов и авангардистов к традициям классической литературы и искусства?

4. Каковы хронологические границы и основные принципы символизма как литературного направления? Перечислите имена главных писателей-символистов. В чем различие между двумя поколениями русских символистов?
5. Каковы главные принципы поэтики акмеизма? В чем заключалось самое принципиальное расхождение акмеистов и символистов? Творчество каких поэтов-акмеистов в наибольшей степени отвечало теоретическим принципам направления?
6. Когда сформировался русский футуризм? В чем своеобразие творческого поведения футуристов? Каковы главные принципы футуристской теории искусства? Как они соотносились с практикой футуризма? В чем различие футуристских установок В. Маяковского и В. Хлебникова?
7. В чем заключались главные принципы неореализма? В чем отличие реализма эпохи Серебряного века от его классической стадии?

**!** 8. Прочитайте стихотворение Б. А. Слуцкого:

Не машинами — моторами  
звали те автомобили,  
запросто теперь с которыми —  
а тогда чудесны были.

Авиатором пилота,  
самолет — аэропланом,  
даже светописью — фото  
звали в том столетье странном,

что случайно затесалось  
меж двадцатым с девятнадцатым  
девятьсотым начиналось  
и окончилось семнадцатым.

(«Затесавшееся столетье»,  
1975 — 1976)

Какое «столетье» имеет в виду поэт? Почему он называет столетьем неполных два десятилетия? С какими изобретениями и научными теориями, кроме упомянутых Слуцким, связана эта эпоха?

9. Перечитайте приведенный в тексте главы фрагмент из поэмы Андрея Белого «Первое свидание».

Прочитайте отрывок из стихотворения А. Блока:

Нам казалось: мы кратко блуждали.  
Нет, мы прожили долгие жизни...  
Возвратились — и нас не узнали,  
И не встретили в милой отчизне.

И никто не спросил о Планете,  
Где мы близились к юности вечной...  
Пусть погибнут безумные дети  
За стезей ослепительно млечной!

Но в бесцельном, быть может, круженьи —  
Были мы, как избранники, нищи.  
И теперь возвратились в сомненьи  
В дорогое, родное жилище...

(«Моей матери», 1 декабря 1904)

В стихах Белого и Блока иногда видят пророческие предсказания важных технических изобретений и научных теорий XX века. Что здесь имеется в виду? Как вы относитесь к утверждениям о пророческой роли поэзии и вообще литературы?

10. Прочитайте произведение философа и поэта В. С. Соловьева:

На небесах горят паникадила,  
А снизу — тьма.  
Ходила ты к нему иль не ходила?  
Скажи сама!

Но не дразни гиену подозренья,  
Мышей тоски!  
Не то смотри, как леопарды мщенья  
Острят клыки!

И не зови сову благоразумья  
Ты в эту ночь!  
Ослы терпенья и слоны раздумья  
Бежали прочь.

Своей судьбы родила крокодила  
Ты здесь сама,

Пусть в небесах горят паникадила, —  
В могиле — тьма.

(«На небесах горят паникадила...»,  
лето — осень 1895)

К какому жанру оно относится? Какого поэта (или направление) подвергает осмеянию В. Соловьев? Какими вам представляются причины неприятия этого поэта (или направления)? В чем парадокс отношений философа с этим направлением?

11. Через несколько десятилетий после завершения Серебряного века поэт-эмигрант, в юности связанный с акмеизмом, Г. В. Адамович (1892 — 1972) написал такое стихотворение (не позднее 1939):

Ничего не забываю,  
Ничего не предаю...  
Тень несозданных созданий  
По наследию храню.

Как иголкой в сердце, снова  
Голос вещей услышать,  
С полувзгляда, с полуслова  
Друга в недруге узнать,

Будто там, за далью дымной,  
Сорок, тридцать, — сколько? — лет  
Длится тот же слабый, зимний  
Фиолетовый рассвет,

И как прежде, с прежней силой,  
В той же звонкой тишине  
Возникает призрак милый  
На эмалевой стене.

В диалог с каким стихотворением вступает Адамович? Почему он выбрал именно его? Изменяется ли смысл стихотворения-предшественника? Какая мысль, какое чувство оказывается доминирующим в стихотворении Адамовича?

12. Сравните эпизод из рассказа А. П. Чехова «Дама с собачкой» (1899), связанный с любовью главного героя Д. Д. Гурова, и стихотворение А. А. Ахматовой «Вечером» (1913).

«Однажды ночью, выходя из Докторского клуба со своим партнером, чиновником, он не удержался и сказал:

— Если б вы знали, с какой очаровательной женщиной я познакомился в Ялте!

Чиновник сел в сани и поехал, но вдруг обернулся и окликнул:

— Дмитрий Дмитрич!

— Что?

— А давеча вы были правы: осетрина-то с душком!

Эти слова, такие обычные, почему-то вдруг возмутили Гурова, показались ему унижительными, нечистыми. Какие дикие нравы, какие лица! Что за бестолковые ночи, какие неинтересные, незаметные дни!»

А. А. Ахматова

Звенела музыка в саду  
Таким невыразимым горем.  
Свежо и остро пахли морем  
На блюде устрицы во льду.

Он мне сказал: «Я верный друг!»  
И моего коснулся платя. —  
Как не похожи на объятя  
Прикосновенья этих рук.

Так гладят кошек или птиц,  
Так на наездниц смотрят стройных...  
Лишь смех в глазах его спокойных  
Под легким золотом ресниц.

А скорбных скрипок голоса  
Поют за стелющимся дымом:  
«Благослови же небеса —  
Ты первый раз одна с любимым».

Какой смысл в рассказе Чехова и стихотворении Ахматовой имеют детали *осетрина с душком* и *устрицы во льду*? Чего в них больше, сходства или различий? Известно, что Ахматова всю жизнь критически относилась к творчеству Чехова, существуют даже работы на тему «Почему они <акмеисты> не любили Чехова?». Не помогает ли сопоставление указанных деталей высказать предположение о причинах этой явной недоброжелательности?



13. Прочитайте несколько объяснений приведенного в тексте главы заумного стихотворения А. Крученых.

Философ П. В. Флоренский (1882 — 1937): «Крученых уверяет, что в его, ныне прославленном, *дыр бул щыл* и т. д. “больше национального, русского, чем во всей поэзии Пушкина”. Может быть, но именно, только “может быть”, но может быть — и наоборот. Мне лично это “дыр бул щыл” нравится: что-то лесное, коричневое, корявое, всклокоченное выскочило и скрипучим голосом “р л эз” выводит, как намазаная дверь» («*У водоразделов мысли*», 1918).

Поэт и художник, соратник Крученых Д. Д. Бурлюк (1882 — 1967): «Я не знаю, в каком точно году составил Крученых эти стихи, но не поздно здесь объяснить их. Нам теперь привычным и гордым кажется слово “СССР” (звуковое) или же денежно-солидным (зрительное) “СШ”... <...> Я не пишу здесь исследования, но предлагаю для слов, подобных “СССР”, характеризующий процесс их возникновения термин — алфавитационное слово. Алфавитация словес: русский язык нужно компактировать... Титловать... сокращать... усекать. Крученых, сам того не зная, создал первое стихотворение на принципе инициализации словес. Он поставил местами только заглавные инициальные звуки слов. <...> “Дыр Бул щол” — дырой будет уродное лицо счастливых олухов (сказано пророчески о всей буржуазии дворянской русской, задолго до революции, и потому так визжали дамы на поэзо-концертах, и так запало в душу просвещенным стихотворение Крученых «Дырбулщол», ибо чуяли пророчество себе произнесенное)» («*Фрагменты из воспоминаний футуриста*», 1929 — 1930).

Какая интерпретация кажется вам более правдоподобной? Можете ли вы предложить свое объяснение стихотворения Крученых?

**п** 14. Вопросы к стихотворению Н. С. Гумилева «Заблудившийся трамвай».

- Реминисценции каких произведений русской литературы вы заметили в стихотворении Гумилева?

- Как отразились в «Заблудившемся трамвае» факты биографии Гумилева?
- Почему центральным образом стихотворения стал трамвай (а, скажем, не тройка или автомобиль)?
- Каков, с вашей точки зрения, жанр этого произведения?
- Как поэтика стихотворения соотносится с теоретическими воззрениями Гумилева?
- Каким вам представляется смысл гумилевского произведения?

#### литература для дополнительного чтения

---

Воспоминания о серебряном веке / Сост. В. Крейд. — М., 1993.

*Гаспаров М.Л.* Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века»: Антология. — М., 1993.

История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды, Е. Эткинда. — М., 1995.

Литературные манифесты. От символизма до наших дней / Сост. С. Джимбинов. — М., 2000.

*Пайман А.* История русского символизма. — М., 1998.

*Ронен О.* Серебряный век как умысел и вымысел. — М., 2000.

Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы / Науч. ред. С. И. Тимина. — СПб., 2002.

Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1 — 2 / Отв. ред. В. А. Келдыш. — М., 2000 — 2001.

Серебряный век. Мемуары / Сост. Т. Дубинская-Джадилова. — М., 1990.

*Сухих И.Н.* Двадцать книг XX века. — СПб., 2004.



Александр Александрович

**БЛОК**

**(1880—  
1921)**

**Филолог: ректорский флигель  
и шахматовский дом**

«Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему», — афористично начинает Л. Н. Толстой семейный роман «Анна Каренина». Но семья — сосуществование нескольких поколений. С течением времени счастье и несчастье могут меняться местами.

Мать Александра Блока, Александра Андреевна Бекетова, родилась в счастливой профессорской семье. Ее отец, Андрей Николаевич, был крупным ученым, ботаником, позднее стал ректором Петербургского университета. В юности он интересовался социальными идеями Шарля Фурье, занимался философией, много читал. Позднее наряду с научной работой он увлекся идеей женского образования. Первое в России учебное заведение, дававшее женщинам высшее образование, — знаменитые Бестужевские курсы (названные по имени К. Н. Бестужева-Рюмина), могли стать и Бекетовскими. Этому помешало то, что профессор в глазах начальства слыл революционером, «Робеспьером».

Действительно, ректор был близок и дружен и с коллегами, и со студентами. Он не только с огромным успехом читал лекции, но и хлопотал за арестованных, помогал неимущим. Настоящий интеллигент, идеалист, всю жизнь много трудившийся, он все же страдал комплексом «ка-

ющегося дворянина», унаследованным от людей сороковых годов.

«В своем сельце Шахматове (Клинского уезда, Московской губернии) дед мой выходил к мужикам на крыльцо, потряхивая носовым платком; совершенно по той же причине, по которой И. С. Тургенев, разговаривая со своими крепостными, смущенно отколупывал кусочки краски с подъезда, обещая отдать все, что ни спросят, лишь бы отвязались. <...> Однажды дед мой, видя, что мужик несет из лесу на плече березку, сказал ему: “Ты устал, дай я тебе помогу”. При этом ему и в голову не пришло то очевидное обстоятельство, что березка срублена в нашем лесу» (А. Блок, «Автобиография», 1909, 1915).

Жена А. Н. Бекетова, Елизавета Григорьевна, дочь известного путешественника и исследователя Средней Азии, самостоятельно выучила несколько языков, много переводила, сама писала стихи. «Наша мать, бабушка Александра Александровича, была выдающаяся женщина. Своеобразная, жизненная, остроумная и веселая, она распространяла вокруг себя праздничную и ясную атмосферу» (М. А. Бекетова. «Александр Блок», 1922).

Вдруг в этом светлом доме появился совсем иной человек: мрачный, нервный, напоминающий то романтических персонажей вроде Демона или Дон Жуана, то героев Достоевского (по семейной легенде, писатель встречался с ним и предполагал изобразить его в романе).

Он, утверждая, отрицал  
И утверждал он, отрицая.  
(Все б — в крайностях бродить уму,  
А середина золотая  
Все не давалась ему!)  
Он ненавистное — любовью  
Искал порою окружить,  
Как будто труп хотел налить  
Живой, играющею кровью...

(«Возмездие», первая глава, 1911)

Александр Львович Блок окончил юридический факультет, но его интересы не исчерпывались будущей специальностью. Он любил Гёте и Шекспира, Лермонтова и Достоевского, прекрасно играл на фортепьяно, а последние двад-

цать лет жизни работал над трудом по классификации наук, собираясь написать научное сочинение в стиле Флобера, которого он считал своим учителем.

Александра Андреевна, Ася, познакомилась с «интересным мужчиной» на вечере у гимназической подруги, и роман поначалу развертывался по канонам тургеневской прозы. Ее воображение поразил загадочный незнакомец. Он тоже влюбился в юную девушку из университетского Эдема.

Родители, понимавшие перспективного молодого человека еще хуже, чем мужиков, дали согласие. 7 января 1878 года в университетской церкви состоялось венчание восемнадцатилетней, так и не окончившей гимназии девушки и А. Л. Блока, и вместе с мужем она уехала в Варшаву, где Александр Львович получил место.

Однако эта профессорская семья оказалась несчастлива по-своему. В характере А. Л. Блока быстро обнаружились деспотизм и скупость, минуты ласковости в обращении с женой сменялись приступами ревности и гнева.

Развязка драмы последовала через два года.

В семье — печаль. Упразднена  
Как будто часть ее большая:  
Всех веселила дочь меньшая,  
Но из семьи ушла она,  
А жить — и путанно, и трудно:  
То — над Россией дым стоит...  
Отец, седея, в дым глядит...  
Тоска! От дочки вести скудны...  
Вдруг — возвращается она...  
Что с ней? Как стан прозрачный тонок!  
Худа, измучена, бледна...  
И на руках лежит ребенок.

(«Возмездие», первая глава)

В психологически точном блоковском изображении есть несколько художественных смещений. В Петербург Блоки приехали вместе, но, пораженные произошедшими изменениями, родители уговорили мужа оставить дочь у них (тем более что обратно в Варшаву он собирался возвращаться в «зеленом», третьеклассном вагоне без всяких удобств, ссылаясь на отсутствие средств).

Александр Блок родился 16 (28) ноября 1880 года в самом центре Петербурга, в дедовском «ректорском флигеле», с окнами на «державную» Неву, за которой — Зимний Дворец, шпиль Адмиралтейства, купол Исаакиевского собора и Сенатская площадь с Медным всадником — памятником Фальконе, превратившимся в цитату из пушкинской поэмы.

На лето семья обычно выезжала в подмосковное имение Шахматово. Впервые попавший туда полугодовалым, Блок почти тридцать лет проводил в любимом Шахматове каждое лето.

Всю жизнь поэта определили два противоположных, контрастных пространственных образа: строгая красота европейского Петербурга и обычный среднерусский пейзаж — луга, холмы, лес, высокое небо, уходящая в даль дорога. Эти два хронотопа стали основой блоковского восприятия России, его родиной, сном, вечной загадкой.

Но перед майскими ночами  
Весь город погружался в сон,  
И расширялся небосклон;  
Огромный месяц за плечами  
Таинственно румянил лик  
Перед зарей необозримой...  
О, город мой неуловимый,  
Зачем над бездной ты возник?..

(«Возмездие», вторая глава,  
1911)

Ты и во сне необычайна.  
Твоей одежды не коснусь.  
Дремлю — и за дремотой тайна,  
И в тайне — ты почиешь, Русь.

Русь, опоясана реками  
И дебрями окружена,  
С болотами и журавлями,  
И с мутным взором колдуна...

(«Русь», 24 сентября 1906)

«С первых дней своего рождения Саша стал средоточием жизни всей семьи. В доме установился культ ребенка. Его обожали

все, начиная с прабабушки и кончая старой няней, которая нянчила его первое время. <...> Саша был живой, неутомимо резвый, интересный, но очень трудный ребенок: капризный, своевольный, с неистовыми желаниями и непреодолимыми антипатиями. Приучить его к чему-нибудь было трудно, отговорить или остановить почти невозможно», — вспоминала его тетка М. А. Бекетова («Александр Блок»).

Александра Андреевна больше не вернулась к мужу, долго требовала развода, наконец получила его и позднее (сыну было уже девять лет) вышла замуж за человека почти во всем противоположного А. Л. Блоку: скромного военного, поручика гренадерского полка Ф. Ф. Кублицкого-Пиотуха. С отцом Блок встречался лишь в его приезды в Петербург. В 1909 году он поедет в Варшаву на его похороны, после которых начнет поэму «Возмездие» с жестоким эпиграфом из драмы Г. Ибсена «Строитель Сольнес»: «Юность — это возмездие».

Доверительные отношения с отчимом тоже не сложились, Блок так и остался чужим в новой семье. Женское воспитание в его детстве и юности преобладало над мужским влиянием.

В 1891 году Блок поступил в гимназию. Но она не оставила большого следа в его биографии. Главные события, определившие его жизнь, произошли в университетские годы.

Вначале Блок пошел по стопам отца. Но трехлетнее пребывание на юридическом факультете (1898 — 1901) показалось ему ошибкой.

«Окончив курс в СПб. Введенской (ныне — императора Петра Великого) гимназии, я поступил на юридический факультет Петербургского университета довольно бессознательно, и, только перейдя на третий курс, понял, что совершенно чужд юридической науке. В 1901 году, исключительно важным для меня и решившем мою судьбу, я перешел на филологический факультет, курс которого и прошел, сдав государственный экзамен весной 1906 года (по славяно-русскому отделению)» («Автобиография», 1915).

Филологическое образование, вообще-то необязательное для поэта, не раз пригодились Блоку впоследствии. Он издавал стихи А. Григорьева, переводил Гейне, писал многочисленные рецензии, в том числе на драмы, предназначенные для постановки в Большом драматическом театре. Но

все это воспринималось как побочное занятие, как отвлечение от главного дела, призвания, определившегося в самом начале XX века.

**Поэт: Прекрасная Дама  
и лиловые миры**

Писать стихи Блок начал едва ли не с пяти лет. «С раннего детства я помню постоянно

набегавшие на меня лирические волны, еле связанные еще с чьим-либо именем» («Автобиография», 1915). Но более осознанное, самостоятельное возвращение к стихам произошло уже в восемнадцатилетнем возрасте.

Интересы юного поэта первоначально ограничивались кругом русских поэтов девятнадцатого века: Жуковский, Фет, Полонский, и конечно, Пушкин и Лермонтов. Мать с ее здоровым вкусом и чувством юмора была далека от той новой поэзии декаданса, «упадка», которая начинает развиваться в последнее десятилетие девятнадцатого столетия.

«Семейные традиции и моя замкнутая жизнь способствовали тому, что ни строки так называемой “новой поэзии” я не знал до первых курсов университета. Здесь, в связи с острыми мистическими и романическими переживаниями, всем существом моим овладела поэзия Владимира Соловьева» («Автобиография»).

Блок всего однажды, случайно видел знаменитого русского мыслителя, религиозного деятеля, который стал теоретиком, основоположником, столпом «новой поэзии», символизма, хотя категорически не принял первых символистских опытов. Но образ Соловьева, идеи Соловьева на десятилетия определили его жизнь и его поэзию. Позднее он придумал для Соловьева парадоксальную характеристику: *рыцарь-монах*.

«Что такое огромный книжный труд Соловьева... <...> Только щит и меч — в руках рыцаря, добрые дела — в жизни монаха. Что щит и меч, добрые дела и земная диалектика для того, кто “сгорел душой”? Только *средство*: для рыцаря — бороться с драконом, для монаха — с хаосом, для философа — с безумием и изменчивостью жизни. Это — одно земное дело: дело освобождения пленной Царевны, Мировой Души, страстно тоскующей в объятиях Хаоса и пребывающей в тайном союзе с “космическим умом» («*Рыцарь-монах*», 1910).



Соловьевская попытка преображения земной жизни с помощью мирного духовного подвига становится для Блока образцом, примером. Соловьевская Вечная Женственность, Мировая Душа превращается в опорный для ранней лирики Блока образ Прекрасной Дамы.

Бог, поэзия, природа, женская любовь сливаются в восприятии и стихах Блока в единый комплекс.

«Стихи — это молитвы. Сначала вдохновенный поэт-апостол слагает ее в божественном экстазе. И все, чему он слагает ее, — в том кроется его настоящий Бог. <...> А если так: есть Бог и во всем тем более — не в одном небе бездонном, а и в “весенней неге” и в “женской любви”», — делает Блок в январе 1902 года наброски так и не завершенной статьи о поэзии. Чуть позднее один из циклов он так и назовет — «Молитвы» (1904).

Поэт для Блока — это теург, тайновидец, рыцарь с золотым солнечным мечом, испытывающий воздействие враждебных лиловых миров, но стремящийся преодолеть его в процессе жизни-творчества.

«Дерзкое и неопытное сердце шепчет: “Ты свободен в волшебных мирах”; а лезвие таинственного меча уже приставлено к груди; символист уже изначала — *теург*, то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие... <...> Золотой меч погас, лиловые миры хлынули мне в сердце. Океан — мое сердце, все в нем равно волшебное: я не различаю жизни, сна и смерти, этого мира и иных миров (мгновенье, остановись!). Иначе говоря, я уже сделал собственную жизнь искусством...» («О современном состоянии русского символизма», март — апрель 1910).

Когда-то Лермонтов довел до отточенности и блеска, оправдал, подтвердил романтические тезисы и формулы, превратил книгу в жизнь. В новую литературную эпоху что-то подобное сделал Блок. Абстрактная философия символизма стала его органическим мировоззрением. Более или менее удачно писавшиеся старшими символистами стихи претворились у него в Книгу жизни.

Первые публикации Блока появились в 1901 году. Они сразу же были замечены и оценены энтузиастами «новой поэзии», в том числе родственниками уже умершего В. С. Соловьева и Андреем Белым, на несколько лет ставшим для Блока «другом-врагом». Скоро вышел первый сборник Блока «Стихи о Прекрасной Даме» (1904).

Андрей Белый сразу поставил Блока в ряд крупнейших русских поэтов и, продолжая художественную логику самого поэта, приписал его стихам, его деятельности мистически-религиозный характер.

«В поэзии Блока мы повсюду встречаемся с попыткой воплощения сверхвременного видения в формах пространства и времени. Она уже среди нас, с нами, воплощенная, живая, близкая — эта узнанная наконец муза Русской Поэзии, оказавшаяся Солнцем, в котором пересеклись лучи новоявленной религии, борьба за которую да будет делом нашей жизни» («Апокалипсис в русской поэзии», 1905).

А И. Ф. Анненский, поэт старшего поколения, учитель будущих акмеистов, никогда не знавший блоковской известности, подписавший свой первый стихотворный сборник Ник.Т-о. (Никто), через четыре года, уже прочитав «Незнакомку», назвал Блока *чемпионом наших молодых* и увидел в нем неразрывную связь поэта и человека, жизни и искусства: «Это, в полном смысле слова и без малейшей иронии, — краса подрастающей поэзии, что краса! — ее очарование. Не только настоящий, природный символист, но он и сам — символ» («О современном лиризме», 1909).

Поэт угадал поэта. И личную жизнь Блок стремился строить по заветам Соловьева, канонам символизма. Такова история его любви.

В раннем детстве в университетском дворе он не раз сталкивался с девочкой, тоже профессорской дочкой, родившейся в университетских стенах.

«Когда Саше Блоку было три года, а Любе Менделеевой — два, они встречались на прогулках с нянями. Одна няня вела за ручку крупную, розовую девочку в шубке и капоре из золотистого плюша, другая вела рослого розового мальчика в темно-синей шубке и таком же капоре. В то время они встречались и расходились незнакомые друг другу. А Дмитрий Иванович, придя в ректорский дом, спрашивал у бабушки: «Ваш принц что делает? А наша принцесса уж пошла гулять?» (М. А. Бекетова. «Александр Блок»).

Не только квартира, но и имение знаменитого химика Боблово находилось по соседству с бекетовским Шахматовым. Знакомство Блока и Любови Менделеевой возобновилось в деревне в гимназическом возрасте. А еще через не-

сколько лет, сразу после окончания гимназии, они сблизилась на почве любви к театру, вместе исполняли сцены из «Гамлета» (Блок — Гамлет, Менделеева — Офелия) и «Горя от ума» (он — Чацкий, она — Софья).

Блок увидел в своей избраннице не обычную девушку, пусть образованную и обаятельную, а предсказанный Соловьевым образ Прекрасной Дамы, которой надо было рыцарски служить, Вечной Женственности, перед которой следовало смиренно, монашески преклоняться.

«Ты — мое Солнце, мое Небо, мое Блаженство. Я не могу без Тебя жить ни здесь, ни там. Ты Первая моя Тайна и Последняя Моя Надежда. Моя жизнь вся без изъятия принадлежит Тебе с начала и до конца. <...> Если мне когда-нибудь удастся что-нибудь совершить и на чем-нибудь запечатлеться, оставить мимолетный след кометы, все будет Твое, от Тебя и к Тебе» (Л. Д. Менделеевой, 10 ноября 1902).

Количество заглавных букв в письме Блока почти равно числу слов.

Этот странный роман, как и роман матери Блока, закончился предложением и венчанием в деревенской церкви (17 августа 1903 года). Прекрасная Дама в действительности оказалась самостоятельной, своенравной женщиной. Семейная жизнь Блока снова заставляет вспомнить афоризм о счастливых и несчастливых семьях. Отношения Блока и Любви Дмитриевны Менделеевой, начавшиеся как баллада о рыцарской любви и поклонении, превращаются в сложный, мучительный психологический роман (Достоевский мог сделать своим героем не только отца, но и сына).

«Люба довела маму до болезни. Люба отогнала от меня людей, Люба создала всю эту невыносимую сложность и утомительность отношений, какая теперь есть. <...> Люба испортила мне столько лет жизни, измучила меня и довела до того, что я теперь. <...> Люба на земле — страшное, посланное для того, чтобы мучить и уничтожать ценности земные. Но — 1898 — 1902 сделали то, что я не могу с ней расстаться и люблю ее», — признается себе Блок в записной книжке (18 февраля 1910).

*Радость-страданье* растянулась на всю жизнь поэта. Уже после смерти Блока Любовь Дмитриевна написала мемуары, объяснение и оправдание, названные «И был, и небылицы о Блоке и о себе». После знакомства с женской



версией произошедшего А. А. Ахматова жестоко и ревниво сказала своей знакомой: «Чтобы остаться Прекрасной Дамой, от нее требовалось только одно: промолчать!» (Н.Ильина. «Анна Ахматова, какой я ее видела», 1983).

Существенно менялось отношение Блока не только к Прекрасной Даме, но и к символизму.

«Искусства не нового не бывает. Искусства вне символизма в наши дни не существует. Символист есть синоним художника», — резко возразит он многочисленным противникам символизма («Памяти В. Ф. Комиссаржевской», 1910).

Но одновременно в докладе «О современном состоянии русского символизма», сделанном в кругу союзников, соратников, автор знаменитых «Незнакомки» и «Снежной маски», создатель оригинальных лирических драм заговорил о кризисе этого литературного направления.

Через три года Блок отмечает в дневнике: «Пора развязать руки, я больше не школьник. Никаких символизмов больше — один, отвечаю за себя, *один...*» (10 февраля 1913).

Но даже отрекаясь от символизма, Блок по своим творческим установкам оставался символистом. *Двоемирие* было главным принципом его лирики. Предметные детали — знаками, знаменованиями, намеками, символами процессов, происходящих в иных мирах.

Однако поэт становится все более чутким к социальной реальности, впускает в свои стихи современную городскую жизнь, пытается понять новые культурные явления (воюющих с символистами хулиганов-футуристов, кинематограф, воспринимаемый многими как низкопробное зрелище), размышляет об истории, о России.

На революцию 1905 года Блок откликнулся стихами «Митинг» (10 октября 1905) и «Сытые» (10 ноября 1905). В письме близкому знакомому он шуточно спросит: «Кто ты? Я — “СОЦИАЛЬ-ДЕМОКРАТ”» (А. В. Гиппиусу, 9 ноября 1905). Но через полтора месяца, в предновогоднем письме отцу, оговорится: «Никогда я не стану ни революционером, ни “строителем жизни”, и не потому, чтобы не видел в том или другом смысла, а просто по природе, качеству и теме душевных переживаний» (30 декабря 1905).

После Февральской революции запишет: «Все будет хорошо, Россия будет великой. Но как долго ждать и как трудно дожидаться» (Ал. Блок. 22.IV.1917).

А после Октябрьской революции на вопрос, может ли интеллигенция работать с большевиками, ответит однозначно: «Может и обязана. <...> Вне зависимости от личности, у интеллигенции звучит та же музыка, что и у большевиков. Интеллигенция всегда была революционна. Декреты большевиков — это символы интеллигенции» (14 января 1918). Через несколько дней будет закончена поэма «Двенадцать» — ответ художника на происходящее в России и мире.

Прошло совсем немного времени и выяснилось, что интеллигенция и большевики, Блок и Маяковский слышат совершенно разную музыку.

**Мыслитель:  
крушение гуманизма  
и веселое имя Пушкин**

Блок — не только замечательный поэт, но и оригинальный мыслитель. Опираясь на различные источники

(В. С. Соловьев, философ и филолог Ф. Ницше, композитор и философ Р. Вагнер), он создает свою философию культуры, выраженную, однако, в поэтической, метафорической форме.

Сущностью мира является *музыка* — воплощение гармонии, красоты, свободного человеческого духа. Задача художника заключается в том, чтобы услышать эту музыку и передать ее в произведении. «Дело художника, *обязанность* художника — видеть то, *что* задумано, слушать ту музыку, которой гремит “разорванный ветром воздух”», — цитирует Блок любимые гоголевские слова («Интеллигенция и революция», 9 января 1918).

Эту музыку художник-интеллигент подслушивает, находит с трудом. Простой же, неискушенной народной душе она дана сама по себе, от рождения, потому что такая душа ближе к природе, к основам бытия. Поэтому настоящий поэт и народ связаны как сиамские близнецы. Искусство «рождается из вечного взаимодействия двух музык — музыки творческой личности и музыки, которая звучит в глубине народной души, души *массы*» (Дневник, 1 июня 1919).

На дух музыки опиралась *гуманистическая культура*. Возникшая в эпоху Возрождения, проповедовавшая свободу человеческой личности, она стала основой великих свершений от Данте и Петрарки до Гёте и Шиллера.

Кризис гуманизма наступил, когда на арене европейской истории «появилась новая движущая сила — не личность, а масса». Тогда на смену естественной, органической культуре, пусть и создаваемой мыслящим меньшинством, пришла *цивилизация*, для которой характерны всеобщая раздробленность и обособленность, вопиющие социальные противоречия, лихорадочные и бесполезные попытки науки решить свои проблемы за счет все большей специализации.

«Утратилось равновесие между человеком и природой, между жизнью и искусством, между наукой и музыкой, между цивилизацией и культурой — то равновесие, которым жило и дышало великое движение гуманизма. <...> Так великое движение, бывшее фактором мировой *культуры*, разбилось на множество малых движений, ставших факторами европейской *цивилизации*» («Крушение гуманизма», март — 7 апреля 1919).

Утверждение цивилизации и есть для Блока кризис гуманизма. Выход — в очистительном пожаре, стихийном возмущении, революции, которая расправится с болезненными и бесполезными плодами цивилизации, сохранив лишь то, что внутренне отвечает духу музыки.

«Рассматривая культурную историю XIX века как историю борьбы духа гуманной цивилизации с духом музыки, мы должны были бы переоценить многое и извлечь из громадного наследия то, что действительно нужно нам сейчас, как хлеб; нам действительно нужно то, что относится к культуре; и нам не особенно нужно то, что относится к цивилизации. <...> ...Исход борьбы, которая длилась полтора столетия, внутренне решен: побежден-

ным оказалась гуманная цивилизация, победителем — дух музыки. Во всем мире звучит колокол антигуманизма; мир омывается, сбрасывая старые одежды; человек становится ближе к стихии; и потому — человек становится музыкальнее» («Крушение гуманизма»).

*Вырастающая из духа музыки органическая гуманистическая культура перерождается в псевдогуманную, формальную, раздробленную цивилизацию, которая будет сметена очистительной бурей, революцией, возвращающей мир к первоначалам, естественным, природным основам, к изначальной музыке, — такова блоковская диалектика, с помощью которой он объясняет события, происходящие в России в 1917 году.*

Блок, таким образом, первоначально воспринимал революцию не как политик, преследующий свои цели, или обыватель, жалующийся на трудности жизни, но как *поэт-символист* — в системе грандиозных метафор, исторических обобщений, пророческих предчувствий и предсказаний.

Революция — не только социальный переворот, но и природное, стихийное явление, «демократия, опоясанная бурей» (сходным с блоковским будет взгляд на революционные события в «Докторе Живаго» Б. Пастернака). Поэтому программная статья Блока «Интеллигенция и революция», финальный афоризм которой цитировали множество раз, кончается не ссылкой на Ленина, Троцкого или еще кого-то из большевистских вождей, а напоминанием о греческом философе Сократе: «...Дух есть музыка. Демон некогда повелел Сократу слушаться духа музыки. Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию». Об этой революционной стихии, очистительном мировом пожаре, музыке мятежа написана поэма «Двенадцать».

Однако в этой же статье Блок выступает не только как поэт-мыслитель, но и как социальный диагност, человек своего класса и своей среды, прозорливо видящий, объясняющий и оправдывающий революционные катаклизмы.

Революция — это возмездие старому миру за все его исторические грехи: высокомерие и близорукость сильных, унижение бедных и слабых, социальное и культурное расслоение. В этих грехах могут быть невиновны конкретные люди, но они должны понять и стойко перенести это родо-



вое проклятие (что-то похожее декламировал в начале века чеховский «вечный студент» Петя Трофимов).

«Почему дырявят древний собор? — Потому, что сто лет здесь ожиревший поп, икая, брал взятки и торговал водкой.

Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? — Потому, что там насиловали и пороли девок; не у того барина, так у соседа.

Почему валят столетние парки? — Потому, что сто лет под их развесистыми липами и кленами господа показывали свою власть: тыкали в нос нищему — мощной, а дураку — образованностью. <...>

Я не сомневаюсь ни в чьем личном благородстве, ни в чьей личной скорби; но ведь за прошлое — отвечаем мы? Мы — звенья единой цепи. Или на нас не лежат грехи отцов? — Если этого не чувствуют все, то это должны чувствовать “лучшие”. <...>

Что же вы думали? Что революция — идиллия? Что творчество ничего не разрушает на своем пути? Что народ — паинька? Что сотни жуликов, провокаторов, черносотенцев, людей, любящих погреть руки, не постараются ухватить то, что плохо лежит? И, наконец, что так “бескровно” и так “безболезненно” и разрешится вековая распря между “черной” и “белой” костью, между “образованными” и “необразованными”, между интеллигенцией и народом?» («Интеллигенция и революция»).

На эти вопросы Блок и многие его современники, в том числе соратники по символизму, отвечали совершенно по-разному.

Непримиримая З. Гиппиус видела в происходящем бессмысленное разрушение, бунт взбесившейся черни, не музыку, а дьявольскую какофонию.

Блевотина войны — октябрьское веселье!  
От этого зловонного вина



Как было омерзительно твое похмелье,  
О бедная, о грешная страна!

<...>

Смеются дьяволы и псы над рабьей свалкой,  
Смеются пушки, разевая рты...  
И скоро в старый хлев ты будешь загнан палкой,  
Народ, не уважающий святынь!

(«Веселье», 29 октября 1917)

Блок прозревал в революционных событиях будущую гармонию.

«России суждено пережить муки, унижения, разделения; но она выйдет из этих унижений новой и — по-новому — великой.

<...>

Что же задумано?

*Переделать* все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью.

Когда *такие* замыслы, искони таящиеся в человеческой душе, в душе народной, разрывают сковывавшие их путы и бросаются бурным потоком, доламывая плотины, обсыпая лишние куски берегов, — это называется революцией. Меньшее, более умеренное, более низменное — называется мятежом, бунтом, переворотом. Но *это* называется *революцией*» («Интеллигенция и революция»).

Помогать *этой* революции, работать с большевиками Блок начал с первых же дней советской власти. На него наваливается множество административных дел и обязанностей. Он служит в учрежденном Горьким издательстве «Всемирная литература», председательствует в дирекции Большого драматического театра, входит во многие другие писательские и культурные организации, рецензирует, пишет заявления, заседает, принимает резолюции. Слово *заседание* в его дневниках послереволюционных лет встречается много чаще, чем слово *стихи* или *поэзия*.

Как и все жители страны, Блок претерпевает чудовищные бытовые трудности: голод, тьму и холод, стояние в очередях, внезапные обыски, трудности передвижения по стране и невозможность выехать за границу. Человек, много и с удовольствием занимавшийся не только умственным, но и физическим трудом («Он говорил даже, что работа вез-

де одна: “что печку сложить, что стихи написать...”» — М. А. Бекетова), оказался неспособным к житейской изворотливости, добыванию благ и привилегий. Его квартиру «уплотнили», поэтические вечера, на которые собиралось множество людей, не приносили ему почти никаких средств.

На одном из писательских заседаний К. Чуковский написал шуточные стихи:

Поверят ли влюбленные потомки,  
Что наш магический, наш светозарный Блок  
Мог променять объятия Незнакомки  
На дровяной паек.

Блок достойно ответил в той же шуточной манере:

Но носящему котомки  
И капуста — ананас;  
Как с прекрасной незнакомки,  
Он с нее не сводит глаз,  
А далекие потомки  
И за то похвалят нас,  
Что не хрупки мы, не ломки,  
Здравствуем и посейчас  
(Да-с).

*(«Стихи о предметах первой  
необходимости»,  
6 декабря 1919)*

Ощущение поэтического взлета, полета прошло. На смену цивилизации шла не культура, а новая, даже более тяжелая форма того же самого, ненавидимого Блоком социального устройства. Творчество жизни обернулось сидением на бесконечных заседаниях и бесплодным прожектерством.

Новая власть быстро обнаружила родимые пятна власти прежней: бюрократизм и формализм, пренебрежение к простому человеку, дух всеобщего разделения и обособления. Привычной оставалась атмосфера вседозволенности, насилия, которое становилось нормой.

«Чего нельзя отнять у большевиков — это их исключительной способности вытраивать быт и уничтожать отдельных людей. Не знаю, плохо это или не особенно. Это — факт», — замечает Блок. Нарисовав неприглядную карти-

ну петроградского пригорода (сгоревшие дачи, которые никто не тушил, загаженный лес, оскверненная часовня), он пытается объяснить и это, найти для «народа» смягчающие обстоятельства: «Никто ничего не хочет делать. Прежде миллионы из-под палки работали на тысячи. Вот вся разгадка. Но почему миллионам хотеть работать? И откуда им понимать коммунизм иначе, чем — как грабеж и картеж?» (Дневник, 11 июня 1919).

Куда мучительнее было ощущение, что музыка, которую Блок слышал в начале восемнадцатого года, покидает его как художника, что стихи *уходят* (настоящий поэт не может писать, как чиновник, изо дня в день).

На одном из московских выступлений весной 1921 года, где поэт читал старые стихи (когда он что-то забывал, из публики подсказывали: там помнили любимые строчки лучше автора), на трибуне появился слушатель и объявил, что Блок исписался, что он — литературный мертвец. Сидящие в зале протестовали, но некоторым своим знакомым Блок сказал, что выступавший прав: он больше не может писать стихи.

Последней попыткой услышать музыку было выступление на пушкинском празднике в Доме литераторов. В статье «О назначении поэта» (10 февраля 1921), через три дня прочитанной на вечере, посвященном 84-й годовщине со дня смерти Пушкина, Блок еще раз напомнил о «веселых истинах здравого смысла», определяющих природу искусства и его собственное творчество.

«Поэт — сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых — освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих — внести эту гармонию во внешний мир».

Мешает поэту исполнить его миссию не простонародье, «люди, похожие на землю, которую они пахут, на клочок тумана, из которого они вышли, на зверя, за которым охотятся», а *чернь*, в пушкинскую эпоху представленная придворной знатью, а позднее смененная чиновничеством, бюрократией.

«...Пушкина... <...> убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура», — афористически формулирует Блок.

И объясняет эту замечательную формулу, легко переходя от истории к современности, делая предупреждение наследникам Дантеса и Бенкендорфа.

*«Покой и воля.* Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю — тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл.

Любезные чиновники, которые мешали поэту испытывать гармонией сердца, навсегда сохранили за собой кличку черни. Но они мешали поэту лишь в третьем его деле. Испытание сердец поэзией Пушкина во всем ее объеме уже произведено без них.

Пушкai же остерегутся от худшей клички те чиновники, которые собираются направлять поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на ее тайную свободу и препятствуя ей выполнять ее таинственное назначение».

Параллельно с речью Блок высказал сходные мысли в стихах, в последнем написанном им лирическом произведении — «Пушкинскому Дому» (11 февраля 1921), сознательно используя, стилизуя и характерный для пушкинской эпохи размер (четырёхстопный хорей), и старомодные рифмы (свободу — непогоду, сладость — радость, года — тогда).

Герой стихотворения имеет четко зафиксированную позицию, точку зрения: с Сенатской площади он смотрит через Неву на набережную Васильевского острова.

Стоя на Сенатской площади, Блок прощается не с домом, где он родился (ректорский флигель как раз напротив), а со своей духовной, поэтической родиной, символизируемой Пушкинским Домом (в начале двадцатых годов он находился чуть правее университета, в здании Академии наук).

Уходя из литературы, умирая, Блок клянется «веселым именем Пушкина». В пушкинской речи и последних стихах «крушение гуманизма» отменяется. Сладость искусства и радость бытия восстанавливаются в правах. «Мы умираем, а искусство остается. Его конечные цели нам неизвестны и не могут быть известны. Оно единственно и нераздельно».

Когда-то, семнадцатилетним, Блок заполнил «Альбом признаний», где своим любимым занятием назвал театр, любимыми героями — Гамлета и Тараса Бульбу, герои-

ней — Натасу Ростову, а на вопрос, каким образом желал бы умереть, ответил: «На сцене от разрыва сердца».

Он умирал медленно и мучительно в своей квартире от какой-то непонятной болезни. 26 мая 1921 года он написал К. Чуковскому, припомнив свои полуторалетней давности шуточные стихи: «Итак, “здравствуем и посеичас” сказать уже нельзя: слопала-таки поганая, гугнивая родимая матушка Россия, как чушка своего поросенка».

7 августа 1921 года сердце Блока остановилось. Близкие заметили, что после смерти он стал похож на Дон Кихота, рыцаря печального образа, всю жизнь защищавшего честь своей Прекрасной Дамы.

Для поэтов следующего поколения он стал тем, кем был для своих ближайших современников и потомков Пушкин: эстетическим ориентиром, человеческим образцом, наиболее полным отражением трагической эпохи.

Он прав: опять фонарь, аптека,  
Нева, безмолвие, гранит...  
Как памятник началу века,  
Там этот человек стоит...

(А. Ахматова. «Он прав: опять  
фонарь, аптека...»,  
4 июня 1946)

## основные даты жизни и творчества

---

**1880, 16 (28) ноября** — родился в ректорском флигеле Петербургского университета.

**1891 — 1898** — учеба в петербургской Введенской гимназии.

**1898 — 1906** — учеба на юридическом и историко-филологическом (с 1901 г.) факультетах Петербургского университета.

**1900, февраль** — единственная встреча с В. С. Соловьевым.

**1903** — женитьба на Л. Д. Менделеевой.

**1904** — первая книга — «Стихи о Прекрасной Даме».

**1910, 8 (20) апреля** — доклад «О современном состоянии русского символизма» в Обществе ревнителей художественного слова.

**1910—1911** — выход первого «Собрания стихотворений» в 3 томах — «трилогии вочеловечения», которая, дополняясь и переиздаваясь, стала каноническим изданием лирики Блока.

**1918, 8 января — 28 января** — работа над поэмой «Двенадцать».

**1921, 13 февраля** — речь «О назначении поэта» на вечере памяти Пушкина в Доме литераторов.

**1921, 7 августа** — умер в Петрограде.

## Художественный мир лирики Блока

---

**Лирический герой:  
лицо и маски**

Когда-то, говоря о творчестве А. А. Фета, мы уже вспоминали идею М. И. Цветаевой: она делила творцов на *поэтов с историей* и *поэтов без истории*.

Вторые рождаются сразу, мгновенно; они пришли в мир не познавать, а сказать; их творчество — варьирование тем и мотивов, проявившихся уже в первых стихах; оно похоже на круг или реку, вода в которой — одна и та же. Фет, Тютчев — характерные примеры поэтов без истории.

Поэты с историей, напротив, проходят долгий и сложный путь познания, часто разительно меняются; ранние их стихи бывают удивительно непохожи на поздние; их творчество сравнимо с пущенной в бесконечность стрелой.

Тема *движения, пути* и постоянное обращение к собственной биографии, организующее художественный мир авторское «я», *лирический герой* являются характерными чертами поэтов с историей.

Блок — идеальный пример такого поэта. Неслучайно даже понятие «лирический герой» литературовед Ю. Н. Тынянов впервые применил к его творчеству.

«Блок — самая большая лирическая тема Блока. Это тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас.

«Блок — самая большая лирическая тема Блока. Это тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас.

Он был необходим, его уже окружает легенда, и не только теперь — она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ.

В образ этот персонифицируют все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют *человеческое лицо* — и все полюбили *лицо*, а не *искусство*» (Ю. Н. Тынянов. «Блок», 1921).

Но Блоку-поэту было недостаточно собственной биографии и вырастающего из нее лирического героя. Он (и в этом его творчество напоминает некрасовское) часто перевоплощался в других персонажей, создавал *ролевою лирику*, героями которой становились вечные образы европейской культуры. Наряду со стихотворениями, объединенными образом лирического героя, Ю. Н. Тынянов увидел в лирике Блока много *стихотворных новелл*. «Новеллы эти в ряду других стихотворных новелл Блока выделались в особый ряд; они то собраны в циклы, то рассыпаны: Офелия и Гамлет, Царевна и Рыцарь, Рыцарь и Дама, Кармен, Князь и Девушка, Мать и Сын» (Ю. Н. Тынянов. «Блок»).

И стихи, объединенные образом лирического героя, и многочисленные его перевоплощения, маски ролевой лирики (один из циклов Блока так и называется — «Снежная маска»), в конце концов, сложились в огромную, уникальную картину, противоречивое единство которой первым осознал и описал сам поэт.

**Путь:  
трилогия вочеловечения**

«Первым и главным признаком того, что данный писатель не есть величина случайная и

временная, — является чувство *пути*, — утверждал Блок. — <...> Писатель — растение многолетнее. Как у ириса или у лилии росту стеблей и листьев сопутствует периодическое развитие корневых клубней, — так душа писателя расширяется и развивается периодами, а творения его — только внешние результаты подземного роста души» («*Душа писателя*», 1909).

Хронологически путь поэта от произведений, вошедших в первый сборник, до «Двенадцати» укладывается в двадцать лет (1898 — 1918). Однако, опубликовав «Стихи о Прекрасной Даме» в 1904 году, Блок уже через семь лет

фактически подводит итоги в трехтомном «Собрании стихотворений».

В предисловии к нему содержится важная подсказка, дающая ключ к правильному восприятию блоковского творчества.

«Тем, кто сочувствует моей поэзии, не покажется лишним включение в эту и следующие книги полудетских или слабых по форме стихотворений; многие из них, взятые отдельно, не имеют цены; но каждое стихотворение необходимо для образования главы; из нескольких глав составляется книга; каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать “романом в стихах”: она посвящена одному кругу чувств и мыслей, которому я был предан в течение первых двенадцати лет сознательной жизни» (9 января 1911).

Порой сочиняя стихотворения очень быстро (есть случаи, когда несколько текстов датированы одним днем), Блок впоследствии включал их в более сложную структуру, в которой они оказывались важной частью целого — «романа в стихах» (несомненны пушкинские истоки этого жанрового определения).

Позднее *основное собрание* было дополнено старыми и новыми стихотворениями, несколько раз переиздано, но его композиция, определенная самим Блоком, осталась прежней, стала общепринятой, канонической.

Одним из первых в русской поэзии книгу стихов «Сумерки» (1842) составил Е.А.Баратынский. По принципу циклизации и дополнительной художественной организации строились четыре выпуска «Вечерних огней» (1883—1891) и более ранние книги А.А.Фета, «Кипарисовый лагерь» И.Ф.Анненского (1910). Целостные сборники стихов составляли и другие символисты («Будем как Солнце» К.Д.Бальмонта, 1903). Но только Блок сделал *мышление книгами* основой всего лирического творчества. По такому пути пошли многие значительные поэты XX века (Ахматова, Мандельштам, Пастернак), превращавшие отдельные стихотворения в «роман в стихах», включавшие даже неопубликованные книги в общий счет.

Взглянем на строение большого блоковского сборника лирики или собрания сочинений (малые, учебные издания нарушают этот принцип). Он всегда состоит из трех книг, включающих стихи 1898—1904, 1904—1908 и 1907—



1916 годов. Книги делятся на озаглавленные по разным принципам части-главы.

Книга первая: «Ante lucem» <Перед светом>, «Стихи о Прекрасной Даме» (сюда входят шесть нумерованных хронологически датированных разделов, которые Блок называл главами) — «Распутья».

Книга вторая: «Пузыри земли», «Ночная фиалка» — «Разные стихотворения» — «Город», «Снежная маска» (состоящая из разделов «Снега» и «Маски»), «Фаина», «Вольные мысли».

Книга третья: «Страшный мир», «Возмездие», «Ямбы», «Итальянские стихи», «Разные стихотворения», «Арфы и скрипки», «Кармен», «Соловьиный сад», «Родина», «О чем поет ветер».

Но это еще не все. В отдельные главы включены циклы. Особенно много их в третьем томе. В главе «Страшный мир» есть циклы «Пляски смерти», «Жизнь моего приятеля» и «Черная кровь»; в «Итальянских стихах» — «Флоренция» и «Венеция»; в «Родине» — знаменитый цикл «На поле Куликовом».

Таким образом, отдельное стихотворение может входить как «кирпичик» в цикл — главу — книгу — наконец, в «роман в стихах».

Более конкретно фабулу и смысл этого романа Блок пояснил в письме своему соратнику по символизму.

«...Таков мой *путь*... <...> теперь, когда он пройден, я твердо уверен, что это должное и что все стихи вместе — “*трилогия вочеловечения*” (от мгновения слишком яркого света — через необходимый болотистый лес — к отчаянью, проклятиям, “возмездию” и... — к рождению человека “общественного”, художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы, сдержанно испытывать годный и негодный матерьял, вглядываться в контуры “добра и зла” — ценою утраты части души)» (Андрею Белому, 6 июня 1911).

**Книга первая: мгновения  
слишком яркого света**

*Мгновение слишком яркого света* — это явление Прекрасной Дамы, встреча с ней. По-

этому разделу ранних стихов (в них отразился «курортный роман» 1897 года, влюбленность семнадцатилетнего Блока в женщину, которая была много старше его; с воспоминани-

ями о ней будет связан цикл «Через двенадцать лет», включенный уже в третью книгу) было дано латинское заглавие «Ante lucem» — «Перед светом».

Биографы Блока, опираясь на его дневники и письма, объясняют, что в основе первой книги — развитие отношений поэта с Л. Д. Менделеевой: встречи в Петербурге и Шахматове, свидания, размолвки, счастливый (казалось) финал.

«Пять изгибов сокровенных / Добрых линий на земле...» — начинается Блок стихотворение, написанное 10 марта 1901 года (оно не было включено в основную часть «Стихов о Прекрасной Даме», но в книге есть стихи, сочиненные в те же дни). И заканчивает не менее загадочно:

Пять изгибов вдохновенных,  
Семь и десять по краям,  
Восемь, девять, средний храм —  
Пять стенаний сокровенных,  
Но ужасней — средний храм —  
Меж десяткой и девяткой,  
С черной, выпренной загадкой,  
С воскуреньями богам.

Загадка разъясняется при обращении к блоковскому дневнику.

«...Я встретил Любовь Дмитриевну на Васильевском острове (куда я ходил покупать таксу, названную скоро Краббом). Она вышла из саней на Андреевской площади и шла на курсы по 6-й линии, Среднему проспекту — до 10-й линии, я же, не замеченный Ею, следовал позади (тут — витрина фотографии близко от Среднего проспекта). Отсюда появились “пять изгибов”», —

вспоминает он, подводя итоги жизни и, возможно, готовя материал к так и не осуществленному комментированному изданию «Стихов о Прекрасной Даме» (30 августа 1918).

Рассказ о реальной встрече сопровождается воспоминанием о мистическом видении. «В конце января и начале февраля... <...> явно является Она. Живая же оказывается Душой Мира (как определилось впоследствии), разлученной, плененной и тоскующей...» (11 сентября 1918).

Она в разных стихах первой книги обозначается как Закатная Таинственная Дева; Голубая царица земли; Дева, Заря, Купина; Величавая Вечная жена, Солнце и т. п.

Символическая, непостижимая Величавая Вечная Жена и реальная девушка, будущая жена, оказываются разными гранями, ипостасями Прекрасной Дамы.

Но, читая «Стихи о Прекрасной Даме», мы не узнаем ни имени возлюбленной поэта, ни улиц Васильевского острова, ни витрины фотографии, не говоря уже о такой бытовой подробности, как покупка таксы. Высокая поэзия, мистика отодвигают в сторону, «уничтожают» быт. Переживания лирического героя так высоки, мистичны, что преобразовывают реальный мир по законам мира идеального.

Герой страдает, преклоняется, ждет, молится, окруженный гармоническим пейзажем: ярким солнцем или тихой ночью, на пустынных улицах и площадях, в гулком мире, где он слышит лишь собственный голос и предчувствует неопикуемый облик Ее.

Отдых напрасен. Дорога крута.  
Вечер прекрасен. Стучу в ворота.  
Дольнему стуку чужда и строга,  
Ты рассыпаешь кругом жемчуга.  
Терем высок, и заря замерла.  
Красная тайна у входа легла.

(«Отдых напрасен. Дорога крута...»,  
28 декабря 1903)

Так начинается «Вступление» — первое стихотворение основного раздела первой книги. Все его главные мотивы имеют обобщенный, символический характер. Символическая крутая *дорога* лирического героя и его неутомимость, сказочна рассыпающая жемчуга *Царевна* (это еще одно имя Прекрасной Дамы), условен ее *терем* с узорным коньком над входом. Точно так же условны, символически детали, наверное, самого известного стихотворения книги «Вхожу я в темные храмы...» (25 октября 1902), написанного необычным еще для этой эпохи *трехдольником*. Вместо *терема*

---

*Трехдольник* —

трехударный стихотворный размер с междударным интервалом, колеблющимся от 1 до 2 слогов: переходная форма от силлабо-тонического к акцентному стиху.

здесь появляются *храмы*. Они представлены общеизвестными деталями: *темные, с высокими колоннами, красными лампадами и свечами*.

Где находятся эти храмы, какому вероисповеданию они принадлежат, когда их посещает лирический герой? Поэтика «Стихов о Прекрасной Даме» не предполагает таких вопросов. Перед нами — описание ситуации мистического ожидания, при этом каждая подробность изымается из бытовых связей, оказывается условным знаком, символом.

О, Святая, как ласковы свечи,  
Как отрадны Твои черты!  
Мне не слышны ни вздохи, ни речи,  
Но я верю: Милая — Ты.

У А. Фета есть стихотворение «Жду я, тревогой объят...», тоже связанное с ситуацией ожидания. Фет рисует именно *эту* «чудную картину», пытается передать поэзию мгновения. Любовное свидание здесь изображено как уникальное событие. Вечная *весна* становится признаком любимой женщины (хотя ее образ тоже остается лирически неопределенным).

Блок, напротив, любимую девушку представляет как образ вечности, символическое воплощение мистических предчувствий и видений. Ее реальная прогулка превращается в таинственные изгибы какого-то символического пути. Общесимволистское *двоемирие* в стихах первого тома становится *мироподобием*.

Через много лет Блок, готовя так и не осуществленное комментированное издание, назвал первую книгу «бедное дитя моей юности» и признался, что при ее чтении он «чувствовал себя заблудившимся в лесу собственного прошлого».

Не отказываясь от прошлого, Блок тем не менее ощущал необходимость выйти из леса, покинуть идеальный мир любви ради иного мира, в котором существуют другие люди.

«Стихи о Прекрасной Даме» — ранняя утренняя заря — те сны и туманы, с которыми борется душа, чтобы получить право на жизнь. Одиночество, мгла, тишина — закрытая книга бытия, которая пленяет недоступностью, дразнит странным узором непонятных страниц. Там все будущее — за семью печатями, — подводил он итоги своего пути на очередном повороте. — <...> «Нечаянная Радость» — первые жгучие и горестные восторги — первые

страницы книги бытия. Чаши отравленного вина, полувоплощенные сны. С неумолимой логикой падает с глаз пелена, неумолимые черты безумного уродства терзают прекрасное лицо. Но в буйном восторге душа поет славу новым чарам и новым разуверениям; ей ведомы новые отравы, новый хмель. Готовая умереть, она чудесно возрождается; готовая к полету, срывается в пропасть — и плачет, и плачет на дне. Израненная — поет. Избитая — кричит. Истопанная — возносится к прозрачной синеве» («*Вместо предисловия к сборнику “Земля в снегу”*», март 1908).

Стихи из сборника «Нечаянная радость» стали основой второго тома лирики.

**Книга вторая:** В примечаниях к «Стихам  
пузыри земли и город-призрак о Прекрасной Даме» (январь 1911) Блок заметил, что в этой книге «деревенское преобладает над городским; все внимание направлено на знаки, которые природа щедро давала слушавшим ее с верой».

Во втором томе знаки меняются: на смену светлой вере приходит ироническое или мрачное суеверие. В начинающей вторую книгу главе «Пузыри земли» появляются болотные чертеняки и попик, твари весенние, больная русалка — *вечность болот*, заимствованная то ли из страшных фольклорных быличек, то ли из Шекспира (эпиграф к разделу взят из трагедии «Макбет», в которой действуют ведьмы-искусительницы).

В других стихотворениях деревенский пейзаж тоже становится иным. Он строится на конкретных, узнаваемых деталях, в которых возникают новые чувства лирического героя: ожидание, тоска, предчувствие смерти.

Выхожу я в путь, открытый взорам,  
Ветер гнет упругие кусты,  
Битый камень лег по косогорам,  
Желтой глины скудные пласты.

Разгулялась осень в мокрых долах,  
Обнажила кладбища земли,  
Но густых рябин в проезжих селах  
Красный цвет зареет издали.

(«*Осенняя воля*», июль 1905)

Центром второй книги, однако, стал раздел «Город» (1904 — 1908) и, вообще, городской хронотоп. Теперь блоковский город не абстрактное пространство с таинственными *изгибами*, где должна явиться Она, а вполне узнаваемый Петербург, в котором зловещий Медный Всадник («Там, на скале, веселый царь / Взмахнул зловонное кадило...» — «Петр», 22 февраля 1904) сосуществует с кабаками, каморками, углами, напоминающими о Достоевском и Некрасове.

*Белая ночь* — привычная деталь, синекдоха парадного образа *города пышного* («Медный всадник»). Сравним ее изображение в первом и втором томах блоковской лирики.

Белой ночью месяц красный  
Выплывает в синеве.  
Бродит призрачно-прекрасный,  
Отражается в Неве.

Мне провидится и снится  
Исполнение тайных дум.  
В вас ли доброе таится,  
Красный месяц, тихий шум?..

(«Белой ночью месяц красный...»,  
22 мая 1901)

Белая ночь в этом стихотворении отражается — по сходству — в исполненной «тайных дум» душе лирического героя, ожидающего от этого призрачно-прекрасного мира добра. Фольклорный эпитет (месяц *красный*) обозначает здесь не столько цвет, сколько идеальное качество предмета. Вообще, Петербург с отраженным в Неве месяцем и тихим шумом напоминает какой-то провинциальный город в глубине России.

С каждой весною пути мои круче,  
Мертвенней сумрак очей.  
С каждой весною ясней и певучей  
Таинства белых ночей.

Месяц ладью опрокинул в последней  
Бледной могиле, — и вот  
Стертые лица и пьяные бредни...  
Карты... Цыганка поет.

(«С каждой весною пути мои круче...»,  
7 мая 1907)

В стихотворении из второго тома пейзаж соотносится с состоянием лирического героя уже не по сходству, а по контрасту. Ясность, певучесть, таинство белых ночей не может победить *мертвенного сумрака* очей. Отражающая месяц Нева становится его *бледной могилой*. На смену тихому шуму приходят режущие слух и глаз диссонансы большого города: *пьяные бредни, пение цыганки*.

Непримиримый конфликт, несовместимость героя и пейзажа приобретает в одной из последующих строф особенную наглядность: «Видишь, и мне наступила на горло, / Душит красавица ночь...»

«Иную, по-новому загадочную, белую ночь дает нам, например, Александр Блок», — заметил И. Ф. Анненский.

Таким образом, во втором томе лирики Блока передний план, изображение *этого мира* становится более конкретным. Но исходная установка символизма — двоимирие, намек на *мир иной* — сохраняется. Конфликт-контраст реального и воображаемого миров определяет композицию «Незнакомки» (24 апреля 1906), возможно, самого знаменитого блоковского стихотворения второго тома.

Первая его часть (шесть строф) строится на сниженных, антипоэтических бытовых деталях: женский визг и детский плач, пошлые прогулки и шутки испытанных остряков, пьяные крики в ресторане на фоне сонных физиономий скучающих лакеев. Даже весенний дух этого петербургского пригорода назван *тлетворным*, а тихий месяц (на дворе снова — белая ночь?) оборачивается бессмысленной кривой ухмылкой *диска*.

Но среди этого безобразия во второй части стихотворения (в ней тоже шесть строф) возникает то ли реальная женщина, то ли (что вероятнее) греза пьянеющего и страдающего героя, очередное воплощение Прекрасной Дамы. Незнакомка напоминает светских аристократок пушкинской эпохи, но она одета по современной моде: шелковое платье, шляпа с перьями, унизанные кольцами руки, скрывающая лицо вуаль. Ее явление — знак иного мира, мечта о высокой любви, абсолютном понимании и служении.

И странной близостью закованный,  
Смотрю за темную вуаль,  
И вижу берег очарованный  
И очарованную даль.

И перья страуса склоненные  
 В моем качаются мозгу,  
 И очи синие бездонные  
 Цветут на дальнем берегу.

Эта мечта, однако, все время грозит обернуться обманом чувства, похмельной иллюзией, навязчивым предложением падшей кабацкой «этуали». Последняя строфа выводит на очную ставку грезу и реальность. Но сокровище внутреннего мира оказывается для героя важнее реальности: он повторяет фразу ресторанных пьяниц, потому что вино позволяет ему увидеть «очарованную даль».

В моей душе лежит сокровище,  
 И ключ поручен только мне!  
 Ты право, пьяное чудовище!  
 Я знаю: истина в вине!

«Жизнь стала искусством, я произвел заклинания, и передо мною возникло наконец то, что я (лично) называю “Незнакомкой”: красавица кукла, синий призрак, земное чудо, — объясняет Блок свой замысел уже не в стихах, а в прозе. — <...> Незнакомка. Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это — дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового» («О современном состоянии русского символизма», март — апрель 1910).

Во втором томе, таким образом, на смену однородной — светлой и мистической — атмосфере тома первого приходят демонические, дьявольские мотивы, сомнения, душевное смятение. Мироподобие сменяется конфликтом, несовместимостью, контрастом земного и нездешнего миров.

В том же цикле «Город» через два текста после «Незнакомки» помещено стихотворение «Холодный день». Написанное почти на четыре года раньше (сентябрь 1906), оно, легкими штрихами воссоздавая лирическую ситуацию первого тома, окончательно «заземляет» ее, погружает в грубую реальность.

Мы встретились с тобою в храме  
 И жили в радостном саду,  
 Но вот зловонными дворами  
 Пошли к проклятью и труду.



Первые два стиха — напоминание о мире первой книги, о деревенском и городском Эдеме (*радостный сад и храм*). Но они сразу сменяются признаками современного города (эпитет *зловонный* словно позаимствован из «Преступления и наказания»).

Дальнейшая судьба героев после предназначенной встречи оказывается тяжким, однообразным существованием, мучительно-беспросветной жизнью без идеала.

И вот пошли туда, где будем  
Мы жить под низким потолком,  
Где прокляли друг друга люди,  
Убитые своим трудом.

<...>

Нет! Счастье — праздная забота,  
Ведь молодость давно прошла.  
Нам скоротает век работа,  
Мне — молоток, тебе — игла.

Выходом из этого состояния тоскливой безнадежности становится *идея долга*, прежде всего *долга Художника*.

В стихотворении «Балаган» (ноябрь 1906) лирический герой превращается в бродячего актера, участника труппы исполнителей итальянской народной комедии.

Те же персонажи — Арлекин, Пьеро, Коломбина — появлялись в лирической драме Блока «Балаганчик» (январь 1906). Но там они изображались в горько-иронической манере: Коломбина оборачивалась «картонной невестой», паяц истекал клюквенным соком, а мистики рассуждали о пришествии смерти.

В стихотворении на смену иронии приходит патетика, высокий строй мысли. Грубоватый эпиграф, заимствованный Блоком из драмы А. Дюма, посвященной знаменитому английскому актеру, сыгравшему многих шекспировских героев, утверждает на самом деле честное исполнение профессионального долга.

«Ну, старая кляча, пойдем ломать своего Шекспира!» — говорит выходящий на сцену актер или идущий на урок учитель. Это не ирония, а юмор, скрывающий подлинное, серьезное и глубокое отношение к своему делу.

Тащитесь, траурные клячи!  
Актеры, правьте ремесло,

Чтобы от истины ходячей  
Всем стало больно и светло!

В тайник души проникла плесень,  
Но надо плакать, петь, идти,  
Чтоб в рай моих заморских песен  
Открылись торные пути.

Подлинное чувство, оказывается, может высказать себя с помощью банальных, «ходячих» истин. А путь в «рай заморских песен» пролегает по привычному российскому бездорожью.

В цикле «Вольные мысли» (1907), обращаясь к пушкинскому нерифмованному (белому) стиху, Блок воссоздает пейзажи петербургских окрестностей во множестве конкретных деталей, уже без всякого намека на Ее Прибытие и «пузыри земли» (явление Прекрасной Дамы, грезы об иных мирах). Контраст миру пошлости и безвкусицы («Что сделали из берега морского / Гуляющие модницы и франты? / Настроили столов, дымят, жуют, / Пьют лимонад. Потом бредут по пляжу, / Угрюмо хохоча и заражая / Соленый воздух сплетнями» — «В Северном море») здесь тоже традиционно-пушкинский: страстная любовь, природа, искусство.

Хочу,  
Всегда хочу смотреть в глаза людские,  
И пить вино, и женщин целовать,  
И яростью желаний полнить вечер,  
Когда жара мешает днем мечтать  
И песни петь! И слушать в мире ветер!

(«О смерти»)

Эта поэтизация простых посюсторонних, «здесьних» ценностей бытия — переходный мостик к лирике третьего тома. Второй том был книгой распутий. Третья книга продемонстрировала выход на новые пути.

Книга третья:  
все сущее — увековечить

Период, когда писались стихи второго тома, Блок определял как *венец антитезы* («О современном состоянии русского символизма»). Третья книга стала *синтезом*, не отменяющим, а вбирающим,

включающим исходные противоположности. Ее главной темой, доминантой, Блок, как мы помним, считал «рождение человека “общественного”, художника, мужественно глядящего в лицо миру».

В «Страшном мире» и «Возмездии» мир земной предстает средоточием ужаса и мрака, отпечатком тех дьявольских лиловых миров, которые пришли на смену солнечному миру Прекрасной Дамы.

В «Незнакомке» героиня еще может восприниматься как посланница светлого мира, хотя в прозаическом комментарии Блок выявляет ее демоническую суть, «дьявольский сплав». В написанном несколькими днями раньше стихотворении «В ресторане» (19 апреля 1910), включенном, однако, в раздел «Страшный мир» третьего тома, разрыв между реальностью и мечтой уже совершенно очевиден. Девушка *не является*, а приходит со спутником в тот же ресторан, надменно отвечает на поэтический жест («Обратись к кавалеру, намеренно резко / Ты сказала: “И этот влюблен”») и преображается в прекрасное видение лишь в воображении лирического героя.

Ты рванулась движеньем испуганной птицы,  
Ты прошла, словно сон мой легка...  
И вздохнули духи, задремали ресницы,  
Зашептались тревожно шелка.

Однако в отличие от «Незнакомки» стихотворение «В ресторане» оканчивается утверждением права не высокой мечты, а низкой действительности: кабацкие звуки заглушают голос иного мира.

Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала  
И, бросая, кричала: «Лови!..»  
А монисто бренчало, цыганка плясала  
И визжала заре о любви.

Мотив бессмысленности, гибельности человеческой жизни и усилий варьируется Блоком многократно, приобретая то грандиозный, космический, то очень простой, элементарный — и едва ли не более страшный — характер.

Вот один, гиперболический, образ страшного мира:

Миры летят. Года летят. Пустая  
Вселенная глядит в нас мраком глаз.

А ты, душа, усталая, глухая,  
О счастья твердишь, — который раз?

<...>

Что́ счастье? Короткий миг и тесный,  
Забвенье, сон и отдых от забот...  
Очнешься — вновь безумный, неизвестный  
И за сердце хватающий полет...

Мир Тютчева объединяется образом живой бездны мироздания, гармонического космоса. Вселенная Блока — бездушный механизм, железный волчок, «запущенный куда-то как попало».

И, уцепясь за край скользящий, острый,  
И слушая всегда жужжащий звон, —  
Не сходим ли с ума мы в смене пестрой  
Придуманных причин, пространств, времен...

(«Миры летят. Годы летят. Пустая...»,  
2 июля 1912)

Этому стихотворению предшествует цикл «Пляски смерти» с ключевым вторым стихотворением, написанным всего несколькими месяцами позже (10 октября 1912):

Ночь, улица, фонарь, аптека,  
Бессмысленный и тусклый свет.  
Живи еще хоть четверть века —  
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала.  
И повторится все, как встарь:  
Ночь, ледяная рябь канала,  
Аптека, улица, фонарь.

Простые детали петербургского пейзажа (аптека, которую мог иметь в виду Блок, находится на Петроградской стороне, на берегу Малой Невки, и имеет точный адрес) здесь тоже становятся знаками мирового, вселенского ужаса. Композиционное кольцо подчеркивает идею этой дурной, бессмысленной повторяемости, почти буддистской череды перевоплощений, но без благодетельного отдыха-конца в виде нирваны.

Но после экспозиционных «Страшного мира» и «Возмездия» следуют разделы «Ямбы», «Итальянские стихи»,

«Арфы и скрипки» и кульминация книги — «Родина», резко меняющие темы, пафос, образность третьего тома.

Мы уже сравнивали две блоковские белые ночи — из первого и второго томов. Вот еще один тематически сходный пейзаж из стихотворения, входящего в раздел «Арфы и скрипки»:

Май жестокий с белыми ночами!  
Вечный стук в ворота: выходи!  
Голубая дымка за плечами,  
Неизвестность, гибель впереди!

Это описание только формально, упоминанием о явлении, которое привычно связывают с Петербургом, напоминает о городе и страшном мире. Но его доминирующая эмоция, его пафос противоположны дурной бесконечности стихотворения «Ночь, улица, фонарь, аптека...».

Написанное на четыре года раньше, стихотворение поставлено в другой раздел, во второй половине книги. Отдельные произведения пишутся под влиянием разных эмоций. Но располагает их поэт в соответствии с сюжетом «романа в стихах». Приобретая, как и в стихотворении из первого тома, фольклорный, простонародный колорит, пейзаж наполняется весельем, энергией, силой.

Хорошо в лугу широком кругом  
В хороводе пламенном пройти,  
Пить вино, смеяться с милым другом  
И венки узорные плести,  
Раздарить цветы чужим подругам,  
Страстью, грустью, счастьем изойти, —  
Но достойней за тяжелым плугом  
В свежих росах поутру идти!

(«Май жестокий с белыми ночами!..»,  
28 мая 1908)

Первоначально стихотворение называлось «Родине». А под идущим за плугом человеком, как следует из блоковской статьи «Солнце над Россией» (1908), подразумевался Лев Толстой. *Белая ночь* в первой строфе становится не знаком Петербурга, а символом России.

Художник *должен* искать выход из *страшного мира*, и он его находит. В начальном стихотворении «Ямбов» под-

хвачены размер (четырёхстопный ямб) и интонация «Балагана». Но теперь Блок отбрасывает маску бродячего актёра и прямо, от первого лица, в форме заклинания формулирует задачу художника.

О, я хочу безумно жить:  
Все сущее — увековечить,  
Безличное — вочеловечить,  
Несбывшееся — воплотить!

Пусть душит жизни сон тяжёлый,  
Пусть задыхаюсь в этом сне, —  
Быть может, юноша весёлый  
В грядущем скажет обо мне:

*Простим угрюмство — разве это  
Скрытый двигатель его?  
Он весь — дитя добра и света,  
Он весь — свободы торжество!*

(«О, я хочу безумно жить...»,  
5 февраля 1914)

Образы *юноши веселого* и поэта как *дитя добра и света* напоминают о поэтических декларациях Пушкина: «Быть может (лестная надежда!), / Укажет будущий невежда / На мой прославленный портрет / И молвит: то-то был поэт!»; «Чувства добрые я лирой пробуждал»; «Восславил я свободу». Чем дальше, тем более значимым для Блока становилось «веселое имя Пушкин».

В безграничном пространстве третьего тома гулко отдаются, легко узнаются мотивы и образы не только Пушкина, но и Лермонтова, Некрасова, Тютчева, Толстого (Блок признавался, что стихотворение «На железной дороге» возникло под влиянием сцены из романа «Воскресение»).

Для Блока эти классические мотивы и образы становятся точками опоры, важными красками новой картины русской и мировой жизни рубежа веков, где уживаются отзвуки Куликовской битвы как предчувствия грядущих катаклизмов («На поле Куликовом», 1905), вечная красота Италии («Итальянские стихи», 1909), воспоминания о юношеской любви («Через двенадцать лет», 1909 — 1910), трагедия Первой мировой войны («Петроградское небо мутилось дождем...», 1 сентября 1914), безумная и безответная лю-

бовь к актрисе, играющей цыганку Кармен («Кармен», 1914), смерть другой актрисы («На смерть Комиссаржевской», 1910), гибель летчика, ночного летуна, несущего земле динамит («Авиатор», 1910 — январь 1912), ненависть к богатым и сытым («Вновь богатый зол и рад...», 7 февраля 1914) — и пронзительное, вопреки очевидности, чувство любви к родной земле, выраженное простыми, «стертыми» словами.

Россия, нищая Россия,  
Мне избы серые твои,  
Твои мне песни ветровые —  
Как слезы первые любви!

<...>

Пускай заманит и обманет, —  
Не пропадешь, не сгинешь ты,  
И лишь забота затуманит  
Твои прекрасные черты...

(«Россия»,  
18 октября 1908)

На смену сложным метафорическим построениям и загадкам в третьем томе лирики Блока все чаще приходит простота, *прекрасная ясность* (М. Кузмин).

Г. Иванов, тогда начинающий литератор, сторонник акмеизма (в будущем — один из первых поэтов эмиграции, русской литературы в изгнании), прочитав маленький сборник «Стихи о России» (1915), полностью включенный в третий том, увидел в Блоке-современнике самое главное: он встает в ряд великих, *классических поэтов*; основной тон его книги — «просветленная грусть и мудрая, ясно-мужественная любовь поэта к России»; простота, совершенство его стихов — это преодоленная сложность, учитывающая весь пройденный путь и объединяющая людей самых разных художественных вкусов.

«Это стихи символиста. Но какой реалист... <...> не примет их? Какой акмеист не скажет, что они прекрасны? Последние стихи Блока истинно классичны... <...> Это естественная классичность высокого, прошедшего все искусства творческого пути. Некоторые из них стоят уже на той ступени просветления простоты, когда стихи, как песня, становятся доступными *каждому* сердцу. Утон-

ченное мастерство совпадает в “Стихах о России” со всем богатством творческого опыта. Любовь, мука, мудрость, вся сложность чувств современного лирика соединены в них с величественной, в веках теряющейся духовной генеалогией» (Г. Иванов. «“Стихи о России” Александра Блока», 1915).

В «Вольных мыслях», венчающих второй том, лирический герой хотел *слушать в мире ветер*.

«Дикий ветер / Стекла гнет, / Ставни с петель / Буйно рвет» — начало предпоследнего стихотворения в разделе «Родина» (22 марта 1916).

Заканчивается третья книга короткой главой «О чем поет ветер» (1913), в которой от масштабных размышлений «Родины» поэт возвращается к ценностям частной жизни («Мы забыты, одни на земле. / Посидим же тихонько в тепле...») и восстанавливает характерные еще для первой книги загадочность и двоемирие («И постигать / В обрывках слов / Туманный ход / Иных миров...»).

Ветер опять появится в начале произведения, в котором Блок осмысляет произошедший в России великий перелом — революцию.

## «Двенадцать» (1918)

---

Мир:  
белое, черное, красное

Современники вспоминали: первая послереволюционная зима была жестокой, морозной. Снег на улицах никто не убирал, пешеходы, как в деревне, протаптывали тропинки от дома к дому. 3 января 1918 года Блок замечает в записной книжке: «К вечеру — ураган (неизменный спутник переворотов)». Через неделю, 8 января там же зафиксировано: «Весь день — “Двенадцать”. <...> Внутри дрожит». Три недели ушло на обдумывание, внутреннюю работу. Написана же поэма, в сущности, за два дня. 29 января Блок записывает: «Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг. <...> Сегодня я — герой».

Пейзаж, хронотоп «Двенадцати» может вначале показаться точным изображением, бытописанием петроград-



ской зимы восемнадцатого года: ураганного ветра, ночной тьмы, непреодолимых сугробов.

«Завивает ветер / Белый снежок. / Под снежком — ледок. / Скользко, тяжко, / Всякий ходок / Скользит — ах, бедняжка!»; «Старушка, как курица, / Кой-как перемотнулась через сугроб» (гл. 1).

Но Блок, как справедливо заметил И. Ф. Анненский, был *природным символистом*. В первых же стихах, экспозиции поэмы, задан иной масштаб изображения:

Черный вечер.  
Белый снег.  
Ветер, ветер!  
На ногах не стоит человек.  
Ветер, ветер —  
На всем божьем свете!

Конкретные детали петроградской зимы становятся у Блока знаками, символами большого мира — космоса, вселенной, состоящей из крайностей, пугающих противоположностей, стихий *черного и белого*.

В сюжете поэмы каждый из этих опорных мотивов обобщается то реальной предметной подробностью, то символической характеристикой.

В поэме упоминаются *винтовок черные ремни* (гл. 2), Ванька оказывается *черноусым* (гл. 4), Катька в восприятии какого-то другого персонажа — *чернобровушкой* (гл. 8). Ночи, проведенные с этой женщиной, Петруха называет *черными, хмельными*. А *черный вечер* в конце той же первой главы превращается из характеристики мира в *пейзаж души*.

Черное, черное небо.  
Злоба, грустная злоба  
Кипит в груди...  
Черная злоба, святая злоба...  
Товарищ! Гляди  
В оба!

Прямо названного белого цвета в поэме почти нет. Начальное упоминание прямо повторится лишь однажды, в самом конце: *в белом венчике из роз* (гл. 12). Но атрибу-

ты белизны — *вьюга, снег, сугробы* — упоминаются также часто.

В конце поэмы вспыхивает еще один цвет: «В очи бьет-ся / *Красный флаг*» (гл. 11); «Это — ветер с *красным флагом...*», « — Кто там машет *красным флагом?*» (гл. 12). (Может быть, под влиянием Блока, снимая через несколько лет черно-белый фильм «Броненосец “Потемкин”» о восстании черноморских революционных матросов во время революции 1905 года, С. М. Эйзенштейн от руки раскрасит киноплёнку: в финале над восставшим броненосцем взвывается красный флаг.)

Когда-то Блок видел мир в иных цветах: *сине-лиловый мировой сумрак, лиловые миры революции* («О современном состоянии русского символизма», 1910). Теперь на смену неопределенно угрожающему лиловому приходит цвет крови.

Таким образом, символическая палитра поэмы состоит из *черного, белого и красного*. Другие цветовые эпитеты — серые гетры, блестящие жемчугом зубы, огневые очи и пунцовая родинка Катьки — связаны только с героиней, остаются лишь бытовыми подробностями.

Господствует в этом двойственном — реальном и символическом мире — одна стихия, гуляющие по бескрайнему пространству *ветер, вьюга*: «Ветер хлесткий!», «Ветер веселый», «Да свищет ветер...» (гл. 1); «Гуляет ветер...» (гл. 2); «Разыгралась чтой-то вьюга, / Ой, вьюга́, ой, вьюга́! / Не видать совсем друг друга / За четыре за шага!» (гл. 10); «И вьюга́ пылит им в очи / Дни и ночи / Напролет...» (гл. 11); «Это — ветер с красным флагом / Разыгрался впереди...», «Только вьюга долгим смехом / Заливается в снегах» (гл. 12).

Но тогда, в этой символической перспективе, не стоящий на ногах человек — это тоже не просто гонимый ветром прохожий, а *человек вообще, современник, свидетель*, оказавшийся в мире, насквозь продуваемом ветрами истории.

«Я не имею ясного взгляда на происходящее, тогда как волею судьбы я поставлен свидетелем великой эпохи. Волею судьбы (не своей *слабой волей*) я художник, т. е. свидетель. Нужен ли художник демократии?» — сомневается Блок 14 апреля 1917 года, наблюдая бурную революционную весну.

Когда события логически дошли до революционной зимы, сомнения художника отступили перед ощущением

его правоты и визионерства, видением невидимых существостей из других миров.

«...В январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914. Оттого я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно было писано в согласии со стихией: например, во время и после окончания “Двенадцати” я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира). <...> Правда заключается в том, что поэма написана в ту исключительную и всегда короткую пору, когда проносющийся революционный циклон производит бурю во всех морях — природы, жизни и искусства...» (Из «Записки о “Двенадцати”», 1 апреля 1920).

**Жанр:**  
**частушка и «киношка»**

К. И. Чуковский, как помним, шутил, что Блок «променял объятья Незнакомки

на дровяной паек». В «Двенадцати» произошел более существенный, трудновообразимый, почти невозможный обмен. Пытаясь понять «темный язык» новой эпохи, Блок отказывается от стиля лирической трилогии поэм «Соловьиный сад» и «Возмездие». На смену литературному языку высокой поэзии приходит *голос улицы*, в ее самом живом, самом актуальном в начале XX века жанровом преломлении.

Лучше всех понял сделанное поэтом другой поэт.

«Поэма “Двенадцать” — монументальная драматическая частушка (выделено мной. — И. С.). Центр тяжести — в композиции, в расположении частей, благодаря которому переходы от одного частушечного строя к другому получают особую выразительность, и каждое колено поэмы является источником разряда новой драматической энергии, но сила “Двенадцати” не только в композиции, но и в самом материале, почерпнутом непосредственно из фольклора. Здесь схвачены и закреплены крылатые речения улицы, нередко эфемериды-однодневки вроде: “у ей керенки есть в чулке”, и с величайшим самообладанием вправлены в общую фактуру поэмы, — написал через год после смерти Блока О. Э. Мандельштам. — <...> Независимо от различных праздных толкований, поэма “Двенадцать” бессмертна, как фольклор» («А. Блок», 1921 — 1922).

Действительно, Блок купается в стихии народного языка, играет разными ритмами, «выкидывает коленца»: то исполь-

зует повторы-вариации, то рифмует отдельные строфы, то отказывается от рифм, то просто обращается к междометиям-звукоподражаниям (французский поэт и мыслитель П. Вальери, вообще, считал, что лирика вырастает из междометий, пытаясь словами выразить то, что говорят слезы и поцелуи).

Как пошли наши ребята  
В красной гвардии служить —  
В красной гвардии служить —  
Буйну голову сложить!

Эх ты, горе-горькое,  
Сладкое житье!  
Рваное пальтишко,  
Австрийское ружье!

(гл. 3)

Ужь я времячко  
Проведу, проведу...

Ужь я темячко  
Почешу, почешу...

Ужь я семячки  
Полущу, полущу...

Ужь я ножичком  
Полосну, полосну!..

(гл. 8)

Блок признавался, что поэма начиналась с этого звукового образа: два «ж» в стихе «ужь я ножичком» оказались очень выразительными.

Наряду с частушкой Блок использует в поэме другие, но тоже массовые, почти фольклорные жанры: марш («Революционный держите шаг! / Неугомонный не дремлет враг!»), плясовую песню («Эх, эх, попляши! / Больно ножки хороши! <...> Эх, эх, согреси! / Будет легче для души!»), молитву («Упокой, Господи, душу рабы твоя...»), городской романс на стихи Ф. Н. Глинки, придавая ему пародийный характер («Не слышно шуму городского / Над невской башней тишина, / И больше нет городского — / Гуляй, ребята, без вина!»).

Только словесными фольклорными жанрами фундамент «Двенадцати» не ограничивается.

Обрывки разговоров, залихватские реплики безымянных персонажей напоминают о *народном театре*, святочных раз-

влечениях простонародья, балаганных зазывалах, вышучивающих прохожих и привлекающих публику в свое заведение: «А это кто? — Длинные волосы / И говорит вполголоса...», «А вон и долгополый — / Сторонкой — за сугроб... / Что нынче невеселый, / Товарищ поп?», «Вон барыня в каракуле / К другой подвернулась: / — Ужь мы плакали, плакали... / Поскользнулась / И — бац — растянулась!» (гл. 1).

А изобразительная динамика, быстрая смена эпизодов напоминает еще об одном виде искусства, которому не исполнилось и четверти века и которое воспринималось многими современниками Блока как низкое, «площадное» — о кино (напомним, в эпоху Блока оно было черно-белым и немым). Точно так же, как в кино, короткие эпизоды блоковской поэмы перемежаются надписями-титрами — плакатом «Вся власть Учредительному Собранию!» или репликами персонажей.

Большинство блоковских соратников, поэтов-символистов, либо высокомерно презирали «толпу», любимые ею формы и жанры — городской романс, частушку, кинематограф (В. Брюсов, Вяч. Иванов), либо, напротив, познав первый успех, эксплуатировали понравившиеся публике формы (К. Бальмонт). В своем пути Блок соединил эти крайности.

И в лирике он, сохраняя привязанность старым поэтам (Жуковский, Полонский, А. Григорьев), не чуждался массовых форм и жанров. В «Двенадцати» Блок, подобно Маяковскому, подслушал и отразил язык охваченной стихией бунта петроградской улицы. Но одновременно он остался в кругу высокой символистской мысли, не изменил своим темам и основам своего художественного мира. Поэма тем и отличалась от скороспелых агитационных произведений, что, используя новый художественный диалект, она продолжала вечные для русской литературы темы. И здесь Блок окружен привычными «проклятыми» вопросами: Россия и революция, интеллигенция и народ, герой и толпа, христианство, верность духу музыки и крушение гуманизма.

**Двенадцать:**

**разбойники или апостолы?**

Система персонажей поэмы, ее персонажный уровень тоже оказывается весь-

ма необычным. В «Двенадцати» отсутствует определяющий

единство «трилогии вочеловечения» лирический герой, он

растворяется в изображенном мире, в чужом слове. Если предположить, что поэма, подобно «Слову о полку Игореве», дошла бы до нас как анонимный текст, авторство Блока вряд ли мог бы доказать любой его знаток и поклонник.

Вместе с тем нет в поэме и подробных характеристик, биографий, фабульных историй большинства персонажей (они присутствуют, например, в «Медном всаднике» или поэмах Некрасова). Блоковские герои, как и изображенный мир, походят на маски народного театра или персонажей кинофильма, появляющихся в одном эпизоде, на несколько минут, и потому они представлены броско, эффектно, одной заметной и, может быть, вполне случайной чертой.

Вот бедная, не разбирающаяся в политике старушка: она ругает большевиков, но не понимает и их противников, вывесивших бесполезный плакат: «Сколько бы вышло портянок для ребят...».

Вот длинноволосый писатель, «вития», толкующий о том же, что и старушка, но более высокопарно: « — Предатели! / — Погибла Россия!».

Вот буржуй на перекрестке, поп, барыня в каракуле, обсуждающие свои дела «сотрудницы» публичного дома, бродяга. Едва ли не вся социальная вертикаль взбудораженной революцией России представлена в первой главе. Но главный герой, вынесенный в заглавие, появляется лишь в главе второй.

Гуляет ветер, порхает снег.

Идут двенадцать человек.

Мы даже не знаем имен десяти из них. В сцене погони (гл. 6) упомянуты только Андрюха и Петруха, драма Петрухи раскрывается в следующей главе. Другие персонажи остаются нерасчлененной массой, *коллективным героем*, реплики и оценки можно приписывать любому из них.

Кто такие эти двенадцать?

В бытовой фабуле — отряд красногвардейцев, несущий дежурство на ночных улицах Петрограда. «Как пошли наши ребята / В красной гвардии служить...» (гл. 3), «Вперед, вперед, вперед, / Рабочий народ!» (гл. 10).

Американский журналист Д. Рид в очерковой книге «Десять дней, которые потрясли мир» вспоминал, что

патрули, действительно, часто состояли из двенадцати человек.

Но Блок с разных сторон так подсвечивает это грозное шествие, что на воображаемых экранах возникают огромные тени, символические проекции этих персонажей в иных мирах.

«Жило двенадцать *разбойников*», — напоминает Блок на одной из страниц черновика некрасовские стихи — балладу «О двух великих грешниках», входящую в поэму «Кому на Руси жить хорошо». Это один символический ключ, один ряд, в который легко включаются блоковские персонажи. «В зубах — цыгарка, примят картуз, / На спину б надо бубновый туз!» (гл. 2); «Запирайте этажи, / Нынче будут грабежи! // Отмыкайте погреба / Гуляет нынче голытьба!» (гл. 7).

В зачетной студенческой работе «Поэзия заговоров и заклинаний» (октябрь 1906) Блок вспоминал еще одну дюжину: «Заклинатели Халдеи вызывали *астральных демонов*, число которых колебалось между двенадцатью и семью. В христианской культуре эти духи демоны превратились в *злых лихорадок*...»

В другой символической перспективе число красногвардейцев совпадает с числом пошедших за Христом его первых учеников, *апостолов*. Да, они идут без «имени святого», они собираются «пальнуть пулей в Святую Русь». Однако, раздувая мировой пожар, они привычно просят благословения: «Мировой пожар в крови — / Господи, благослови!» (гл. 3). И в финале поэмы (к чему мы еще вернемся) появляется фигура, которая подтверждает не разбойничьи, а апостольские ассоциации.

Но финалу предшествует трагическая любовная история, героями которой оказываются уже не двенадцать, а трое.

**Петька с Катюкою:  
жестокий романс и трагедия**

Композиционно «Двенадцать» отчетливо делятся на три части. В первых трех главах вертится колесо обозрения, творится уличный театр, появляются разнообразные персонажи, изображается коллективное шествие двенадцати.

Возвращение к *общему плану* (кинематографический термин в данном случае очень уместен) происходит в восьмой главе (два монолога безымянных персонажей в восьмой и



девятой главах входят как вставные эпизоды в общую картину продолжающегося шествия).

В центральной же части этого «триптиха» возникает *крупный план*: персонажи получают имена, их взаимоотношения, их история прописана более подробно. Ванька с Каткой гуляют в кабаке, мчатся на лихаче по улице, героиня гибнет от пули Петрухи, который тоже любил ее и стал ее невольным убийцей.

Еще одним, внутренним жанром в поэме оказывается *жестокый романс*, история любви, измены и смерти. И в этом любовном треугольнике изобразительные характеристики распределяются неравномерно. Истории мужчин рассказаны более схематично. Простодушный Ванька — черноусый, плечистый и речистый, бывший фронтовик («в шинелишке солдатской»), который разбогател, отошел от своих товарищей и теперь прожигает жизнь в кабаках, видимо, наверстывая потерянное время и подражая буржуям.

Петька был когда-то влюблен в девушку («— Ох, товарищи, родные, / Эту девку я любил... / Ночки черные, хмельные / С этой девкой проводил...»), страдал от ее измены, еще больше страдает после убийства, но постепенно успокаивается, подбадриваемый товарищами («Он голову вскидывает, / Он опять повеселел...»).

Подробнее обрисована героиня. В разных местах дается много ее портретных деталей: тип лица («толстоморденькая»), жемчужные зубы, огневые очи, пунцовая родинка, шрам на шее и царапина под грудью. Детальнее рассказана и ее история: помимо Петрухи и Ванюхи она «с офицерами блудила», получала от них подарки, накопила деньги (в никому не нужных теперь керенках).

Образ героини для Блока, кажется, был не менее важен, чем характеристика двенадцати. В письме к худож-



нику Ю. П. Анненкову, который иллюстрировал поэму, поэт словно вглядывается в нее, прибавляя новые черты. «Катя — здоровая, толстомордая, страстная, курносая русская девка; свежая, простая, добрая — здорово ругается, проливает слезы над романами, отчаянно целуется... <...> “Толстомордость” очень важна (здоровая и чистая, даже — до детскости). <...> Хорошо тоже, что крестик выпал...» (12 августа 1918).

Судьбу лирического героя *трилогии вочеловечения* определяла прежде всего любовь, отношение к женщине. Прекрасная Дама чудилась в Незнакомке, она надевала снежную маску, превращалась в Фаину, дону Анну, Кармен или простую русскую девушку, ожидавшую счастья у железной дороги.

Детски простодушная, страстная, религиозная («крестик выпал») Катя — еще один вариант Вечной Женственности и еще одна трагедия женской судьбы, которая определяет структуру «Двенадцати».

Революционный держите шаг!  
Неугомонный не дремлет враг!

Товарищ, винтовку держи, не трус!  
Пальнем-ка пулей в Святую Русь...

У двенадцати много врагов, от повесившего нос буржуя до шелудивого пса. Но они вызывают лишь злую усмешку.

Гибнут в поэме только двое: где-то за кадром — безымянный офицер («Помнишь, Катя, офицера — / Не ушел он от ножа...») и красивая женщина «из народа».

Катя убита из винтовочки Петрухи. Но в символическом плане она — жертва бури, ветра, вселенского катаклизма. Ее вина только в том, что она пыталась жить и выжить в эпоху, когда выжить очень трудно.

Меня язык, Блок не изменяет своим главным темам, продолжающим темы великой русской литературы XIX века. Философской масштабностью, принципом контраста, трагической неразрешимостью конфликта «Двенадцать» напоминают «Медный всадник», проблемой «крови по совести» — «Преступление и наказание».

У Пушкина Параша гибнет по произволу стихии, хотя вину несчастный герой возлагает на грозного властелина, железной волей которого был основан город. Катя гибнет от руки человека своего круга, бывшего любовника. Власть

на какое-то историческое мгновение из силы, стоящей над людьми, превратилась в насилие над ближним, над *своим*. Итог для *маленького человека*, почти ребенка, оказался тем же самым: внезапная и бессмысленная гибель.

А Катька где? — Мертва, мертва!  
Простреленная голова!

Что́, Катька, рада? — Ни гу-гу...  
Лежи ты, падаль, на снегу!

Революционный держите шаг!  
Неугомонный не дремлет враг!

Блоковскому Петрухе удастся решить и проклятый вопрос о «крови по совести». Он верит увещаниям товарищей (« — Поддержи свою осанку! / — Над собой держи контроль! // — Не такое нынче время, / Чтобы нянчиться с тобой! / Потя-желе будет бремя / Нам, товарищ дорогой!») и снова включается в общее движение: «И Петруха замедляет / Торопливые шаги... // Он головку вскидывает, / Он опять повеселел...».

И сразу же после преодоления мук совести в поэме возникает разбойничья тема: «Эх, эх! / Позабавиться не грех!»

Но завершается это упорное и настойчивое движение двенадцати все-таки в иной символической реальности.

**Исус Христос:  
за и против**

Явление этого персонажа в финале, последней строфе, последнем стихе, удивило не

только многих современников (как принимавших, так и отрицавших блоковское создание), но и, кажется, самого поэта.

«...“Христос с красногвардейцами”. Едва ли можно оспорить эту истину, простую для людей, читавших Евангелие и думавших о нем. <...> Разве я “восхвалял”? <...> Я только констатировал факт: если взглядеться в столбы метели на *этом пути*, то увидишь “Исуса Христа”. Но я иногда сам глубоко ненавижу этот женственный призрак» (*Дневник, 10 марта 1918*).

Преступая через кровь, красногвардейцы идут дальше «без имени святого», хотя в незримом сопровождении Христа.

Об отношении двенадцати и простонародного *Исуса*, отдельных деталей финала поэмы велись разнообразные споры.

Благославляет ли Христос красногвардейцев и возглавляет ли движение своих апостолов?

Убегает ли он, а они преследуют и стреляют в невидимый призрак?

Несет ли он сам кровавый флаг или полотнище развевается само по себе?

Блок — комментатор и критик помнит об ограниченности своих возможностей, когда объясняет Блока-поэта. Он с удивлением вглядывается в созданную картину, с трудом пытается понять, что ему надиктовало вдохновение, однако настаивает на своей *художественной правоте*.

«О Христе: Он совсем не такой: маленький, согнулся, как пещера, аккуратно несет флаг и уходит. “Христос с флагом” — это ведь — “и так и не так”. Знаете ли Вы (у меня — через всю жизнь), что, когда флаг бьется под ветром (за дождем или за снегом и главное — за ночной темнотой), то под ним мыслится кто-то огромный, как-то к нему относящийся (не держит, не несет, а как — не умею сказать). Вообще это самое трудное, можно только найти, но сказать я не умею, как, может быть, хуже всего сумел сказать и в “Двенадцати” (по существу, однако, не отказываюсь, несмотря на все критики)» (Ю.П. Анненкову, 12 августа 1918).

Поэту ясно только одно: *прошлое* (безродный пес старого мира), *настоящее* (двенадцать апостолов-разбойников), возможное *будущее* (невидимый призрак под *красным* флагом и в «*белом* венчике из роз») оказываются в одном символическом пространстве-времени, посреди вьюги, с памятью о невинной жертве. «Если бы из левого верхнего угла “убийства Катьки” дохнуло густым снегом и сквозь него — Христом, — это была бы исчерпывающая обложка» (Ю.П. Анненкову, 12 августа 1918).

Оригинальное объяснение финала поэмы предложил М.М. Пришвин. Он частично объединил различные точки зрения на героев и ввел в мир поэмы самого автора. «Наконец, я понял теперь, почему в “12-ти” впереди идет Христос, — записывает Пришвин в дневнике 9 декабря 1922 года, — это он, только Блок, имел право так сказать: это он сам, Блок, принимал на себя весь грех дела и тем, сливаясь с Христом, мог послать Его вперед убийц: это есть Голгофа — стать впереди и принять их грех на себя».



Ю. П. Анненков. Иллюстрация к поэме

А. А. Блока

«Двенадцать». 1918

«Двенадцать» продолжают традицию великих книг XIX века с *открытым финалом*. Бесспорны только стихи: черный вечер, белый снег, мировой пожар в крови. Но чем все кончится, пока не знает никто.

Главный мотив поэмы прекрасно выделил и описал еще один поэт, в романе которого о революции явно отзывается блоковская стихия.

Тот ветер, проникший под ребра  
И в душу, в течение лет  
Недоброю славой и доброй  
Помянут в стихах и воспет.

Тот ветер повсюду. Он — дома,  
В деревьях, в деревне, в дожде,  
В поэзии третьего тома,  
В «Двенадцати», в смерти, везде.

(Б. Пастернак. «Ветер (Четыре отрывка о Блоке)», 1956)

- Т** 1. Какие черты детства Блока оказали влияние на его творчество?
2. Какую роль в становлении Блока сыграл В. С. Соловьев?
3. Почему свое время Блок определял как эпоху «крушения гуманизма»? Какой смысл он придавал понятиям «культура» и «цивилизация»? Какой представлялась ему роль художника? Почему таким важным в послереволюционное время оказалось для Блока имя Пушкина?

4. Почему Блока можно назвать «поэтом с историей»? Какую роль в его творчестве сыграла идея пути?
5. Какова структура собрания лирики Блока? Как ее комментировал сам поэт?
6. Перечислите основные особенности «Стихов о Прекрасной Даме». Как в первом томе лирики Блока отражаются детали его биографии и принципы символистской эстетики?
7. В чем отличие второго тома лирики Блока от первого? Как во втором томе трансформируются образы первого тома? Какие новые темы и мотивы появляются у Блока?
8. Каковы особенности третьего тома блоковской лирики? Какое место в нем занимает тема России? Почему Куликовская битва становится для Блока основным событием русской истории? Какие поэтические формулы третьего тома наиболее точно передают особенности блоковского мировосприятия?

**П** 9. Вопросы к поэме «Двенадцать».

- Каково было отношение Блока к Октябрьской революции? Как оно отразилось в поэме?
- С какими жанровыми традициями связана поэма Блока?
- Какова функция цвета в поэме? В какой цветовой гамме изображается мир?
- Каковы особенности изображения персонажей в поэме?
- Какую роль играет в поэме любовная фабула? С какими предшествующими героинями лирики Блока соотносится Катя?
- Как читатели и критики объясняли финал поэмы?
- Менялось ли отношение Блока к советской реальности после «Двенадцати»?

**!** 10. А. А. Ахматова посвятила Блоку цикл «Три стихотворения». Прочитайте одно из них:

И в памяти черной пошарив, найдешь  
До самого локтя перчатки,

И ночь Петербурга. И в сумраке лож  
Тот запах и душный и сладкий.  
И ветер с залива. А там, между строк,  
Минуя и ахи и охи,  
Тебе улыбнется презрительно Блок —  
Трагический тенор эпохи.

(«И в памяти черной пошарив,  
найдешь...», 1960)

Какие мотивы и образы, характерные для Блока, использует Ахматова? Как вы понимаете определение «трагический тенор эпохи»? Сравните его с другим определением из стихотворения, приведенного в тексте главы: «Памятник в начале века». Сходны или различны ахматовские оценки личности Блока?

11. Блоку посвящено множество стихотворений. Прочитайте еще два из них.

**Ф. Сологуб**

\* \* \*

Стихия Александра Блока —  
Метель, взвивающая снег.  
Как жуток зыбкий санный бег  
В стихии Александра Блока.  
Несемся — близко иль далеко? —  
Во власти цепенящих нег.  
Стихия Александра Блока —  
Метель, взвивающая снег.

(«Стихия Александра Блока...»,  
28 декабря 1913)

**Г. Иванов**

\* \* \*

Это звон бубенцов издалека,  
Это тройки широкий разбег,  
Это черная музыка Блока  
На сияющий падает снег.  
...За пределами жизни и мира,  
В пропастях ледяного эфира  
Все равно не расстанусь с тобой!

И Россия, как белая лира,  
Над засыпанной снегом судьбой.

(«Это звон бубенцов издадека...»,  
1931)

В чем сходство и различие этих поэтов в восприятии поэзии Блока? Как их тексты соотносятся с более поздним стихотворением Ахматовой? К какому жанру (он определяется по формальному признаку) относится стихотворение Сологуба?

12. Поэт Д.Самойлов (1920 — 1990) написал историческую балладу (или маленькую поэму), которая в ранних изданиях называлась «Блок. 1917», а позже была озаглавлена «Рождество Александра Блока» (23 мая 1907). Найдите и прочитайте ее.

Почему стихотворение написано в 1967 году? Какие мотивы и темы блоковской лирики отразились у Д.Самойлова? Какие евангельские мотивы использованы Д.Самойловым? Как вы понимаете заглавие поэмы? Кого поэт называет волхвами? Каким предстает у Д.Самойлова отношение Блока к революции? Насколько оно отвечает фактам блоковской биографии?

#### литература для дополнительного чтения

---

Александр Блок: pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников / Сост. Н.Ю.Грякалова. — СПб., 2004. (Статьи Андрея Белого, Иванова-Разумника, М.Волошина, Б.Эйхенбаума, О.Мандельштама, Г.Адамовича, Ф.Степуна).

Гинзбург Л.Я. Наследия и открытия // Гинзбург Л.Я. О лирике. — 2-е изд. — Л., 1974. — С. 243 — 310.

Долгополов Л.К. Поэма Александра Блока «Двенадцать». — Л., 1979.

Жирмунский В.М. Поэтика Александра Блока // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 205 — 237.

*Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Ал.Блока. — 2-е изд. — Л., 1981.

*Миц З. Г.* Поэтика Александра Блока. — СПб., 1999.

*Новиков В. И.* Александр Блок. — М., 2010. — (Серия «Жизнь замечательных людей»).

*Орлов В. Н.* Гамаюн. Жизнь Блока. — М., 1981.

*Чуковский К. И.* Александр Блок как человек и поэт // Чуковский К.И. Сочинения: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 390—497.

*Якобсон А.* Конец трагедии. — Вильнюс; М., 1992.





Иван Алексеевич

**БУНИН**

**(1870—  
1953)**

**До:**  
**праведник среди грешников**

«Все человеческие судьбы  
слагаются случайно, в зависи-  
мости от судеб, их окружаю-

щих... Так сложилась и судьба моей юности, определившей  
и всю мою судьбу».

Таким (печальным или оптимистическим?) размышле-  
нием начинается одна из глав автобиографической книги  
Бунина «Жизнь Арсеньева» (кн. 2, гл. 16).

Согласно другим бунинским воспоминаниям у его писа-  
тельской колыбели сошлись Случай и Предопределение.

«То, что я стал писателем, вышло как-то само собой, опреде-  
лилось так рано и незаметно, как это бывает только у тех, кому  
что-нибудь “на роду написано”. <...> От некоторых писателей я  
не раз слышал, что они стали писателями случайно. Не думаю,  
что это совсем так, но все-таки могу представить себе их и не пи-  
сателями, а вот самого себя не представляю», — утверждал Бу-  
нин («Из записей», 1927).

Но внешний толчок, выявивший это призвание, оказал-  
ся «странным», неожиданным, даже смешным. Уже в кон-  
це жизни писатель вспоминал, что в восемь лет он увидел  
в какой-то книжке изображение уродливого человека, кар-  
лика с палкой, и прочел подпись под картинкой, поразив-

шую непонятным последним словом: «*Встреча в горах с кретином*».

«В этом слове мне почудилось что-то страшное, загадочное, даже как будто волшебное! И вот охватило меня вдруг поэтическим волнением. В тот день оно пропало даром, я не сочинил ни одной строчки, сколько ни старался сочинить. Но не был ли этот день все-таки каким-то началом моего писательства?» — спрашивает Бунин. И не удерживается от иронического и горького замечания: «Во всяком случае, можно подумать, будто некий пророческий знак был для меня в том, что наткнулся я в тот день на эту картинку, ибо во всей моей дальнейшей жизни пришлось мне иметь немало и своих собственных встреч с крестинами... <...> Да что! Мне вообще суждена была жизнь настолько необыкновенная, что я был современником даже и таких крестин, имена которых навеки останутся во всемирной истории» («*Автобиографические заметки*», 1950).

Эта необыкновенная жизнь оказалась и очень долгой. Бунин стал таким же писателем-Мафусаилом двадцатого века, каким в веке девятнадцатом был обожаемый им Л. Н. Толстой.

Иван Алексеевич Бунин родился 10 (22) октября 1870 года в Воронеже в старинной дворянской семье. Он гордился своей родословной, восходящей к XV веку, и не раз упоминал, что среди его предков были поэтесса начала XIX века А. П. Бунина и даже В. А. Жуковский (незаконный сын помещика И. А. Бунина).

Но эта славная история контрастировала с неприглядным настоящим. В отличие от своих знаменитых «соседей» Тургенева и Толстого, имения которых находились неподалеку, в той же черноземной, глубинной России, Бунин был помещиком, дворянином лишь по рождению, но не по воспитанию, образованию, образу жизни.

Отец, получивший небольшое наследство, окончательно разорился. Поэтому трехлетнего ребенка из Воронежа увезли на глухой хутор в Орловской губернии. «Тут, в глубочайшей полевой тишине, летом среди хлебов, подступавших к самым нашим порогам, а зимой среди сугробов, и прошло все мое детство, полное поэзии печальной и своеобразной» («*Автобиографическая заметка*», 1915). (Даже в одном предложении виден Бунин-писатель: предметных деталей, описания внешнего мира здесь больше, чем психологических признаний.)

Но поэзия природы, раннее бессистемное чтение, первые стихотворные опыты не могли заменить систематического образования. Вместо толстовских гувернеров и тургеневских поездок в Париж этот дворянин имел лишь странно-го воспитателя, учившего «чему попало и как попало».

В 1881 году Бунин поступил в Елецкую гимназию.

«Гимназия и жизнь в Ельце оставили мне впечатления далеко не радостные, — известно, что такое русская, да еще уездная гимназия, и что такое уездный русский город! Резок был и переход от совершенно свободной жизни, от забот матери к жизни в городе, к нелепым строгостям в гимназии и к тяжкому быту тех мещанских и купеческих домов, где мне пришлось жить нахлебником» («Автобиографическая заметка»).

Через пять лет Бунин уходит из гимназии, не закончив ее. Вся его последующая жизнь — это жизнь странника, вечного скитальца, обитателя гостиниц и чужих квартир, так и не дожившего до собственного дома.

У птицы есть гнездо, у зверя есть нора.

Как горько было сердцу молодому,  
Когда я уходил с отцовского двора,  
Сказать прости родному дому!

У зверя есть нора, у птицы есть гнездо.

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

(«У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...»,  
25 июня 1922)

«Я тогда жил, несмотря на свою внешнюю общительность, вне всякого общества. Я по-прежнему чувствовал, что я чужой всем званиям и состояниям (равно как и всем женщинам...), — передавал Бунин сходное ощущение уже не в стихах, а в прозе.

С ранней юности он вел жизнь скорее не дворянина, а *разночинца*, лишенного прочных корней и привязанностей, зарабатывающего на жизнь собственным трудом. Этим трудом стала литература в разных ее формах и проявлениях.

Бунин не любил чеховский «Вишневый сад», но «вечный студент», сын аптекаря Петя Трофимов мог быть его



*И.А.Бунин  
и В.Н.Муромцева.  
1907.  
Фотография*

старшим братом, спутником по странствиям «из Вологды в Керчь» и «из Керчи — в Вологду». «Я же чуть не с отрочества был “вольнодумец”, вполне равнодушный не только к своей голубой крови, но и к полной утрате всего того, что было связано с нею...» («Автобиографическая заметка»).

После ухода из гимназии Бунин занимается самообразованием со старшим братом Юлием, опять живет в деревне, много сочиняет, публикует первые стихи и рассказы (с 1887 года), начинает работать в газете «Орловский вестник». В Орле, вспоминал он впоследствии, «меня сразила, к великому моему несчастью, долгая любовь» («Автобиографическая заметка»). Страстные и мучительные отношения нищего журналиста с дочерью елецкого врача Варварой Владимировной Пащенко через пять лет (1894) окончились разрывом. Девушка вышла замуж за друга Бунина. Эта драматическая история через много лет станет центральным событием автобиографической хроники «Жизнь Арсеньева», где Варвара превратится в Лику.

Подзаголовок этой книги — «Юность». Бунин неслучайно расстается со своим персонажем на этом пороге. «Дальнейшие дни и годы моей жизни, — написал он уже о самом себе, — образуют, при всей их разности, нечто все-таки более однородное, более простое, обыденное, более близкое мне теперешнему, нежели переменчивость, давность, легендарность детства, отрочества, юности, первой молодости. Присказка всегда поэтичнее сказки».

Через несколько лет Бунин женился на Анне Николаевне Цакни, но и этот брак был недолгим (1898 — 1899). В 1906 году писатель познакомился с дочерью известного общественного деятеля Верой Николаевной Муромцевой. Через год она стала женой Бунина, прожила с писателем почти пятьдесят лет, после его смерти написала замечательные мемуарные книги «Жизнь Бунина» и «Беседы с памятью».

Переживая личные драмы, Бунин тем не менее много работает, его произведения появляются в серьезных журналах. Он переселяется в Москву, знакомится со многими

известными писателями, в том числе с А. П. Чеховым, В. Г. Короленко, А. И. Куприным, В. Я. Брюсовым, М. Горьким. Кажется, Бунин угадал свое призвание, занял в современной литературе прочное место: издавал книги, получал премии, был даже избран почетным членом Академии наук, стал писателем-академиком. Но он постоянно чувствовал себя обойденным, родившимся не вовремя.

Дар Бунина был *изобразительным, пластическим*. Он великолепно чувствовал природу, рисовал пейзаж, многосторонне воспроизводил быт и характеры. Неслучайно больше всего среди русских писателей он ценил Толстого и Чехова. Он написал книгу-размышление «Освобождение Толстого» (1937) и до последних дней работал над мемуарно-биографической книгой о Чехове, изданной уже после смерти (1955).

В девятнадцатом веке, среди *писателей-реалистов*, Бунин считался бы своим. Но в модернистскую эпоху, в Серебряном веке такая поэзия и поэтика представлялись несовременными, устаревшими. Одним — потому, что в произведениях Бунина не было лиловых миров и *взгляда сквозь*. Другим — потому, что у него отсутствовали отчетливая публицистическая установка, лозунг, призыв, которые были свойственны таким «новым реалистам», как М. Горький, Л. Н. Андреев и А. И. Куприн.

Одним современникам Бунин казался *излишне бытовым* писателем, другим — *недостаточно идейным*. А он всю жизнь отстаивал право художника прежде всего *изображать* человеческие характеры, вписанные в мир Божий и неотделимые от него.

В статье «На поучение молодым писателям» (1928) Бунин спорит с критиком Г. Адамовичем, который признавался в своей нелюбви к «внешней изобразительности», «описательству», «бытовизму» и призывал молодых писателей обратиться к «изображению внутреннего мира». Бунин принимает поучения на свой счет, но не понимает такого механического разделения и такой нелюбви к миру внешнему.

«Но люби, не люби, как все-таки обойтись без этой изобразительности? <...> Но как же все-таки обойтись в музыке без звуков, в живописи без красок и без изображения (хотя бы и самого новейшего, нелепейшего) предметов, а в словесности без слова,

вещи, как известно, не совсем бесплотной? Это очень старо, но, право, не так уж глупо: “Писатель мыслит образами”. Да, и всегда изображает. <...> А потом — что же делать и с этим внутренним миром, без изобразительности, если хочешь его как-то показать, рассказать? Как его описать без описательства? Одними восклицаниями? Нечленораздельными звуками?»

Здесь — главная коллизия творческой жизни Бунина. Он ощущает себя *одиноким наследником великой традиции*, посланником девятнадцатого века в двадцатом. Он страдает и за себя, и за настоящее искусство, которое, с его точки зрения, декаденты и модернисты подменяют фокусами, кривляньем, пошлостью и патологией.

К. И. Чуковский на много лет запомнил один мучительный ночной монолог Бунина.

«Он с первых же слов стал хулить своих литературных собратьев: и Леонида Андреева, и Федора Сологуба, и Мережковского, и Бальмонта, и Блока, и Брюсова... <...> Он говорил о писателях так, словно они, ради успешной карьеры, кривляются на потеху толпы. Леонида Андреева, который в то время был своего рода властителем дум, он сравнивал с громяющей бочкой — и вменял ему в вину полнейшее незнание русской жизни, склонность к дешевой риторике. Бальмонта трактовал как пошляка-болтуна. Брюсова — как совершенную бездарность, морочившую простаков своей мнимой ученостью. И так дальше. И так дальше. Все это были узурпаторы его собственной славы.

В ту ночь, слушая его монолог, я понял, как больно ему жить в литературе, где он ощущает себя единственным праведником, очутившимся среди преуспевающих грешников» (К. Чуковский. «Дневник», март 1968).

Тяжелую травму непризнания, литературного одиночества Бунин не мог изжить до конца жизни. Жестокие оценки большинства современников он и через полвека повторяет в «Воспоминаниях» (1950) — в другую эпоху и в другой стране.

### Революция: окаянные дни

Бунин великолепно знал деревенскую жизнь, как в деталях (одного критика он упрекал в том, что тот не может отличить рожь от пшеницы, и даже Чехову возражал, что в дворянских имениях

никогда не было сплошь вишневых садов и они не росли около дома), так и в ее социальной и психологической сути. Автор жестоких и беспощадных повестей «Деревня» (1910) и «Суходол» (1911) не мог поэтому с энтузиазмом воспринимать ни Первую мировую войну, ни Февральскую революцию, ни тем более Октябрьскую. «Радость жизни убита войной, революцией» — записано в дневнике 22 октября 1917 года, за несколько дней до новой, третьей революции.

Бунин стал одним из самых яростных, непримиримых противников Октября. Важный документ эпохи — книга «Окаянные дни», дневник московских (1918) и одесских (1919) наблюдений революционных лет. Она была опубликована за границей, при советской власти не печаталась и упоминалась только в негативном контексте, а в СССР появилась лишь через семьдесят лет, в 1989 году, накануне исчезновения государства, возникшего в результате Октябрьской революции.

Во взгляде на революцию реалист Бунин и символист Блок оказались идейными антиподами.

Блок услышал в произошедшем *музыку революции*, Бунин — *какофонию бунта*. «“Блок слышит Россию и революцию, как ветер...” О, словоблуды! Реки крови, море слез, а им все нипочем».

Блок видел простодушное *стихийное творчество* составившего народа. Бунин — *кровавое безумие и повальное сумасшествие*, вдохновляемое новой властью.

«Разве многие не знали, что революция есть только кровавая игра в перемену местами, всегда кончающаяся только тем, что народ, даже если ему и удалось некоторое время посидеть, попить и побушевать на господском месте, всегда в конце концов попадает из огня да в полымя? Главариями наиболее умными и хитрыми вполне сознательно приготовлена была издевательская вывеска: “Свобода, братство, равенство, социализм, коммунизм!” И вывеска эта еще долго будет висеть — пока совсем крепко не усядутся они на шею народа».

Блок *мечтал о грядущей* «справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизни». Бунин *оплакивал прошлую жизнь*, на которую он недавно смотрел трезвым, беспощадным взглядом, как счастливую и прекрасную, как утраченный Эдем, земной русский рай.



И.А.Бунин. 1899.  
Фотография

Блок написал о произошедшем *символическую поэму*, привычно переводя проблему в философский, метафизический план. Бунин, забыв о художестве, впервые обратился к прямому слову, к *публицистике*, поражая читателя множеством отталкивающих деталей и резких оценок.

Блок остался и умер в России. Бунин в 1920 году вместе с остатками разгромленных белых войск на пароходе покинул Одессу. Как оказалось — навсегда.

«Вдруг я совсем очнулся, вдруг меня озарило: да, так вот оно что — я в Черном море, я на чужом пароходе, я зачем-то плыву в Константинополь, России — конец, да и всему, всей моей прежней жизни тоже конец, даже если и случится чудо и мы не погибнем в этой злой и ледяной пучине! Только как же это я не понимал, не понял этого раньше?» («Конец», 1921).

Эти строчки были написаны уже во Франции, в Париже.

После:  
летописец русской Атлантиды

«Это было давно, это было бесконечно давно, потому что та жизнь, которой все мы жили в то время, не вернется уже вовеки. <...> Казалось, что нет, да никогда и не было, ни времени, ни деления его на века, на годы в этой забытой — или благословенной — Богом стране. <...> Прелесть была в том, что все мы были дети своей родины и были все вместе и всем нам было хорошо, спокойно и любовно без ясного понимания своих чувств, ибо их и не надо, не должно понимать, когда они есть. И еще в том была (уже совсем не сознаваемая нами тогда) прелесть, что эта родина, этот наш общий дом была — Россия, и что только ее душа могла петь так, как пели косцы в этом откликающемся на каждый их вздох березовом лесу» («Косцы», 1921).

Достаточно сравнить этот образ России с теми картинами, которые сам Бунин рисовал в «Деревне», «Суходоле», «Захаре Воробьева», других деревенских рассказах, как обнаружится его поэтический, идеализированный харак-



тер. Но именно такая Россия была нужна писателю, как точка опоры в перевернувшемся мире.

Бунин провел во Франции много лет. Большую часть года он с В. Н. Буниной жил в Париже, летом обычно уезжал на юг, в Ниццу. Но французские темы и сюжеты, даже жизнь русских эмигрантов, почти не нашли отражения в его прозе. Прекрасная Франция была для Бунина местом жизни, но не источником творчества.

Прежние социальные мотивы также практически исчезают из бунинского творчества. Оставаясь непримиримым к новой власти и к новому государству, СССР, в своем творчестве Бунин, к счастью, забывал и о царе, и о большевиках, и о миссии русской эмиграции, и об изменивших настоящему искусству, позабывших «заветы» писателях-современниках. Он уже не воспроизводил с натуры, а заново воссоздавал дореволюционный мир, который невозможно было сверить с оригиналом.

Старая Россия, ушедшая на дно, как Атлантида, сохраняется в бунинской прозе в ее красоте и своеобразии.

«Что вообще остается в человеке от целой прожитой жизни?» — спрашивает Бунин. И сразу же отвечает: «Только мысль, только знание, что вот было тогда-то то-то и то-то, да некоторые разрозненные видения, некоторые чувства. Мы живем всем тем, чем живем, лишь в той мере, в какой постигаем цену того, чем живем. Обычно эта цена очень мала: возвышается она лишь в минуты восторга — восторга счастья или несчастья, яркого сознания приобретения или потери; еще — в минуты поэтического преобразования прошлого в памяти».

Главная эмигрантская бунинская книга «Жизнь Арсеньева. Юность» (1927 — 1929, 1933), герой которой в значительной степени автобиографичен, открывается торжественной фразой из книги старообрядца-проповедника XVIII века Ивана Филиппова, своеобразным эпиграфом, варьирующим тот же мотив памяти: «Вещи и дела, аще не написанныи бывают, тмою покрываются и гробу беспамятства предаются, написанныи же яко одушевленнии...»

Это одушевление, *поэтическое преобразование прошлого в памяти* становится теперь главной задачей Бунина. «Мой отец, моя мать, братья, Маша (сестра Бунина. — И.С.) пока в некотором роде существуют — в моей памяти. Когда умру, им полный конец... Все живее становится для меня

мое прошлое... Боже, как все вижу, чувствую!» (Дневник, 22 сентября 1942 г.).

Еще в большей степени, чем раньше, Бунин ощущает себя последним художником. Причем художником, философией которого становятся *зрение* и *слух* — краски, запахи, звуки и голоса прекрасного Божьего мира. Эту *Россию в красках* Бунин и унес с собой в эмиграцию и живописал до последних дней жизни.

После публикации первых четырех книг романа «Жизнь Арсеньева» (1930) Бунин получает Нобелевскую премию по литературе (1933). Он был первым русским писателем, получившим эту самую авторитетную в мире награду. На торжественной церемонии в Стокгольме писатель отметил особенность своего положения и еще раз напомнил о своих творческих принципах.

«Впервые со времени учреждения Нобелевской премии вы присудили ее изгнаннику. Ибо кто же я? Изгнанник, пользующийся гостеприимством Франции, по отношению к которой я тоже навсегда сохраню признательность. Господа члены Академии, позвольте мне, оставив в стороне меня лично и мои произведения, сказать вам, сколь прекрасен ваш жест сам по себе. В мире должны существовать области полнейшей независимости. Вне сомнения, вокруг этого стола находятся представители всяческих мнений, всяческих философских и религиозных верований. Но есть нечто неизблемое, всех нас объединяющее: свобода мысли и совести, то, чему мы обязаны цивилизацией. Для писателя эта свобода необходима особенно, — она для него догмат, аксиома» («Нобелевские дни»).

«Блажен, кто посетил сей мир / В его минуты роковые...» — писал Тютчев, живший в относительно спокойные исторические времена. Бунин, на долю которого выпало немало роковых минут, мечтал о другом.

«Да, уж слишком много дала нам судьба “великих, исторических” событий. Слишком поздно родился я. Родись я раньше, не таковы были бы мои писательские воспоминания. Не пришлось бы мне пережить и то, что так нераздельно с ними: 1905 год, потом Первую мировую войну, вслед за нею 17-ый год и его продолжение Ленина, Сталина, Гитлера. Как не позавидовать нашему праотцу Ною! Всего один потоп выпал на долю ему. И какой проч-

ный, уютный, теплый ковчег был у него...» («Автобиографические заметки»).

Вторая мировая война настигла Бунина на чужбине. Он живет на юге Франции, в маленьком городке Грассе, некоторое время находившемся под немецкой оккупацией. Вместе с женой и несколькими русскими эмигрантами-литераторами он переживает все трудности военного времени: незащищенность, холод и голод (Нобелевская премия давно растрачена, в том числе на помощь многочисленным нуждающимся русским эмигрантам). Его противостоянием войне становится книга о любви «Темные аллеи» (1937 — 1945).

Одновременно писатель внимательно следит — по газетам и радио — за тем, что происходит на Восточном фронте. Его неприятие советской власти, большевиков теперь отступает перед тревогой за судьбу России. Поворот в Отечественной войне, наступление советской армии он воспринимает как личную радость. «Взят Псков. Освобождена уже *вся* Россия! Совершено истинно гигантское дело!» — записывает он в дневнике 23 июля 1944 года. И еще через несколько месяцев, 24 марта 1945 года: «Полночь. Пишу под радио из Москвы — под “советский” гимн. Только что говорили Лондон и Америка о *нынешнем* дне, как об *историческом* — “о последней битве с Германией”, о громадном наступлении на нее, о переправе через Рейн, о решительном последнем шаге к победе. Помоги, Бог! Даже жутко!»

Однако послевоенные события в СССР (преследование Зощенко и Ахматовой, борьба с «космополитизмом») снова резко изменили его позицию. Защищая писательскую свободу, Бунин отказался вернуться в СССР, несмотря на все заманчивые предложения, которые власти делали единственному русскому нобелевскому лауреату.

Возвращение на родину происходит лишь в воображении. Не названный по имени повествователь рассказа «Поздний час» (19 октября 1938) понимает, что «нельзя больше откладывать: или теперь, или никогда», в лунную ночь переходит через мост и попадает в пахнущий яблоками город своей юности, в счастливый, идиллический мир не знающей о своем будущем России.

«Есть нечто совсем особое в теплых и светлых ночах русских уездных городов в конце лета. Какой мир, какое благополучие!

Бродит по ночному веселому городу старик с колотушкой, но только для собственного удовольствия: нечего стеречь, спите спокойно, добрые люди, вас стережет Божье благоволение, это высокое сияющее небо, на которое беззаботно поглядывает старик, бродя по нагретой за день мостовой и только изредка, для забавы, запуская колотушкой плясую трель».

Идя по городу, герой узнает родные места, вспоминает ночное свидание с любимой девушкой. «А потом ты проводила меня до калитки и я сказал: “Если есть будущая жизнь и мы встретимся в ней, я стану там на колени и поцелую твои ноги за все, что ты дала мне на земле”».

Это путешествие в прошлое, однако, оканчивается печально. Лунная дорога приводит героя на городское кладбище.

«И так, с остановившимся сердцем, неся его в себе, как тяжкую чашу, я двинулся дальше. Я знал, куда надо идти, я шел прямо по проспекту — и в самом конце его остановился: передо мной, на ровном месте, среди сухих трав, одиноко лежал удлинённый и довольно узкий камень, возглавию к стене. Из-за стены же дивным самоцветом глядела невысокая зеленая звезда, лучистая, как та, прежняя, но немая, неподвижная».

Бунин умер в Париже 8 ноября 1953 года. Его похоронили в пригороде Парижа на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа, некрополе русских эмигрантов первого и второго поколения.

В рассказе «Бернар» (1952) Бунин вспоминает французского моряка, спутника Мопассана, последняя фраза которого, произнесенная перед смертью, звучала так: «Думаю, что я был хороший моряк».

«А что хотел он выразить этими словами? — размышляет Бунин. — Радость сознания, что он, живя на земле, приносил пользу ближнему, будучи хорошим моряком? Нет: то, что Бог всякому из нас дает вместе с жизнью тот или иной талант и возлагает на нас священный долг не зарывать его в землю. Зачем, почему? Мы этого не знаем. Но мы должны знать, что все в этом непостижимом для нас мире непременно должно иметь какой-то смысл, какое-то высокое Божье намеренье, направленное к тому, чтобы все в этом мире “было хорошо” и что усердное исполнение этого Божьего намерения есть всегда наша заслуга перед ним, а посему и радость, гордость».

Бунин завершает этот рассказ полными скромной гордости словами: «Мне кажется, что я, как художник, заслужил право сказать о себе, в свои последние дни, нечто подобное тому, что сказал, умирая, Бернар».

## основные даты жизни и творчества

---

**1870, 10 (22) октября** — родился в Воронеже.

**1881 — 1886** — учеба в Елецкой гимназии; исключен за неявку с каникул и неуплату за обучение.

**1891** — первая книга «Стихотворения 1887 — 1891 гг.».

**1900** — рассказ «Антоновские яблоки», начало известности Бунина-прозаика.

**1906** — знакомство с В. Н. Муромцевой, позднее ставшей женой Бунина.

**1910 — 1914** — путешествия по Европе и миру (Египет, Цейлон, Палестина, Италия, Турция, Румыния).

**1915** — рассказ «Господин из Сан-Франциско».

**1920** — эмиграция из Одессы во Францию.

**1927 — 1929, 1933** — работа над автобиографической книгой «Жизнь Арсеньева. Юность».

**1933** — Нобелевская премия по литературе.

**1937 — 1945** — работа над книгой «Темные аллеи».

**1953, 8 ноября** — умер в Париже.

## Художественный мир Бунина

---

**Реализм:  
социальное и вселенское**

В «Жизни Арсеньева» есть замечательное, несомненно, автобиографическое признание: «Это было уже начало юности, время для всякого удивительное, для меня же, в силу некоторых моих особенностей, оказавшееся удивительным особенно: ведь,

например, зрение у меня было такое, что я видел все семь звезд в Плеядах, слухом за версту слышал свист сурка в вечернем поле, пьянел, обоняя запах ландыша или старой книги...» (кн. 2, гл. 15).

Знакомая Бунина вспоминает сходное высказывание: «У меня не глаз, а настоящий фотографический аппарат. Чик-чик и готово. Навсегда запечатлел» (Т. Д. Муравьева-Логина. «Живое прошлое»).

Зрение, слух, обоняние становятся главным бунинским инструментом. Писатель неистощим и изобретателен именно в *описательстве*, в *изображении* мира. В воспоминаниях о Чехове Бунин рассказывает, что их сближало «выдумывание художественных подробностей». Бунинская страсть к подробностям удивляла Чехова и даже казалась избыточной. Рассказ «Сосны» (1901) он сравнил со «сгущенным бульоном» (письмо Бунину, 15 января 1902).

Но свист сурка или запах ландыша — только начало, исходная точка в постижении мира. А. Н. Толстой передает рассказ М. Горького (Бунин не раз гостил у него в Италии).

«Тогда в моде была такая игра. Сидят в ресторане, зашел человек, и вот дается 3 минуты, чтобы посмотреть и разобрать его. Горький посмотрел и говорит: он бледный, на нем серый костюм, узкие красивые руки и все. Андреев смотрел 3 минуты и понес чепуху, даже цвет костюма не успел заметить. А вот у Бунина был очень зоркий глаз. Посмотрел и за 3 минуты все успел схватить, он даже детали костюма описал, что галстук с такими-то крапинками, что неправильный ноготь на мизинце, даже бородавку успел заметить» (А. Н. Толстой. «Слово есть мышление», 1943).

Писатель вспоминал бытовой эпизод, а философ Ф. А. Степун выразил это свойство Бунина в замечательной обобщающей формулировке.

«Не надо забывать, что греческое слово “теория” означает не мышление, а созерцание. Талант Бунина это помнит. Бунин думает глазами, и лучшие страницы его наиболее глубоких вещей являются живым доказательством того, что созерцание мира умными глазами стоит любой мирозерцательной глубины. У Бунина же зрение предельно обострено: ему отпущены не только орлиные глаза для дня, но и свиные для ночи. Поистине он *все видит*» («Иван Бунин», 1934).

Этот хищный интерес к внешнему миру делает Бунина реалистом по складу таланта. Но искусство всегда говорит о человеке. Игра в подробности не самоцельна, она переходит в угадывание и изображение характера. Продолжим рассказ Горького — Толстого: «Все это он (Бунин. — И.С.) подробно описал, а потом сказал, что это международный жулик. Почему — этого он не знает, но жулик. Тогда они позвали метрдотеля и спросили, кто этот человек. Метрдотель сказал, что этот человек откуда-то появляется часто в Неаполе, что он собой представляет — не знает, но у него дурная слава. Значит, Бунин совершенно точно сказал».

Однако Бунину недостаточно социальных объяснений, идеи зависимости человека от среды, которая была основополагающей среди реалистов XIX века. Он находит в классической традиции другую линию: взгляд на человека как на страстное, чувственное существо, заброшенное в этот мир, как в космос, и мучительно пытающееся его постичь.

Не устану воспевать вас, звезды!  
Вечно вы таинственны и юны.  
С детских дней я робко постигаю  
Темных бездн сияющие руны.

В детстве я любил вас безотчетно, —  
Сказкою вы нежною мерцали.  
В молодые годы только с вами  
Я делил надежды и печали.

Вспоминая первые признанья,  
Я ищу меж вами образ милый...  
Дни пройдут — вы будете светиться  
Над моей забытою могилой.

И быть может, я пойму вас, звезды,  
И мечта, быть может, воплотится,  
Что земным надеждам и печалям  
Суждено с небесной тайной слиться!

(«Не устану воспевать вас, звезды!..», 1901)

Бунинское *бытописание* избирательно, ориентировано на вечные темы.

Поэтому, с одной стороны, Бунин все время отталкивается от писателей-публицистов, от навязываемой ему роли



И. А. Бунин. 1937.  
Фотография

беспощадного обличителя социальных язв и общественных пороков (хотя в начале 1910-х годов он пишет несколько повестей и рассказов, которые воспринимались как острая социальная критика русской жизни). С другой же — продолжает бесконечный спор с символистами, для которых внешний мир («быт») был лишь призрачной прозрачной паутиной, сквозь которую просвечивало бытие.

Бунин иронически возражает писателям-общественникам, противопоставляя социальным контрастам зеркальную витрину колбасной лавки, а сочувствию к народу — созерцание мокрой веревочки на чайнике.

«А за мостом, в нижнем этаже большого дома, ослепительно сияла зеркальная витрина колбасной, вся настолько завешанная богатством и разнообразием колбас и окороков, что почти не видна была белая и светлая внутренность самой колбасной, тоже завешанной сверху донизу. “Социальные контрасты!” — думал я едко, в пику кому-то, проходя в свете и блеске витрины... На Московской я заходил в извозчичью чайную, сидел в ее говоре, тесноте и парном тепле, смотрел на мясистые, алые лица, на рыжие бороды, на ржавый шелушащийся поднос, на котором стояли передо мной два белых чайника с мокрыми веревочками, привязанными к их крышечкам и ручкам... Наблюдение народного быта? Ошибаетесь, — только вот этого подноса, этой мокрой веревочки!» (*Жизнь Арсеньева*, кн. 5, гл. 11).

В книге «О Чехове» Бунин доказывает, что старая реалистическая литература тоже обновлялась и успешно осваивала темы, которые символисты считали своими.

«Печататься я начал в конце восьмидесятых годов. Так называемые декаденты и символисты, появившиеся через несколько лет после того, утверждали, что в те годы русская литература “зашла в тупик”, стала чахнуть и сереть, ничего не знала, кроме реализма, протокольного описания действительности... Но давно ли перед тем появились, например, “Братья Карамазовы”, “Клара Милич”, “Песнь торжествующей любви”? Так ли уж реалис-



тичны были печатавшиеся тогда “Вечерние огни” Фета, стихи В. Соловьева? Можно ли назвать серыми появившиеся в ту пору лучшие вещи Лескова, не говоря уже о Толстом, о его изумительных, несравненных “народных” сказках, о “Смерти Ивана Ильича”, “Крейцеровой сонате”? И так ли уж были не новы — и по духу и по форме — как раз в то время выступившие Гаршин, Чехов?» («О Чехове», ч. 2).

Обозначая близкую ему традицию, Бунин в одной ранней статье назвал ее *реализмом в самом высшем смысле слова* («Памяти сильного человека», 1894).

Через много лет Бунин исповедуется молодой писательнице Галине Кузнецовой: «С тех пор как я понял, что жизнь — восхождение на Альпы, я все понял. Я понял, что всё пустяки. Есть несколько вещей неизменных, органических, с которыми ничего поделаться нельзя: смерть, болезнь, любовь, а остальное — пустяки» (Г. Кузнецова. «Грасский дневник», 2 мая 1929).

Чем дальше, тем больше бунинское творчество сосредотачивается на этих немногих органических вещах.

«Листопад» и «Одиночество»: поэзия как проза

Бунин-поэт стал известен раньше Бунина-прозаика. На рубеже веков он опубликовал несколько томов стихотворений. За одну из этих книг — сборник «Листопад» (1903) — он даже получил половинную Пушкинскую премию.

Одноименная поэма «Листопад» (1900) — одно из типичных бунинских произведений. По объему она лишь вдвое уступает «Медному всаднику» или «Двенадцати». Но она совсем по-иному построена. «Листопад» — не традиционная поэма с характеристикой персонажей, конфликтом, отчетливой фабулой, которую можно пересказать, а, скорее, «большое стихотворение», развернутый пейзаж.

Лес, точно терем расписной,  
Лиловый, золотой, багряный,  
Веселой, пестрою стеной  
Стоит над светлою поляной.

Уже в этом экспозиционном четверостишии заявлено сравнение-лейтмотив (*лес — терем*) и возникает обычное

для Бунина буйство красок и оттенков (из семи эпитетов шесть имеют наглядный, изобразительный характер, и лишь один — психологический смысл). Композиция стихотворения строится на *смене пейзажных картин*, движении времени от осени к зиме, переданном с помощью развернутого, неоднократно повторенного олицетворения.

Лес пахнет дубом и сосной,  
За лето высох он от солнца,  
И Осень тихую вдовой  
Вступает в пестрый терем свой.

Такой предстает олицетворенная Осень в начале поэмы.

Вот стало холодно и бело  
Среди полян, среди сквозной  
Осенней чащи помертвелой,  
И жутко Осени одной  
В пустынной тишине ночной.

Так изображается приближение зимы.

И наконец, последнее появление этого лейтмотивного образа в «Листопаде»:

Дорога на далекий юг:  
Туда от зимних бурь и вьюг,  
От зимней стужи и метели  
Давно уж птицы улетели;  
Туда и Осень поутру  
Свой одинокий путь направит  
И навсегда в пустом бору  
Раскрытый терем свой оставит.

В развитии стихотворения *тихая вдова* Осень что-то узнает и предчувствует, таит печаль, пугается, даже *выходит на крыльцо*, наконец вслед за птицами направляет свой путь на юг (то ли уходит, то ли улетает).

Но главное в том, что этот лейтмотивный персонифицированный образ, напоминающий о Тютчеве, даже о поэзии XVIII века, Бунин отягощает множеством подробностей, примет осени, не скупясь и не принимая упреков в излишней описательности.

Толстой восхищался деталью в тютчевском стихотворении «Есть в осени первоначальной...». *Паутины тонкий*

*волос* в философски-обобщающих стихотворениях Тютчева резко выделялся, был дан крупным планом.

У Бунина в начале «Листопада» тоже встречаются *воздушной паутины ткани*. Но они сразу же сравниваются с «сетью из серебра», дополняются мотыльком, похожим на «белый лепесток», янтарным блеском листвы, квохчущим дроздом, скворцами... Образ никак не выделен, а напротив, утоплен, спрятан в сплошном потоке, густом «бульоне» разнообразных подробностей.

Поэтическое «я» (его невозможно назвать лирическим героем, потому что мы ничего не узнаем о подробностях его биографии и психологии), явная эмоция лирического субъекта, появляется лишь однажды, в начале последней части «Листопада». «Прости же, лес! Прости, прощай...» — восклицает он, сразу переходя к обстоятельному перечислению примет приближающейся зимы и увенчивая теперь уже зимний пейзаж метафорой пожара полярного сияния.

Короткие стихотворения Бунина строятся по такому же принципу, только число подробностей ограничено объемом текста — здесь их не сотни, а десятки (или десятков).

О предметном, описательном характере бунинской поэзии свидетельствуют даже заглавия стихотворений. Их у Бунина множество, и они, как правило, четко обозначают тему стихотворения: место, явление природы, персонажа, точку зрения («В степи», «В открытом море», «Венеция», «Ковыль», «Костер», «Последняя гроза», «Сторож», «С обезьяной», «Сквозь ветви» и т. п.).

Главная для Бунина задача *изображения* может дополняться другими. В стихотворении «Густой, зеленый ельник у дороги...» (1905) облик могучего оленя воссоздается по приметам (натоптанные тропинки, след зубов, осыпавшиеся ветки). Но в последнем стихе сцена бегства животного от собачьей стаи вдруг оборачивается *символом*: спасением красоты от смерти.

О, как легко он уходил долиной!  
Как бешено, в избытке свежих сил,  
В стремительности радостно-звериной,  
Он красоту от смерти уносил!

Но бунинский символ не отменяет картину, а осмысляет ее. Каждая предшествующая подробность полновесна в своем предметном, изобразительном значении.

Другой способ использования бунинской изоощренной наблюдательности — психологическое осмысление изображения. В таком случае описание-пейзаж превращается в *стихотворную новеллу*. Таково «Одиночество» (1903), одно из самых известных стихотворений Бунина.

В прихотливом, редком размере (его точное обозначение — трехсложник с вариациями *анакруз*) Бунин снова воссоздает осенний пейзаж (дождик, ветер, лужи, размытый след у крыльца). Одновременно проясняются черты героя, от лица которого написано стихотворение: он — художник, видимо, проводивший лето на даче, на пленэре.

Но в отличие от «Листопада» и других чисто пейзажных стихотворений Бунина смена картин заменяется здесь движением лирического сюжета. Стихотворение фиксирует развязку любовной истории. Лето кончилось; любимая женщина, которая могла стать женой, покидает героя; вчера состоялось, вероятно, последнее свидание, впереди его ожидает одиночество, может быть, не до весны, а до самой смерти.

Пейзаж неуютной поздней осени точно отражает состояние героя. Последний стих «Хорошо бы собаку купить» — сдержанная жалоба, сдавленный крик о труднопереносимом одиночестве.

В двадцать четыре стихотворные строки компактно уложился сюжет психологического рассказа или даже повести. Через тринадцать лет, в рассказе «Сны Чанга» (1916), история словно продолжится: верная собака станет спутником одинокого, всеми забытого капитана, свидетелем его смерти и верным хранителем памяти о нем; другом капитана будет как раз художник; в одной из сцен упомянута даже такая деталь, как нетопленный камин.

Рецензируя бунинский сборник, А.Блок назвал «Одиночество» «безупречным и единственным в своем роде» стихотворением и привел его целиком. В той же рецензии была точно определена основная черта, доминанта бунинской лирики.

«Так знать и любить природу, как умеет Бунин, — мало кто умеет. Благодаря этой любви поэт смотрит зорко и далеко, и красочные и слуховые его впечатления богаты. Мир его — по преимуществу — мир зрительных и слуховых впечатлений и связанных с ними переживаний».

Одновременно Блок противопоставил поэзию Бунина ведущей модернистской тенденции, отметил «бедность мировоззрения и отсутствие тех мятежных исканий, которые вселяют тревожное разнообразие в книги “символистов”» («О лирике», 1907).

Обращенная прежде всего к внешнему миру, представляя образец *объективной лирики*, поэзия Бунина часто вторгается на территорию прозы и потому легко перерастает в нее.

**«Антоновские яблоки»:  
проза как поэзия**

---

Сам писатель обычно не разделял непреодолимой чертой лирические и эпические произведения. В статье с условным заглавием «Как я пишу» (1929) Бунин признавался: «Свои стихи, кстати сказать, я не отграничиваю от своей прозы. И здесь, и там одна и та же ритмика... — дело только в той или иной силе напряжения ее».

Объединяет разные литературные роды свойство, которое Бунин называет *изначальным звуком*.

«Не готовая идея, а только самый общий смысл произведения владеет мною в этот начальный момент — лишь звук его, если можно так выразиться. И я часто не знаю, как я кончу: случается, что оканчиваешь свою вещь совсем не так, как предполагал вначале и даже в процессе работы. Только, повторяю, самое главное, какое-то общее звучание всего произведения дается в самой начальной фазе работы...»

Если бунинская лирика тяготеет к прозе, то его эпические произведения, повести и рассказы, напротив, стремятся к поэтическому звучанию. Фабула и персонажи в них часто подчинены эмоции, настроению, звуку. Один из бунинских современников, С. А. Венгеров, использовал для обозначения бунинских рассказов тургеневское жанровое определение: *стихотворения в прозе*.

---

**Ана́круза —**

безударные слоги в начале стиха, до первого сильного (ударного) слога; у Бунина варьируются одно- и двусложные анакрузы.

«Антоновские яблоки» (1900) на много лет стали самым известным, главным произведением Бунина-прозаика.

«...Вспоминается мне ранняя погожая осень». Рассказ начинается с многоточия, словно после вдоха, как продолжение только что прерванного разговора. Как и в «Листопаде», повествование движется от ранней погожей осени к зиме, но здесь меняются не просто пейзажи, а *жанровые картинки*, создающие целостный образ дворянской жизни за целый век, от Пушкина до современности.

«Да, были люди в наше время...» — вздыхал старый солдат в «Бородино». «Была игра!» — мечтательно говорил герой пьесы А. В. Сухово-Кобылина, шулер Расплюев. Бунин не фиксирует внимание ни на повествователе, ни на других героях. Темой его рассказа, как в лирическом стихотворении, становится само движение, теперь уже не только природного, но и *исторического времени*.

Было время, когда в дворянских усадьбах кипела жизнь, со смехом и азартом убирали яблоки и хлеб («“Ядреная антоновка — к веселому году”». Деревенские дела хороши, если антоновка уродилась: значит, и хлеб уродился... Вспоминается мне урожайный год» — гл. 2), время шумной, веселой торговли и тихих ночей, время, когда повествователь был юношей-барчуком и с надеждой смотрел в будущее: «Как холодно, росисто и как хорошо жить на свете!» (гл. 1).

Бунин настаивает на одной социальной черте деревенской жизни: ее экономическом и нравственном единстве. «Склад средней дворянской жизни еще и на моей памяти, — очень недавно, — имел много общего со складом богатой мужицкой жизни по своей домовитости и сельскому старосветскому благополучию» (гл. 3). (Через семнадцать лет, в эпоху «Окаянных дней», его точка зрения изменится на противоположную: он обнаружит не просто границу, а пропасть, бездну между дворянами и поверившим лозунгам большевиков «народом».)

Спокойное домовитое существование подошло к концу, превратившись из образа жизни в забаву.

«За последние годы одно поддерживало угасающий дух помещиков — охота» (гл. 3). Описав лишенное прежнего размаха занятие (вспомним хотя бы сцену охоты в «Войне и мире»), повествователь в начале последней главы подводит безрадостный итог: «Запах антоновских яблок исчеза-

ет из помещичьих усадеб. Эти дни были так недавно, а между тем мне кажется, что с тех пор прошло чуть не целое столетие. Перемерли старики в Выселках, умерла Анна Герасимовна, застрелился Арсений Семеныч... Наступает царство мелкопоместных, обедневших до нищенства. Но хороша и эта нищенская мелкопоместная жизнь!» (гл. 4).

Она сохраняет в миниатюре обычные занятия (охота, молотба, вечерние встречи с пением под гитару, «как в прежние времена») и тоже не лишена прелести и поэзии. «Хороша и мелкопоместная жизнь!» — еще раз, словно уговаривая себя, повторяет рассказчик. «Эх, кабы борзые!» — в форме чужого слова воспроизводит он реплику какого-то мелкопоместного.

Но неслучайно финал рассказа приурочен к зиме: «Скоро-скоро забелеют поля, скоро покроет их зазимок...» В отличие от символа у символистов бунинская символика ненавязчива, почти незаметна. Однако и во времени года, и в характеризующих песню заключительных эпитетах («подхватывают с *грустной, безнадежной* удалью») есть отчетливый символический намек.

Дворянская культура, наследником которой чувствует себя повествователь, — уже в прошлом.

«А вот журналы с именами Жуковского, Батюшкова, лицеиста Пушкина. И с грустью вспомнишь бабушку, ее полонезы на клавикордах, ее томное чтение стихов из «Евгения Онегина». И старинная мечтательная жизнь встанет перед тобою... Хорошие девушки и женщины жили когда-то в дворянских усадьбах! Их портреты глядят на меня со стены, аристократически-красивые головки в старинных прическах кротко и женственно опускают свои длинные ресницы на печальные и нежные глаза...» (гл. 3).

Прежние люди стали книгами и портретами, «старинная мечтательная жизнь» превратилась в воспоминание. Одновременно с «Антоновскими яблоками» Бунин пишет рассказ «Эпитафия» (1900). В нем в той же манере неспешного повествования изображено, как исчезает мужицкий мир: пустеет деревня, падает поставленный когда-то крест, зара-

---

**Эпитафия** —

надгробная, поминальная надпись  
(слово).

стают лебедой поля. « — Ни души! — сказал ветер, облетев всю деревню и закрутив в бесцельном удальстве пыль на дороге».

Этот рассказ повествователь оканчивает риторическими вопросами и робкой надеждой на цивилизацию, которая, возможно, построит на месте исчезнувшей новую жизнь (редкая для Бунина мысль).

«Руда! Может быть, скоро задымят здесь трубы заводов, лягут крепкие железные пути на месте старой дороги и поднимется город на месте дикой деревушки. И то, что освящало здесь старую жизнь — серый, упавший на землю крест будет забыт всеми... Чем-то освятят новые люди свою новую жизнь? Чье благословение призовут они на свой бодрый и шумный труд?»

*Звук же «Антоновских яблок» — светлая печаль.* Рассказ часто называли *элегией в прозе*, хотя сам автор позднее протестовал против такого определения.

«Антоновские яблоки» — эпилог и эпитафия к важной традиции русской литературы. Усадебный хронотоп Пушкина, Тургенева, Фета — уже в прошлом. Через три года в пьесе Чехова начнут рубить вишневый сад и раздастся звук лопнувшей струны. В «Темных аллеях» Бунин будет писать это прошлое уже по памяти, как затонувшую Атлантиду.

---

**«Господин из Сан-Франциско»:  
сатира и притча**

Именно потому, что Бунин часто писал с натуры, он особенно ценил выдумку и тянулся к ней.

В специальных записках «Происхождение моих рассказов» он признался, что один из самых лучших его рассказов возник вроде бы случайно: проходя мимо витрины книжного магазина в Москве, он увидел русское издание новеллы Томаса Манна «Смерть в Венеции», но так и не купил эту книгу, прочитав ее много позднее.

«...А в начале сентября 1915 года, живя в имении моей двоюродной сестры, в селе Васильевском, Елецкого уезда, Орловской губернии, почему-то вспомнил эту книгу и внезапную смерть какого-то американца, приехавшего на Капри, в гостиницу “Квисисана”, где мы жили в тот год, и тотчас решил написать “Смерть на Капри”, что и сделал в четыре дня — не спеша, спокойно, в лад



осеннему спокойствию сереньких и уже довольно коротких и свежих дней и тишине в усадьбе и в доме... <...> Заглавие “Смерть на Капри” я, конечно, зачеркнул тотчас же, как только написал первую строку: “Господин из Сан-Франциско...” И Сан-Франциско, и все прочее (кроме того, что какой-то американец действительно умер после обеда в “Квисисане”) я выдумал.

Но эта выдумка, как всегда у Бунина, опирается на прочную бытовую основу. Множество точных подробностей не возникли бы без опыта его жизни в Италии и далеких путешествий на океанских пароходах.

История смерти богатого американца на солнечном острове писалась, таким образом, в глухой деревне. Из глубины России Бунин предлагает свой взгляд на судьбу всей современной цивилизации.

Эта цивилизация представлена обитателями парохода с говорящим названием «Атлантида». Пароход — современный ковчег, где окруженные небывалой роскошью плывут в Европу хозяева мира: великий богач, знаменитый писатель, всесветная красавица, наследный азиатский принц, множество других декольтированных дам и мужчин во фраках и смокингах. Среди них — и семья главного героя, господина из Сан-Франциско, имени которого «никто не запомнил», с женой и дочерью.

Герой — человек не только без имени, но и без биографии. Неизвестно, как, каким образом он заработал свое богатство и положение, упомянуто лишь, что для этого понадобились «китайцы, которых он выписывал к себе на работы целыми тысячами».

Зато подробно рассказано о планах героя. Завоевав прочное положение, он собирается объехать весь мир — Италию, Францию, Испанию, Англию, Грецию, Палестину, Египет и даже Японию. Господин предполагает наслаждаться солнцем и «любовью молоденьких неаполитанок, пусть даже и не совсем бескорыстной», предаваться разнообразным удовольствиям «отборного общества», включая стрельбу в голубей и присутствие на папской мессе.

Но путешествие заканчивается, едва успев начаться. Господин из Сан-Франциско внезапно умирает на острове Капри, и его теперь никому не нужное и всех пугающее тело, помещенное в ящик из-под содовой воды, совершает

обратное путешествие через океан в трюме того же парохода в сопровождении безутешных жены и дочери.

В отличие от многих других рассказов, здесь Бунин добавляет к своей привычной описательности сатирический пафос и открытую идею.

Обычный быт парохода «Атлантида» изображен с сатирической злостью и мрачной символичностью. Хозяева жизни утопают в роскоши, целый день едят и спят, развлекаются на вечерних балах, совершенно не обращая внимания на многочисленных молчаливых и незаметных людей, которые обеспечивают, ухаживают, прислуживают, доставляют: «...Великое множество слуг работало в поварских, судомойнях и винных подвалах».

Защищенные богатством, ослепленные ярким электрическим светом, эти люди не замечают символических предзнаменований и не верят во что-то превосходящее их возможности. Между тем рыжего капитана Бунин сравнивает с огромным языческим идолом, трюм парохода — с недрами преисподней, девятым кругом ада\*, а в конце рассказа появляется и сам Дьявол, следящий со скал Гибралтара за уходящим кораблем.

Примечательно, что хозяева-обитатели «Атлантиды» — люди без имен. Имена Бунин дает только простым итальянцам: коридорному слуге Луиджи, танцорам Кармелле и Джузеппе, лодочнику Лоренцо.

Неаполь и Капри представлены Буниным как противоположный полюс изображенного мира, полюс бедной, но естественной и гармоничной жизни.

На пароходе, развлекаая пассажиров, танцует красивая фальшивая пара, нанятая «играть в любовь за хорошие деньги».

На Капри два простых итальянца, спускаясь с гор, останавливаются у статуи Богоматери и поют «наивные и смиренно-радостные хвалы <...> солнцу, утру, ей, непорочной заступнице всех страждущих в этом злом и прекрасном мире и рожденному от чрева ее в пещере Вифлеемской, в бедном пастушеском приюте, в далекой земле Иудиной...» (Бунин вспоминал: «...Взволновался я и писал даже сквозь восторженные слезы только то место, где идут и славословят Мадонну запоньяры».)

Слуги на пароходе невидимы и безответны. Луиджи, бойкий коридорный отеля на Капри, с «гримасами ужаса»,

«с притворной робостью, с доведенной до идиотизма почти-тельностью» на самом деле смеется над господином.

«Огненные несметные глаза» верхних этажей и «багровое пламя» в утробе парохода противопоставлены совсем иной цветовой гамме.

«Шли они (два абруцких горца. — *И.С.*) — и целая страна, радостная, прекрасная, солнечная, простиралась под ними: и каменные горбы острова, который почти весь лежал у их ног, и та сказочная синева, в которой плавал он, и сияющие утренние пары над морем к востоку, под ослепительным солнцем, которое уже жарко грело, поднимаясь все выше и выше, и туманно-лазурные, еще по-утреннему зыбкие массивы Италии, ее близких и далеких гор, красоту которых бессильно выразить человеческое слово».

«Господина из Сан-Франциско» называют самым толстовским рассказом Бунина. Действительно, у позднего Толстого есть прямо перекликающиеся с бунинскими повесть «Смерть Ивана Ильича» и притча «Много ли человеку земли нужно?». Как и Толстой, Бунин противопоставляет фальшь богатства естественному простодушию простых людей. Подобно Толстому, Бунин сатирически смотрит на цивилизацию, которую благословляет Дьявол.

Бунин изображает ужас внезапной смерти. Но столь же ужасно-бессмысленной была жизнь господина из Сан-Франциско, который только собирался жить, который думал, что ему покорен весь мир, но ему оказывается достаточно лишь большого и длинного ящика. «Мертвый остался в темноте, синие звезды глядели на него с неба, сверчок с грустной беззаботностью запел на стене...»

В «Господине из Сан-Франциско» Бунин судит Страшным судом всю европейскую цивилизацию. Рассказ становится притчей о фальши современного мира, который на корабле «Атлантида», созданном гордыней Нового Человека, под предводительством языческого идола-капитана плывет в неизвестное будущее, сопровождаемый присталь-

---

\* *Девятый круг* — согласно «Божественной комедии» Данте, последний, самый страшный круг ада, находящийся в центре

земли; в нем дьявол терзает души «предателей величества земного и небесного».

ным взглядом Дьявола и оставляя за кормой прекрасную солнечную страну и смиренную молитву.

Звук этого *рассказа-притчи* — *мрачное предупреждение*.

«В самом низу, в подводной утробе “Атлантиды”, тускло блистали сталью, сипели паром и сочились кипятком и маслом тысячепудовые громады котлов и всяческих других машин, той кухни, раскаляемой исподу адскими топками, в которой варилось движение корабля... <...> А середина “Атлантиды”, столовые и бальные залы ее изливали свет и радость, гудели говором нарядной толпы, благоухали свежими цветами, пели струнным оркестром. И опять мучительно извивалась и порою судорожно стелкивалась среди этой толпы, среди блеска огней, шелков, бриллиантов и обнаженных женских плеч, тонкая и гибкая пара нанятых влюбленных: грешно-скромная девушка с опущенными ресницами, с невинной прической и рослый молодой человек с черными, как бы приклеенными волосами, бледный от пудры, в изящнейшей лакированной обуви, в узком, с длинными фалдами, фраке — красавец, похожий на огромную пиявку. И никто не знал ни того, что уже давно наскучило этой паре притворно мучиться своей блаженной мукой под бесстыдно-грустную музыку, ни того, что стоит глубоко, глубоко под ними, на дне темного трюма, в соседстве с мрачными и знойными недрами корабля, тяжело одолевавшего мрак, океан, вьюгу...»

**«Темные аллеи»:  
грамматика любви**

Бунин, как мы помним, — объективный художник. Поэтому *тематический подход*

к действительности привычен для него. Наряду со стихотворениями и рассказами *о природе*, социально-психологическими произведениями *о загадках национального характера* (в «Деревне» Бунин видел «начало целого ряда произведений, резко рисовавших русскую душу, ее своеобразные сплетения, ее светлые и темные, но почти всегда трагические основы»), рассказами-притчами о судьбе *современной цивилизации* (кроме «Господина из Сан-Франциско» к ним можно отнести «Братьев» и «Старуху») в его творчестве начиная с 1910-х годов все заметнее становится *любовная тема*, чтобы в последней книге стать основной, доминирующей.

Тридцать восемь рассказов «Темных аллей» (первое полное издание — 1946) написаны большей частью в оккупированной фашистами Франции, посреди Второй мировой войны, о русской жизни, которая давно исчезла, оставшись только в памяти писателя. Сочиняя книгу о самом индивидуальном, интимном человеческом чувстве, Бунин словно противопоставляет его массовому безумию мировой бойни.

Заглавие подсказало Бунину стихотворение Н. П. Огарева «Обыкновенная повесть», которое, видимо, он запомнил с юности. Его прозрачная символика объяснена в письме писательнице Тэффи.

«Вся эта книга называется по первому рассказу — “Темные аллей”, — в котором “героиня” напоминает своему возлюбленному, как когда-то он все читал ей стихи про “темные аллей” (“Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллей”), и все рассказы этой книги только о любви, о ее “темных” и чаще всего очень мрачных и жестоких аллеях» (23 февраля 1944).

Еще в рассказах, написанных накануне революции, Бунин нашел несколько важных формул, определяющих его взгляд на эту тему.

В центре рассказа «Легкое дыхание» (1916) — трагедия юной девушки, гимназистки Оли Мещерской, веселой, легкой, ожидающей счастья, однако соблазненной старым ловеласом, другом своего отца, и провоцирующей после этого собственное убийство. «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре».

Герой другого рассказа, «Грамматика любви» (1915), некто Ивлев, находит в имении соседа-помещика, всю жизнь любившего свою внезапно умершую горничную, старинную книгу и внимательно читает стихи на последней странице: «Тебе сердца любивших скажут: / “В преданьях сладостных живи!” / И внукам, правнукам покажут / Сию Грамматику Любви».

В написанном уже в эмиграции рассказе «Солнечный удар» (1925) юный поручик встречается на пароходе незнакомку, проводит с ней всего одну ночь и, после того как женщина уезжает, понимает, что пережил, вероятно, главное событие своей жизни: «Да что же это такое со мной? И что в ней особенного и что, собственно, случилось? В самом деле, точно какой-то солнечный удар!»

В рассказе «Муза» (17 октября 1938), включенном в «Темные аллеи», есть короткий диалог между героями: « — Воображаю, что вы обо мне думаете. А на самом деле вы моя первая любовь. — Любовь? — А как же иначе это называется? » В последней книге Бунина идет поиск и этого слова, и этого языка: сочиняется *грамматика солнечных ударов*.

В заглавном рассказе «Темные аллеи» (20 октября 1938) Бунин цитирует Н. П. Огарева. В «Холодной осени» (3 мая 1944) появляются цитаты из стихотворения А. А. Фета (стихи Фета щедро использованы раньше, в «Жизни Арсеньева»). Композиция рассказа «В одной знакомой улице...» (25 мая 1944) подчинена развитию лирического сюжета в стихотворении Я. П. Полонского «Затворница».

Имя Фета особенно важно для Бунина. Именно Фет делает *хронотоп усадьбы центром мироздания*. Та же картина мира, но в иной эмоциональной тональности становится опорной для Бунина: старый дом, аллея темных лип, озеро или река, уходящая на станцию или в провинциальный городок, размытая дорога, которая приведет то на постоянный двор, то на пароход, то в московский трактир, то на погибельный Кавказ, то в роскошный вагон идущего в Париж поезда.

Только в мире и есть, что тенистый  
Дремлющих кленов шатер.  
Только в мире и есть, что лучистый  
Детски задумчивый взор.  
Только в мире и есть, что душистый  
Милой головки убор.  
Только в мире и есть этот чистый  
Влево бегущий пробор.

(А. Фет. «Только в мире и есть,  
что тенистый...», 3 апреля 1883)

Чехов советовал: героев в рассказе не должно быть много — *он* и *она* вполне достаточны для сюжета. Большинство рассказов «Темных аллей» строятся по этой схеме, но связи между персонажами, как правило, асимметричны. Он (*герой*) — это взгляд и слово, чувствующая и преломляющая призма. Она (*героиня*) — предмет чувства, живописания и исследования. Он — художник, Пигмалион, она — модель, Галатеея.

Главными в бунинской книге становятся разнообраз-ные женские образы. Неслучайно поэтому многие рассказы названы собственными именами, прозвищами, характерными приметами героинь: «Руся», «Красавица», «Дурочка», «Зойка и Валерия», «Таня», «Галя Ганская», «Натали», «Кума», «Барышня Клара». « Степа » и « Генрих » — это тоже не мужские имена, а имя и псевдоним главных героинь.

Как и символисты, поздний Бунин пишет о непостижимом, о загадке Вечной Женственности. Но для него она существует не в лиловых мирах, а в лиловом блеске чернозема, не в Незнакомке с синими бездонными глазами на дальнем берегу, а в случайно встреченной на волжском пароходе жене секретаря земской уездной управы.

Смысл бунинской философии любви хорошо объяснил поэт и критик В. Ф. Ходасевич, сопоставив Бунина с его современниками-символистами.

«...Предмет бунинского наблюдения и изучения — не психологическая, а иррациональная сторона любви, та ее непостижимая сущность (или та непостижимая часть ее сущности), которая настагает, как наваждение, налетает Бог весть откуда и несет героев навстречу судьбе... <...> Не внешние, но внутренние события этих рассказов иррациональны, и характерно для Бунина, что такие иррациональные события всегда им показаны в самой реалистической обстановке и в самых реалистических тонах... <...> Если в этом пункте сравнить Бунина с символистами, то заметим, что у последних мир, окружающий героев, всегда определяется отчасти их собственными переживаниями, отчасти же (и еще более) — тем, как автор переживает переживания своих героев. Поэтому вся обстановка повествования, весь „пейзаж“ (в широком смысле слова) у символистов подчинен фабуле. <...> Обратное — у Бунина. У него события подчинены пейзажу. У символистов человек собою определяет мир и пересоздает его, у Бунина мир, данный и неизменный, властвует над человеком. Поэтому бунинские герои так мало стремятся сами себе дать отчет, каков смысл с ними происходящего. Они по природе не философичны и не религиозны в глубоком смысле этого слова. <...> Всякое знание о происходящем принадлежит не им, а самому миру, в который они заброшены и который играет ими через свои непостижимые для них законы» (В. Ф. Ходасевич. «Бунин. Собрание сочинений», 1934).

В «Темных аллеях» есть рассказы светлые, радостные, гармоничные. В «Качелях» (10 апреля 1945) он и она говорят о Л. Толстом и Л. Андрееве, качаются на качелях в конце аллеи, гуляют по той же аллее. Эта прогулка завершается поцелуем, который даже не описан, а процитирован.

« — Данте говорил о Беатриче: “В ее глазах — начало любви, а конец — в устах”. И так? — сказал он, беря ее руку.

Она закрыла глаза, клонясь к нему опущенной головой. Он обнял ее плечи с мягкими косами, поднял ее лицо.

— Конец в устах?

— Да...»

Бытовые подробности у Бунина в отличие, например, от Чехова с его «осетриной с душком» («Дама с собачкой») не противопоставлены отношениям персонажей, а аккомпанируют им.

« — Погодите минутку. Первая звезда, молодой месяц, зеленое небо, запах росы, запах из кухни, — верно, опять мои любимые битки в сметане! — и синие глаза и прекрасное счастливое лицо...

— Да, счастливее этого вечера, мне кажется, в моей жизни уже не будет...»

Запах из кухни и битки в сметане вместе с молодым месяцем и запахом росы оказываются поэтическими элементами легкой любовной игры, за которой еще не видно никаких катастроф. «Пусть будет только то, что есть... Лучшее уж не будет».

В рассказе «Волки» (7 октября 1940) влюбленные юноша и барышня, спасаясь от стаи волков, мчатся на телеге, она падает и рассекает щеку. И опять эта любовь и чувство опасности остается ее лучшим воспоминанием.

« — Дела давно минувших дней! — говорила она, вспоминая то давнее лето, августовские сухие дни и темные ночи, молотьбу на гумне, ометы новой пахучей соломы и небритого гимназиста, с которым она лежала в них вечерами, глядя на ярко-мгновенные дуги падающих звезд. — Волки испугали, лошади понесли, — говорила она. — А я была горячая, отчаянная, бросилась останавливать их...

Те, кого она еще не раз любила в жизни, говорили, что нет ничего милее этого шрама, похожего на тонкую постоянную улыбку».



Но неслучайно Бунин писал о *мрачных и жестоких* аллеях. В книге есть этюды о счастливой любви, но нет рассказов о любви *долгой и счастливой*, нет своих Филемона и Бавкиды или старосветских помещиков. Бунинскому миру неизвестна формула: «Они жили долго и умерли в один день».

Разлука, как часовой механизм, встроена в самую счастливую встречу. Сумасшедшая судьба караулит за каждым углом. Мрак сгущается в темных аллеях. Любовь и голод правят миром? Миром «Темных аллей» правят любовь и смерть. Солнечный удар имеет, как правило, две развязки: *расставание* (надолго или навсегда) или *смерть* (расставание навеки).

В «Чистом понедельник» (12 мая 1944) религия, искусство, весь с необычайной щедростью изображенный московский культурный быт (лекция Андрея Белого, концерт Шаляпина, капустник Художественного театра, поездка в Новодевичий монастырь и прогулка по Кремлю) оказываются лишь фоном для эксцентрического поступка героини — внезапного разрыва неопределенно-любовных отношений и ухода в монастырь («И вот только в каких-нибудь северных монастырях осталась теперь эта Русь»).

В рассказе «В одной знакомой улице» (25 мая 1944) стержнем композиции, как мы уже отмечали, становится стихотворение Я.П.Полонского «Затворница».

«Весенней парижской ночью шел по бульвару (кто? он? я? — субъект повествования размыт и обозначится лишь позднее. — И.С.) в сумраке от густой, свежей зелени, под которой металлически блестели фонари, чувствовал себя легко, молодо и думал:

В одной знакомой улице  
Я помню старый дом  
С высокой темной лестницей,  
С завешенным окном...

— Чудесные стихи! И как удивительно, что все это было когда-то и у меня!»

Далее на полтора страничках благодаря вспоминаемым по строфам чудесным стихам воспроизводится история любви со всеми ключевыми мотивами: встреча, порыв страсти, бытовые и исторические детали (прозрачное от голода лицо, зеленые вагоны на Курском вокзале) — и караулящая за занавеской судьба.

«Придя в себя, она вскакивала, зажигала спиртовку, подогревала жидкий чай, и мы запивали им белый хлеб с сыром в красной шкурке, без конца говоря о нашем будущем, чувствуя, как несет из-под занавески зимой, свежим холодом, слушая, как сыплет в окно снегом...»

Финальная точка рассказа — расставание на вокзале.

«Помню, как... <...> мы говорили, прощались и целовали друг другу руки, как я обещал ей приехать через две недели в Серпухов... Больше ничего не помню. Ничего больше и не было».

Между той Москвой и ночью на парижском бульваре была, очевидно, целая жизнь (война? революция? изгнание?). Но на невидимых весах памяти все перевешивают эти свидания и эти стихи.

Так и героиня «Холодной осени», подводя итоги в безрадостной Ницце, вспомнит тридцатилетней давности последнее свидание, прогулку по саду под чистыми ледяными звездами с любимым, через месяц убитым в Галиции.

«Но, вспоминая все то, что я пережила с тех пор, всегда спрашиваю себя: да, а что же все-таки было в моей жизни? И отвечаю себе: только тот холодный осенний вечер. Ужели он был когда-то? Все-таки был. И это все, что было в моей жизни, — остальное ненужный сон».

Противоречивость, парадоксальность бунинского изображения любви проявляется даже стилистически, в разнообразных, лейтмотивом проходящих через всю книгу *оксюморонах*: «заунывный, безнадежно-счастливый вопль», «она радостно плакала» («Кавказ»); «недоумение счастья» («Поздний час»); «нестерпимое счастье» («Руся»); «веселая ненависть» («Антигона»); «восторг своей любви и погибели» («Натали»); «порочный праздник» («Месть»), «все та же мука и все то же счастье» («Чистый понедельник»).

Завершает каноническое издание книги короткий лирический рассказ «Часовня» (2 июля 1944). Сквозной сюжет «Темных аллей» (*любовь — смерть*) свернут здесь до двух реплик детей, заглядывающих в окно часовни, где «в железных ящиках лежат какие-то дедушки и бабушки и еще какой-то дядя, который сам себя застрелил»: «— А зачем он себя застрелил? — Он был очень влюблен, а когда очень влюблен, всегда стреляют в себя...»

Фоном для этого диалога является роскошный летний пейзаж, построенный на противопоставлениях усадьбы и часовни, жары и холода, света и тьмы, неба и поля, движения и покоя. Объединяет все эти оппозиции контраст жизни и смерти, их вечная неравная схватка. «В синем море неба островами стоят кое-где белые прекрасные облака, теплый ветер с поля несет сладкий запах цветущей ржи. И чем жарче и радостней печет солнце, тем холоднее дует из тьмы, из окна».

Бунин считал: прошлое существует, пока есть тот, кто помнит.

«И бедное человеческое сердце радуется, утешается: нет в мире смерти, нет гибели тому, что было, чем жил когда-то! Нет разлук и потерь, доколе жива моя душа, моя Любовь, Память!» («Роза Иерихона», 1924).

« — Хотя разве бывает несчастная любовь? — сказала она, поднимая лицо и спрашивая всем черным раскрытием глаз и ресниц. — Разве самая скорбная в мире музыка не дает счастья?» («Натали», 1941).

Россия во всю ее историческую глубину оказывается у Бунина огромной заколдованной территорией любви. «Темные аллеи» — восстановление мгновенного времени любви в вечном времени России, ее природы, ее застывшего в своем ушедшем великолепии прошлого.

**1** Каковы особенности социального самосознания Бунина, оказавшиеся важными для его писательского пути?

2. Каковы связи Бунина с классической традицией? К какому литературному направлению он себя относил? Каких русских писателей он оценивал наиболее высоко? Чем объясняются эти оценки?
3. В чем своеобразие отношений писателя с русским модернизмом? Менялись ли они с течением времени?
4. Какова была реакция Бунина на революцию? Чем она объяснялась? Чем различалось отношение к революции Бунина и Блока? Как Бунин воспринимал образ России-СССР в эмиграции?

5. Когда и за какие заслуги Бунин получил Нобелевскую премию? Как он воспринимал эту награду?
6. Как соотносятся в творчестве Бунина бытовые, конкретно-исторические и обобщенные, философские темы и мотивы?
7. В чем своеобразие поэзии Бунина? Какими чертами она отличалась от поэзии большинства современников?
- П** 8. Найдите в тексте первую строфу из поэмы «Листопад». Какие из эпитетов в ней можно считать образительными, а какие — психологическими, передающими состояние лирического субъекта? Приведите еще несколько примеров психологических эпитетов из других строф.
9. В чем своеобразие рассказа Бунина «Антоновские яблоки»? Какие черты поэтики сближают его с бунинской лирикой?
10. Вопросы к рассказу «Господин из Сан-Франциско».
  - Как вы определяете основной конфликт рассказа?
  - Почему основное действие рассказа происходит в Италии?
  - Какие символические образы использованы в рассказе?
  - В рассказе трижды упоминаются золотые пломбы господина из Сан-Франциско. Объясните смысл этой детали.
  - Со взглядами какого русского писателя сближается позиция Бунина?
  - Как более конкретно можно определить жанр этого произведения?
  - Каково место «Господина из Сан-Франциско» в творчестве Бунина? Похож ли он на другие произведения писателя?
11. Какова основная тема сборника «Темные аллеи»? Каковы эмоциональная доминанта книги и ее главные мотивы? Как книга связана со временем ее создания? Каким предстает здесь образ России? Отличает-

ся ли он от образа, созданного в ранних бунинских произведениях?

12. Перечитайте приведенное в тексте стихотворение «Не устану воспевать вас, звезды!..», стихотворение «Ночь» (1901) или какое-то другое «космическое» стихотворение Бунина. В чем их сходство и различие с аналогичными стихами Ф. И. Тютчева (например, «Святая ночь на небосклон взошла...») и А. А. Фета (например, «На стоге сена ночью южной...»)? Напишите сочинение-миниатюру «Три ночи (Тютчев — Фет — Бунин)».

13. Прочитайте стихотворение Бунина.

### ХУДОЖНИК

Хрустя по серой гальке, он прошел  
Покатый сад, взглянул по водоемам,  
Сел на скамью... За новым белым домом  
Хребет Яйлы и близок и тяжел.

Томясь от зноя, грифельный журавль  
Стоит в кусте. Опущена косица,  
Нога — как трость... Он говорит: «Что, птица?  
Недурно бы на Волгу, в Ярославль!»

Он, улыбаясь, думает о том,  
Как будут выносить его — как сизы  
На жарком солнце траурные ризы,  
Как желт огонь, как бел на синем дом.

«С крыльца с кадилом сходит толстый поп,  
Выводит хор... Журавль, пугаясь хора,  
Защелкает, взовьется от забора —  
И ну плясать и стучать клювом в гроб!»

В груди першит. С шоссе несется пыль,  
Горячая, особенно сухая.  
Он снял пенсне и думает, перхая:  
«Да-с, водевиль... Все прочее есть гиль».

(1908)

Какому художнику посвящено стихотворение? Каким предстает он в бунинском изображении? Какие

детали биографии художника использует Бунин? Какое произведение цитируется в последнем стихе? Меняется ли его смысл в сравнении с текстом-источником?

14. Прочитайте еще одно стихотворение Бунина.

И цветы, и шмели, и трава, и колосья,  
И лазурь, и полуденный зной...  
Срок настанет — Господь сына блудного спросит:  
«Был ли счастлив ты в жизни земной?»

И забуду я все — вспомню только вот эти  
Полевые пути меж колосьев и трав —  
И от сладостных слез не успею ответить,  
К милосердным коленам припав.

(«И цветы, и шмели, и трава, и колосья...»,  
14 июля 1918)

Как особенности поэтики Бунина проявляются в этом стихотворении, в его предметных деталях, композиции, состоянии лирического субъекта? Можно ли считать его своеобразным манифестом Бунина-писателя?

---

литература для дополнительного чтения

*Бабореко А. К.* Бунин. Жизнеописание. — М., 2004. — (Серия «Жизнь замечательных людей»).

И. А. Бунин: pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Сост. Б. В. Аверин, Д. Риникер, К. В. Степанов. — СПб., 2001. (Статьи А. А. Блока, К. И. Чуковского, А. Б. Дермана, Ф. А. Степуна, В. Ф. Ходасевича, В. В. Вейдле).

*Гейдеко В. А.* Чехов и Ив. Бунин. — М., 1976.

*Мальцев Ю.* Иван Бунин. 1870 — 1903. — М., 1994.

*Твардовский А. Т.* О Бунине (Любое издание).



Максим

ГОРЬКИЙ

(1868—  
1936)

Нижегородский «босяк»: путь к вершинам

Господа! Если к правде святой  
Мир дорогу найти не умеет, —  
Честь безумцу, который  
навеет

Человечеству сон золотой!

Балладу П. Ж. Беранже «Безумцы» с упоением декламирует Актер в пьесе «На дне». В этом четверостишии сконцентрированы важные мотивы, которые многое определяют не только в произведениях, но и в жизни писателя: *святая правда, мир, дорога, безумец, человечество, сон золотой*.

Горький — первый из больших русских писателей, у которого псевдоним победил фамилию (случай Салтыкова — иной, там псевдоним Щедрин скромно присоединился к фамилии).

«Они жили вместе — Горький и Пешков. Судьба кровно, неразрывно связала их. Они были очень похожи друг на друга и все-таки не совсем одинаковы. Иногда случалось, что они спорили и ссорились друг с другом, потом снова мирились и шли по жизни рядом. Их пути разошлись только недавно: в июне 1936 года Алексей Пешков умер, Максим Горький остался жить» (Е. И. Замятин. «М. Горький», 1936).

*Алексей Максимович Пешков*, известный лишь близким людям, подписывающий собственным именем лишь документы, для всего мира был *Максимом Горьким*, писателем, слава которого временами превосходила известность всех русских классиков XIX века.

Семья и среда, из которой вышел Алексей Пешков, мало заботились о прошлом, о сохранении семейных архивов и даже преданий. Память в этой среде не распространялась дальше дедов. Первая горьковская фотография сделана лишь в девятнадцатилетнем возрасте (1887). В первой автобиографии (1897), написанной в период, когда Пешков только превращался в Горького, даже дата рождения указывалась с ошибкой.

В итоге в биографии Горького действительно бывшее, *правду святую*, трудно отделить от легенды, от *золотого сна*. Слишком уникальной, безумно-неправдоподобной оказалась судьба этого человека, связавшая безвестного повара Смурого с европейскими писателями-интеллектуалами Р. Ролланом и Г. Уэллсом, босяков с игравшими их великими актерами, членов императорской семьи с советскими вождями, Льва Толстого, родившегося в 1828 году, и Леонида Леонова, ушедшего из жизни в году 1994-м.

Алексей Максимович Пешков родился 16 (28) марта 1868 года в нижегородской мещанской семье. Среди его родственников были разные, иногда довольно состоятельные, мастеровые: столяр-краснодеревщик, красильщик, обойщик. Отец в конце недолгой жизни получил должность управляющего паровой конторой, но семья не успела воспользоваться благами нового положения. Максим Пешков вскоре умер от холеры, заразившись от сына (1871). После смерти матери (1879), которая так и не смогла простить ребенку смерти мужа, Алеша остался круглым сиротой. Бабушка, «изумительно добрая и самоотверженная старуха, о которой я всю жизнь буду вспоминать с чувством любви и уважения» («Автобиография», 1897), не смогла преодолеть воли скупого и равнодушного деда. «Через несколько дней после похорон матери дед сказал мне: “Ну, Лексей, ты — не медаль, на шее у меня — не место тебе, а иди-ка ты в люди...” И пошел я в люди» — так заканчивается повесть «Детство» (1913—1914).

Он был отправлен *в люди* как чеховский Ванька Жуков, как тысячи других детей из бедняцких семей. «По



смерти матери, дедушка отдал меня в магазин обуви... <...> Из “мальчиков” сбежал и поступил в ученики к чертежнику, — сбежал и поступил в иконописную мастерскую, потом на пароход, в поварята, потом в помощники садовника. В сих занятиях прожил до 15 лет...» — вспоминал Горький это время, когда оно было еще близко («Автобиография», 1899). Потом он подробно опишет эту эпоху в повести «В людях» (1914 — 1916).

В годы первых скитаний в главных чертах сформировался его характер. Решающее событие (Горький будет вспоминать его многократно) произошло во время службы поваренком на пароходе.

«...Михаил Антонов Смурый, человек сказочной физической силы, грубый, очень начитанный; он возбудил во мне интерес к чтению книг. Книги и всякую печатную бумагу я ненавидел до этой поры, но побоями и ласками мой учитель заставил меня убедиться в великом значении книги, полюбить ее» («Автобиография», 1897).

«Ну, прощай! Читай книги — это самое лучшее!» — говорит ему повар («В людях», гл. 6).

В русской культуре, наверное, не было более неистового читателя и почитателя книги. «Книга для меня — чудо», — скажет Горький уже в конце жизни. Книги заменили ему домашнее образование и гувернеров, гимназию и университет. Все общавшиеся с писателем дружно отмечали его фантастическую начитанность и особое отношение к литературному творчеству.

«А сколько он читал, вечный полуинтеллигент, начетчик!» (И.А. Бунин. «Горький», 1936).

«На своем веку он прочел колоссальное количество книг и запомнил все, что в них было написано. Память у него была изумительная. <...> Я видел немало писателей, которые гордились тем, что Горький плакал, слушая их произведения. Гордиться особенно нечем, потому что я, кажется, не помню, над чем он не плакал... <...> Его потрясало и умиляло не качество читаемого, а самая наличность творчества, тот факт, что вот — написано, создано, вымыслено» (В.Ф. Ходасевич. «Горький», 1936).

К. И. Чуковский, еще один интеллигент-самоучка, с некоторой завистью еще при жизни Горького вспоминал шуточную гиперболу одного неназванного писателя: «Думают,

он буревестник... А он — книжный червь, ученый сухарь, вызубрил всю энциклопедию Брокгауза от слова “Аборт” до слова “Цедербаум”» («Горький», 1928). (Энциклопедия Брокгауза и Ефрона — это 86 томов; не было, вероятно, в мире человека, который прочитал бы ее целиком.)

Книги были для Горького спасительным контрастом «свинцовым мерзостям», жестокости и несчастьям окружающей жизни. Художественная логика — преодолением иррациональности мира. Писатель — учителем жизни, почти святым (тем яростнее он относился даже к гениальным авторам, например Достоевскому, в которых усматривал измену этому призванию).

«Во мне жило двое: один, узнав слишком много мерзости и грязи, несколько оробел от этого и, подавленный знанием буднично страшного, начинал относиться к жизни, к людям недоверчиво, подозрительно, с бессильною жалостью ко всем, а также к себе самому. Этот человек мечтал о тихой, одинокой жизни с книгами, без людей, о монастыре, лесной сторожке, железнодорожной будке, о Персии и должности ночного сторожа где-нибудь на окраине города. Поменьше людей, подальше от них...

Другой, крещенный святым духом честных и мудрых книг, наблюдая победную силу буднично страшного, чувствовал, как легко эта сила может оторвать ему голову, раздавить сердце грязной ступней, и напряженно оборонялся, сцепив зубы, сжав кулаки, всегда готовый на всякий спор и бой. Этот любил и жалел деятельно и, как надлежало храброму герою французских романов, по третьему слову, выхватывая шпагу из ножен, становился в боевую позицию («В людях», гл. 20).

Обратим внимание: и в той и в другой версии жизни горьковский двойник не обходится без книг. Но *святой дух честных и мудрых книг*, зовущий на спор и бой, значит для него много больше, чем мирное уединение с теми же книгами.

После недолгого пребывания под родной крышей и окончившегося неудачей «свирепого желания» поступить в Казанский университет начинается новый цикл странствий по Руси: встречи с разными людьми, участие в народнических кружках, множество случайных занятий.

В декабре 1887 года Горький предпринимает попытку самоубийства. В записке, найденной в его кармане, намеренная грубость мастерового сочеталась с романтической

позой неистового читателя: «В смерти моей прошу обвинить немецкого поэта Гейне, выдумавшего зубную боль в сердце. <...> Останки мои прошу взрезать и осмотреть, какой черт во мне сидел последнее время». Генрих Гейне называл зубной болью в сердце любовь, а как лучшее средство от нее предлагал свинцовую пломбу (пулю) и изобретенный Бертольдом Шварцем зубной порошок (порох).

Опасная рана, к счастью, быстро зажила. Характерен вывод, который Горький делает из своего поступка через много лет: «Стало мучительно стыдно, и я, с той поры, не думаю об самоубийстве, а когда читаю о самоубийцах — не испытываю к ним ни жалости, ни сострадания».

Горьковский Человек все время хочет превратиться в Сверхчеловека, избавиться от жалости и сострадания, построить новую гармоническую жизнь на абсолютно разумных основаниях.

Впечатлений, накопленных за годы скитаний, Горькому хватило на всю оставшуюся жизнь. С этим временем он связывал и причудливый список четырех своих учителей: повар-солдат Смурый, нижегородский адвокат Ланин, человек «вне общества», революционер-народник Калюжный, известный писатель и общественный деятель В. Г. Короленко. Вопреки всем испытаниям эти юношеские годы позднее казались Горькому едва ли не самыми счастливыми: тогда все еще было впереди. В конце двадцатых годов в Италии он делает запись для себя: «Вчера, в саду, разжег большой костер, сидел перед ним и думал: вот так же я, тридцать пять лет тому назад, разжигал костры на Руси, на опушках лесов, в оврагах, и не было тогда у меня никаких забот, кроме одной — чтобы костер горел хорошо...»

В 1892 году, оказавшись в Тифлисе (Тбилиси), Алексей Пешков публикует свой первый рассказ «Макар Чудра», подписанный *М. Горький*. Так появился этот псевдоним. Совсем скоро Горький, автор всего нескольких десятков рассказов и очерков, стал известен почти каждому читающему человеку, причем не только в России. Писательская слава Горького на какое-то время затмила и Чехова, и даже Льва Толстого, не говоря уже о Бунине или Блоке.

«До сей поры еще не написал ни одной вещи, которая бы меня удовлетворяла, а потому произведений моих не сохраняю...» — признавался Горький в «Автобиографии» (1897), предназначенной для словаря литературоведа-библиографа



*А. П. Чехов и М. Горький  
в Ялте. 1900.  
Фотография*

С. А. Венгерова. А сам Венгеров, причем в словарной статье для знаменитого энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, который Горький будто бы прочитал, вынужден был корректировать автора.

«Между тем, уже через 1/2 года Пешков, подобно Байрону, мог сказать, что в одно прекрасное утро он проснулся знаменитостью. <...> Успех Пешкову создала исключительно публика... <...> Впервые за все время существования русской книжной торговли томики Пешкова стали расходиться в десятках тысяч экземпляров, в общем достигнув колоссальной цифры 100 000. Вышедшая в 1900 г. отдельным изданием пьеса «Мещане» в 15 дней разошлась в количестве 25 000 экз. Впервые также публика стала высказывать небывалый интерес к личности писателя.

Каждое появление Пешкова в публике возбуждало настоящую сенсацию; ему проходу не давали интервьюеры, его восторженно провожали и встречали на вокзалах, ему посылали с литературных вечеров телеграммы, его портреты и даже статуэтки появлялись во всевозможных видах» («Горький»).

В повести В. В. Вересаева «На повороте» (1901) в описании комнаты одного из «идеологических» персонажей есть такая подробность: «Вошли через сенцы в тесную комнату с грязными, полуоборванными обоями. Везде валялись книги. К стене были пришпилены булавками портреты Маркса, Чернышевского и Горького».

Горький попадает в интеллигентские святцы, не завершив и первое десятилетие писательской деятельности.

Что же искала публика, раскупая сотни тысяч сборников Горького? Кого восторженно приветствовали на вокзалах, чьи портреты висели на стенах интеллигентских квартир?

В русской культуре и общественной жизни великий перелом Настоящего Двадцатого Века предчувствуется уже с последнего десятилетия века девятнадцатого. Составляющими горьковского успеха стали общественные настроения и тема, герой и автор, читательские ожидания и стиль.

Во втором действии «Вишневого сада», сразу после спора о будущем и первого загадочного звука лопнувшей струны, появляется странный персонаж. «Показывается прохаживающийся в белой потасканной фуражке, в пальто; он слегка пьян». Спросив для начала дорогу, он произносит короткий, видимо, отрепетированный монолог: «Чувствительно вам благодарен. (Кашлянув.) Погода превосходная... (Декламирует.) Брат мой, страдающий брат... выдь на Волгу, чей стон... (Варе.) Мадемуазель, позвольте голодному россиянину копеек тридцать». Получив отповедь от Лопухина («Всякому безобразию есть свое приличие!») и золотой от Раневской, прохожий навсегда исчезает.

В пророческую чеховскую пьесу словно на мгновение ворвался горьковский герой, бродяга, пьяница, нарушающий нормы «образованного общества» и в то же время ловко пользующийся его сочувствием и жалостью к «падшим» (кто же не знает стихов знаменитого С. Я. Надсона и «кающегося дворянина» Некрасова и не откликнется на них?).

Чеховские персонажи оплакивают вишневый сад, но автор показывает неизбежность его гибели. В. Г. Короленко, как мы помним, один из учителей Горького, примерно тогда же утверждал: «Настало время нужды в героическом».

На фоне этих ожиданий героем в двух смыслах — литературным героем и героем времени — оказался горьковский *босяк*, человек, выпавший из социальной структуры общества и отрицавший ее.

Почти одновременно с Горьким на подобного героя обратил внимание А. И. Куприн. В цикле «Киевские типы» (1896) появляется очерк «Босяк».

«В Петербурге его называют “вяземским кадетом”, в Москве — “золоторотцем”, в Одессе — “шарлатаном”, в Харькове — “раклом”.

В Киеве имя ему — “босяк”.

Жалкая фигура с зеленым, опухшим и лоснящимся лицом, украшенным синяками и “кровоподтеками”, с распухшим носом, отливающим фиолетовым цветом, с потрескавшимися синими губами...»

В кратком очерке Куприн тем не менее успевает довольно детально описать занятия и образ жизни этого персонажа, упомянуть о различии летнего и зимнего босячества,

рассказать о босяках обычных и «интеллигентных». Рассказывая о них, Куприн приводит фразы, похожие на речь чеховского прохожего.

«Иные, прося милостыню, бьют на оригинальность, прибегая или к возвышенному слогу, или к наивно-бесстыдной откровенности. “Господа почтенные, — обращается босяк к подгулявшей компании, — пожертвуйте пятак на выпивку бедному учителю, изгнанному из службы за многочисленные пороки”. Если же он бывший офицер, то непременно прибегнет к французскому языку: “Доне келькшоз пур повр офисье” (Подайте что-нибудь бедному офицеру)».

Точный физиологический очерк, подобный «Петербургским шарманщикам» Д. В. Григоровича, мало кого мог увлечь. Горьковские персонажи принадлежат совсем иной традиции. Эти босяки оказываются родственниками эксцентричных и романтических персонажей: благородных разбойников, идеологических преступников, бродяг-философов.

*Босяцкий Гомер* (так назвал писателя один недоброжелательный критик) и сам на какое-то время попадает под обаяние созданного им типа. Образ бывшего босяка, взявшегося за перо, вскоре превращается в горьковскую маску (или привычную роль), которую с восторгом воспринимает публика. Его привычной одеждой становятся темная рубашка русского покроя, длинное пальто или крылатка, сапоги с высокими голенищами. Людей, подражающих Горькому в костюме (а среди них были писатель Л. Андреев и знаменитый певец, земляк Горького, Ф. И. Шаляпин), называют *подмаксимовиками*.

Но мода на писателя быстро вышла за пределы интеллигентского круга. «Когда слава Горького выросла до огромных размеров, имя его стало употребляться как нарицательное имя: всех босяков называли “Максимами Горькими”, товаро-пассажирские поезда железных дорог с вагонами 4-го класса также получили название “Максим Горький”...» — вспоминал писатель Н. Д. Телешов («Записки писателя», 1943).

Новыми казались не только горьковский *герой-босяк*, отождествляемый с автором, и *пафос отрицания*, совпадающий то с марксистской, то с ницшеанской идеологией, но

и стиль горьковских рассказов. И. Бабель, новатор советской прозы 1920-х годов, всю жизнь считавший Горького своим учителем и покровителем, в ранней статье «Одесса» (1916) утверждал, что «в русской литературе еще не было настоящего радостного, ясного описания солнца». Солнечный пейзаж — яркий, красочный, эффектный, праздничный, нарядный — появился только теперь. «Первым человеком, заговорившим в русской книге о солнце, заговорившим восторженно и страстно, — был Горький. Горький — предтеча и самый сильный в наше время».

Далеко не все современники были в таком же восторге от горьковского природоописания. Бунину, ревнителю классической традиции, этот стиль казался вычурным, неправдоподобным, безвкусным. Достаточно критически относился к ранним горьковским рассказам и Чехов, предпочитая им бытовую, очерковую «Ярмарку в Голтве». Но многочисленные метафоры, послушно выстраивающиеся в ряды, постоянный переход к олицетворениям, энергия на низывания все новых и новых слов заражали читателя, уже отвыкшего после Толстого и Чехова от пышной стилистики романтического повествования.

«Лодка помчалась снова, бесшумно и легко вертясь среди судов... Вдруг она вырвалась из их толпы, и море — бесконечное, могучее — развернулось перед ними, уходя в синюю даль, где из вод его вздымались в небо горы облаков — лилово-сизых, с желтыми пуховыми каймами по краям, зеленоватых, цвета морской воды, и тех скучных, свинцовых туч, что бросают от себя такие тоскливые, тяжелые тени. Облака ползли медленно, то сливаясь, то обгоняя друг друга, мешали свои цвета и формы, поглощая сами себя и вновь возникая в новых очертаниях, величественные и угрюмые... Что-то роковое было в этом медленном движении бездушных масс. Казалось, что там, на краю моря, их бесконечно много и они всегда будут так равнодушно вползать на небо, задавшись злой целью не позволять ему никогда больше блеснуть над сонным морем миллионами своих золотых очей — разноцветных звезд, живых и мечтательно сияющих, возбуждая высокие желания в людях, которым дорог их чистый блеск» («Челкаш», 1894).

Своими первыми книгами Горький ответил на многочисленные ожидания. Перед ним открывалось множество до-

рог. За десятилетие превратившись из нижегородского босняка в знаменитого писателя, в начале века он сделал выбор, который предопределил следующие повороты его фантастической судьбы.

### **Петроградский еретик: борьба за гуманизм**

---

Все большее общественное признание писателя сопровождается преследованиями и знаками государственного неодобрения. К 1901 году

Горький знаком с Толстым, Чеховым, Л. Андреевым, И. Е. Репиным, переведен на множество языков, организовал издательство «Знание», существенно повысившее писательские гонорары, издавал первое собрание сочинений. Но в марте за участие в революционной демонстрации его арестовывают и освобождают под домашний арест лишь по ходатайству Толстого.

В 1902 году Горького избирают почетным академиком по Отделению русского языка и словесности, но после резолюции императора Николая II «Более чем оригинально!» выборы признаются недействительными; в знак протеста Академию покидают Чехов и Короленко.

Из прозаика Горький превращается в драматурга, пишет пьесы «Мещане» (1901), «На дне» (1902), «Дачники» (1904), которые с огромным успехом ставятся в России и Европе. Но в январе революционного 1905 года за публикацию написанного после расстрела петербургских рабочих воззвания к общественному мнению России и Европы его арестовывают в Риге и на полтора месяца заключают в Петропавловскую крепость. После общеевропейских протестов Горького освобождают под залог, он присутствует на премьере очередной пьесы — «Дети солнца» (1905).

С 1905 года начинается активное сотрудничество Горького с большевиками — роман, который растянулся на двенадцать лет, а потом, через некоторое время, продолжился уже в СССР. Осенью 1905-го он вступает в Российскую социал-демократическую рабочую партию (РСДРП). 27 ноября 1905 года в Петербурге на заседании ЦК РСДРП происходит знакомство Горького с В. И. Лениным. Тогда еще никто не подозревал, какое место займет этот человек в русской и мировой истории XX века. Для горьковской судьбы эта встреча оказалась более значимой, чем отноше-



ния с Толстым, Чеховым и, вообще, с кем бы то ни было из его современников.

К этому времени уже написаны аллегорические «Песня о Соколе» (1899) и «Песня о Буревестнике» (1901) с ее знаменитым лозунгом «Пусть сильнее грянет буря!». Они печатаются в подпольных типографиях и распространяются как листовки, революционные прокламации. У радикальной русской интеллигенции появились новые символы: несломленный сокол и гордый буревестник пришли на смену печальной чеховской чайке.

Горький много помогает большевикам и материально, как из собственных гонораров, так и собирая деньги в агитационных поездках. В 1906 году с этой целью он отправляется в Америку. Потом, ненадолго вернувшись в Россию, проводит едва ли не самые счастливые творческие годы (1906 — 1913) в эмиграции, на итальянском острове Капри.

Европа доживает последние годы затянувшегося девятнадцатого века. В Италию приезжает уже не босяк-недоучка, неудачливый самоубийца, начинающий автор, а всемирно известный писатель с огромным опытом, демократ, русский интеллигент. «Горький постепенно становился интеллигентом и занимал в рядах интеллигенции все более высокое место. <...> Роман с интеллигенцией у Горького гораздо длительнее, чем роман с босяками», — писал А.В.Луначарский, друживший с Горьким в итальянские годы.

На Капри Горький заканчивает начатый еще в Америке роман «Мать» (1906 — 1907). Эта не самая лучшая горьковская книга долгие годы пользовалась огромной популярностью, в советское время была объявлена первым произведением нового художественного метода, *социалистического реализма*, стала обязательной для школьного изучения. В Павле Власове увидели пришедшего на смену романтическим босякам нового героя, последовательного пролетария, борца с самодержавием. Страшные пророчества романа («Когда такие люди... <...> почувствуют свою обиду и вырвутся из терпения, — что это будет? Небо кровью забрызгают, и земля в ней, как мыло вспенится...») до поры до времени останутся не услышанными.

В Италии Горький пишет повесть «Городок Окуров» (1909), начинает цикл рассказов «По Руси» (1912 — 1917), первую часть автобиографической трилогии «Детство»



*М. Горький.  
Портрет работы  
Л. О. Пастернака. 1906*

(1913 — 1914), продолжает работу над драмами (однако ни одна из них не имеет успеха, выпавшего на долю «На дне»).

Помня о своем пути в литературу, он подхватывает традицию учительства. На Капри создается партийная школа для рабочих, Горький читает там подробный курс по истории русской литературы.

В каприйские годы возникает первый серьезный конфликт с Лениным. Вместе с другими партийными интеллигентами, А. А. Богдановым и А. В. Луначарским, Горький развивает философию богоискательства и богостроительства. Ее отголоски можно найти в романе «Мать», ее иллюстрации посвящена повесть «Исповедь» (1908). Люди сначала ищут, а потом придумывают, создают, «строят»

Бога в своем сознании, без этого существование общества невозможно. «Господа нашего Иисуса Христа не было бы, если бы люди не погибли во славу его...» — думает Пелагея Ниловна в конце первой части романа. И в финале она повторяет эту «охмеляющую» мысль: «Ведь это — как новый бог родится людям!» Ленин увидел в подобной философии отказ от революционной борьбы, «заигрывание с боженькой».

В 1913 году, после политической амнистии, Горький возвращается в Россию. Первую мировую войну, февраль и октябрь 1917 года он переживает в Петрограде, но его мысли и поступки оказываются совсем не такими, каких ожидали от него победители, давние соратники-большевики.

Февральскую революцию приветствовали почти все. Манифест об отречении Николая II вынудили подписать, в том числе и монархисты. Октябрьская революция обозначила глубокий раскол русского общества (в чем-то он не преодолен и сегодня, когда после тех событий прошло почти столетие).

Блок призывал слушать музыку революции. Бунин с ужасом отшатнулся от ее какофонии. Горький в эпоху крушения гуманизма оказывается «критически мыслящей личностью», еретиком-интеллигентом, который пытается найти третью правду, отделить музыку от шума, суть про-

изошедшего от случайных обстоятельств: вмешаться, пре-  
достеречь, исправить, сохранить.

Еще в 1915 году он пишет программную статью «Две души», в которой противопоставляет философию Запада и Востока, как свободу и рабство, борьбу и смирение, творческий труд и подневольную деятельность.

«У нас, русских, две души, — заключал Горький, — одна — от кочевника-монгола, мечтателя, мистика, лентяя, убежденного в том, что “Судьба — всем делам судья”, “Ты на земле, а Судьба на тебе”, “Против Судьбы не пойдешь”, а рядом с этой бессильной душой живет душа славянина, она может вспыхнуть красиво и ярко, но недолго горит, быстро угасая, и мало способна к самозащите от ядов, привитых ей, отравляющих ее силы».

Лечиться от пессимизма, от «азиатских наслоений в нашей психике» Горький предлагал «безбоязненной критикой» и поиском «ростков доброго, которые, развиваясь при помощи нашей воли, должны будут изменить к лучшему нашу трудную и обидную жизнь».

В апреле 1917 — июле 1918 года Горький и ведет такую безбоязненную критику, тем более болезненную, что она исходит от своего, «великого пролетарского писателя», больше десятилетия активно сотрудничавшего с большевиками. Писатель публикует в газете «Новая жизнь» цикл статей «Несвоевременные мысли», а после того как газета вместе с другими дореволюционными изданиями была закрыта новой властью, издает их книгой с подзаголовком «Заметки о революции и культуре» (1918).

В Октябрьской революции Горький увидел не долгожданное освобождение и бросок на Запад, а напротив, бунт Востока, неподготовленный эксперимент большевиков во главе с Лениным, санкционирующих и развязывающих низкие инстинкты, затаптывающих даже те «ростки доброго», которые уже существовали.

«Владимир Ленин вводит в России социалистический строй по методу Нечаева... <...> Вообразив себя Наполеонами от социализма, ленинцы рвут и мечут, довершая разрушение России — русский народ заплатит за это озерами крови. <...> Эта неизбежная трагедия не смущает Ленина, раба догмы и его приспешников — его рабов. Жизнь во всей ее сложности не ведома Ленину, он не знает народной массы, не жил с ней, но он — по книжкам — узнал,

чем можно поднять эту массу на дыбы, чем — всего легче — разъярить ее инстинкты. <...> ...Он работает как химик в лаборатории, с тою разницей, что химик пользуется мертвой материей, но его работа дает ценный для жизни результат, а Ленин работает над живым материалом и ведет революцию к гибели» (10/23 ноября 1917).

Страстная полемика великого книгочея, естественно, не могла обойтись без культурных параллелей и ассоциаций. Горький не только вспоминает русского заговорщика, который стал одним из прототипов героя романа Ф. М. Достоевского «Бесы», и французского императора, который, как мы помним, привлекал внимание Пушкина, Лермонтова, того же Достоевского, но и почти цитирует «Медного всадника»: «*Россию поднял на дыбы*».

В ситуации всеобщей катастрофы Горький пытается спасти то, что еще можно спасти.

«Задача демократической и пролетарской интеллигенции — объединение всех интеллектуальных сил страны на почве культурной работы. <...> Надо работать, почтенные граждане, надо работать, только в этом наше спасение и ни в чем ином» (18 апреля/1 мая 1918).

И он работает как огромное учреждение, «неофициальный министр культуры» (Замятин): организует издательство «Всемирная литература» и Комиссию по улучшению быта ученых (КУБУЧ), способствует открытию Дома искусств и Дома ученых, читает доклады и лекции, пишет многочисленные ходатайства за арестованных, просто селит в своей квартире на Кронверкском проспекте гонимых людей (некоторое время у него живет один из членов императорской семьи). «Я знаю: человека-Горького с благодарностью вспоминают многие в России, и особенно в Петербурге. Не один десяток людей обязан ему жизнью и свободой» (Е. И. Замятин. «М. Горький»).

В условиях всеобщей разрухи и голода Горькому пришлось решать самые неожиданные вопросы.

«Неужели у него штанов нет? Нужно будет достать... Нужно будет достать», — смущенно бормочет он, узнав, что одному талантливому молодому писателю, в будущем — лауреату всяческих премий, не в чем выйти на улицу» (К. И. Чуковский. «Горький», 1928).

У Горького сложились очень плохие отношения с всемогущим диктатором, начальником Северной коммуны Г. Е. Зиновьевым. Но прежняя репутация, отношения с Лениным, который, несмотря на все горьковские нападки, считал, что писатель свой и непременно вернется к большевикам, охраняли Горького. Он не попал повторно в находящуюся поблизости от его квартиры Петропавловскую крепость, хотя и пережил несколько обысков.

В 1921 году по настоянию Ленина, советовавшего отдохнуть от петроградских ужасов, посмотреть на происходящее из спокойного далека, Горький уезжает в недавно ставшую за границей Финляндию, а потом в знакомую Италию. Начинается его вторая, шестилетняя эмиграция.

**Московский пленник:  
максимально горькая эпоха**

На Капри Горькому жить не разрешили. Теперь он поселился в Сорренто и вернулся

к прежнему образу жизни: собственная работа, бесконечное чтение газет, чужих книг и рукописей, поток посетителей, существенную часть которых составляли молодые литераторы, приезжавшие из СССР.

Горький говорил, что на Капри, в первой эмиграции, он чувствовал себя «примерно, как в уездном русском городке». Сходный образ возникает и во время второй эмиграции: Горький признается, что четыре года (1925 — 1928) «прожил в тишине более устойчивой и глубокой, чем тишина русской дореволюционной деревни».

Эта тишина не только помогала лучше работать: в Италии Горький заканчивает роман «Дело Артамоновых» (1925), начинает писать эпическую хронику «Жизнь Клима Самгина» (1925 — 1936), которую так и не успеет завершить.

«Выталкивая» Горького из России, Ленин оказался прав: на расстоянии, в европейской тишине, проблемы, конфликты, ужасы послереволюционной русской жизни представлялись менее значительными, а успехи, достижения, о которых Горький узнавал в основном из газет, напротив, значительно вырастали в масштабе.

Уезжая непримиримым (К. И. Чуковский, много общавшийся с Горьким в Петрограде, вспоминал, что тот упорно называл большевиков *они* и признавался: «Никогда прежде я не лукавил, а теперь, с нашей властью, мне приходит-

ся лукавить, лгать, притворяться». — К. И. Чуковский. «Дневник», 3 октября 1920), Горький постепенно психологически примиряется и практически сближается с новой властью.

После смерти Ленина писатель просит возложить к его гробу венок с надписью: «Прощай, друг! М. Горький». В воспоминаниях «В. И. Ленин» (1924, 1931) вместо образа безумца, который ведет Россию к гибели («Несвоевременные мысли»), появляется другой образ, напоминающий легенду о Данко: «Нет сил, которые могли бы затемнить факел, поднятый Лениным в душной тьме обезумевшего мира».

Проходит совсем немного времени — и новый вождь, И. В. Сталин, сменивший Ленина, становится горьковским личным другом и постоянным, эпистолярным и непосредственным собеседником. «Дорогой Иосиф Виссарионович!» — начинается одно из горьковских писем. «Крепко жму Вашу лапу» — такова его концовка (29 ноября 1929 года).

«Он верит в знание друг о друге / Предельно крайних двух начал», — написал Б. Л. Пастернак в стихотворении «Художник» (1936), разумея, как он сам объяснял, «Сталина и себя» и сравнивая вождя с «поступком ростом в шар земной».

В случае Сталина и Горького тяготение двух противоположных начал казалось даже более естественным.

Сталин хорошо понимал значение Горького. Ему нужен был авторитет всемирно известного писателя, его обширный круг знакомств среди европейских интеллигентов, его слово, которому поверят и политики, и обычные люди.

Горький был ослеплен мечтой о построенной на разумных основаниях счастливой жизни. Поэтому, «забыв» о несвоевременных мыслях, раскаиваясь в них, он постепенно уверился, что новое общество наконец-то появилось, его можно увидеть своими глазами — стоит лишь пересечь границу СССР.

«Когда от жестокого разрушения революция перешла к постройке нового, Горький вернулся в Россию. То, что вызвало его отъезд, — видимо, было забыто. Когда я попытался заглянуть внутрь его и узнать, что теперь думает (вернее, чувствует) “Пешков”, я услышал ответ: “У них — очень большие цели. И это оправдывает для меня все”» (Е. И. Замятин. «М. Горький»).

Перед Горьким встала вечная проблема цели и средств. В тридцатые годы он начал оправдывать любые средства для достижения благородной цели.

Горький впервые посетил СССР в 1928 году (в 1921 году он уезжал из Советской России). Это был год его шестидесятилетия.

В 1919 году (Горький еще не знал точной даты своего рождения) его пятидесятилетие скромно отмечалось на заседании издательства «Всемирная литература».

Этот вечер описал в дневнике К. И. Чуковский (30 марта 1919).

На юбилейные славословия Горький отвечал с иронией: «Конечно, вы преувеличиваете... Но вот что я хочу сказать: в России так повелось, что человек с двадцати лет проповедует, а думать начинает в сорок или этак в тридцать пять лет (то есть теперь он не написал бы ни “Челкаша”, ни “Сокола”. — *Прим. К. Чуковского*). Что делать, но это так! <...> Я вообще не каюсь... ни о чем не жалею, но кому нужно понять, тот поймет...»

Потом автор дневника записывает еще один эпизод. Фотографируясь с его девятилетним сыном, Горький шутит: «Когда тебе будет 50 лет, не праздной ты юбилеев, скажи, что тебе 51 или 52 года, а все печенье сам съешь».

Через десятилетие было уже не до шуток. Шестидесятилетие Горького стало не общественным делом, а государственным мероприятием. Его особый характер отметил еще один автор не предназначенного к печати дневника, писатель М. М. Пришвин.

«Юлия Цезаря так не встречали, как Горького... <...> Надо сказать, что юбилей его сделан не обществом, не рабочими, крестьянами, писателями и почитателями, а правительством, совершенно так же, как делаются все советские праздники. Правительство может сказать сегодня: “целуйте Горького!” и все будут целовать, завтра скажет: “плюйте на Горького!” и все будут плевать. <...> Юбилей этот есть яркий документ государственно-бюрократического послушания русского народа» (1 июня 1928).

А в конце того же года Пришвин добавит: «Читал фельетон Горького “Механическим гражданам”, в котором он самоопределяется окончательно с большевиками против интеллигенции» (7 октября 1928).

На рубеже 1920 — 1930-х годов Горький делит время между СССР и Италией. Туберкулез, которым он болен, мешает ему жить зимой в России. Но в 1933 году он окончательно возвращается в СССР, получая в свое распоряжение предоставленный правительством бывший особняк купца-миллионера П.П. Рябушинского и дачу в Подмосковье.

Горький по-прежнему работает как человек-учреждение: создает новые журналы и книжные серии (серии «Жизнь замечательных людей» и «Библиотека поэта» дожили до наших дней), возглавляет образованный по его инициативе Союз советских писателей, поддерживает старых и молодых авторов, разыскивает людей, которые когда-то помогали ему в молодости. Но в общественной жизни СССР замечательного писателя, собеседника Толстого и Чехова, затмевает его двойник: публицист, автор газетных статей и фельетонов, поющий панегирики Сталину и неистово обличающий многочисленных врагов нового общества.

В прозе Горький давно отказался от романтических контрастов и стилистической пышности. В его поздних произведениях, особенно в мемуарах, возникает объемный образ дореволюционной жизни, воспроизводятся сложные характеры, преобладает объективная манера повествования.

В горьковской публицистике последних лет, напротив, торжествует стилистика плаката, черно-белый взгляд на мир, не допускающий оговорки, сомнений, иной точки зрения. Рассчитывая на самого неподготовленного читателя, Горький не размышляет, а, как гвозди, вбивает в сознание запоминающиеся и оттого особенно опасные формулировки.

«Мы выступаем как судьбы мира, обреченного на гибель, и как люди, утверждающие подлинный гуманизм — революционного пролетариата — гуманизм силы, призванной историей освободить весь мир трудящихся от зависти, жадности, пошлости, глупости — от всех уродств, которые на протяжении веков исказили людей труда. <...> Мы выступаем в стране, освещенной гением Владимира Ленина, в стране, где неутомимо и чудодейственно работает железная воля Иосифа Сталина» (*«Вступительная речь на открытии Первого Всесоюзного съезда советских писателей», 1934*).



И никто уже не мог спросить писателя, как можно освободить мир от глупости, как сделать всех людей одинаково умными?

Общая картина мира приобретает у Горького однозначно-плакатный вид: буржуазный ад (включая Италию, где мирно прожито столько лет) и светлый мир СССР (все недостатки которого объясняются происками «вредителей» и зарубежных врагов или «пережитками прошлого»).

«Приближается время, когда революционный пролетариат наступит, как слон, на обезумевший, суетливый муравейник лавочников, — наступит и раздавит его. Это — неизбежно. Человечество не может погибнуть оттого, что некое незначительное его меньшинство творчески одряхлело и разлагается от страха пред жизнью и от болезненной, неизлечимой жажды наживы. Гибель этого меньшинства — акт величайшей справедливости, и акт этот история повелевает совершить пролетариату. За этим великим актом начнется всемирная, дружная и братская работа народов мира, — работа свободного, прекрасного творчества новой жизни» (*«Пролетарский гуманизм», 1934*).

Особенно устрашающий характер приобрел этот лозунг классовой борьбы, будучи обращен не вовне, а внутрь собственной страны. 15 ноября 1930 года две главные советские газеты «Правда» и «Известия» публикуют статью, заглавие которой стало символом наступающего десятилетия.

«Внутри страны против нас хитрейшие враги организуют пищевой голод, кулаки терроризируют крестьян-коллективистов убийствами, поджогами, различными подлостями, — против нас все, что отжило свои сроки, отведенные ему историей, и это дает нам право считать себя все еще в состоянии гражданской войны. Отсюда следует естественный вывод: если враг не сдастся, его истребляют» (*«Если враг не сдастся, его истребляют», 1931*).

Когда-то, в эпоху «Несвоевременных мыслей», Горький с ужасом цитировал матроса Железняка, который, «переводя свирепые речи своих вождей на простецкий язык человека массы, сказал, что для благополучия русского народа можно убить и миллион людей» (17/30 января 1918). Теперь он сам обращается к массе с похожими лозунгами, предлагая жертвовать миллионами русских людей для будущего счастья оставшихся.

Через год в письме Сталину (кстати, в связи с разговором о Михаиле Булгакове) Горький делает важное уточнение к первоначальному лозунгу: «Врага надобно или уничтожить, или перевоспитать» (И. В. Сталину, 12 ноября 1931). Но слова имеют собственную логику. Сталин стал соавтором горьковского изречения, заменив первоначальное *истребляют* на *уничтожают*. Но главное — он использовал лозунг для развязывания новой гражданской войны в деревне и городе. Число внутренних врагов советской власти в тридцатые годы стремительно росло. Врагом можно было объявить кого угодно.

Последние годы жизни Горького трагичны и полны тайн. Благоволение к нему власти приобретает гомерические масштабы. В 1932 году его награждают орденом Ленина. В его честь переименовывают Нижний Новгород (теперь получалось, что Горький родился в городе Горьком). Именем Горького называют автозавод, театры, улицы, пароходы (последнюю поездку по Волге он совершает на «Максиме Горьком»).

Наблюдая эпидемию переименований, один остроумный современник предложил заодно включить в «список переименований» и всю эпоху: «*Эпоха переименована в максимально горькую*».

В доме на Большой Никитской у Горького часто появляется Сталин и другие вожди. Здесь читаются литературные произведения, решаются важные государственные проблемы. Но отношения Горького с властью постепенно портятся. Кажется, он начал осознавать, что в отличие от Николая II, посадившего писателя в Петропавловскую крепость, или Ленина, вытолкнувшего его за границу, новый вождь душил его в своих объятиях. Роскошный дом-особняк обернулся комфортабельной тюрьмой. Все контакты, поездки, переписка Горького тщательно контролировались.

Он тяжело заболел в первый день лета. Бюллетени о его болезни две недели печатались в газетах, но для него самого готовили специальный номер «Правды», без бюллетеня. За десять дней до смерти его посетили Сталин и Молотов, о чем тоже стало широко известно.

Максим Горький умер 18 июня 1936 года. «Конец романа — конец героя — конец автора» — была его последняя фраза. После огромного траурного митинга, сопровождавшегося артиллерийскими залпами и пением «Интернациона-

ла», урна с прахом писателя была замурована в Кремлевской стене. Следующий год после его смерти историки назовут годом «большого террора». На одном из судебных процессов лечащие врачи, «несдавшиеся враги», обвинялись в убийстве великого пролетарского писателя. О причинах и обстоятельствах смерти Горького полемика ведется до сих пор.

В потоке фальшивых и искренних откликов трезво и точно прозвучал голос из Парижа одного из лучших критиков эмиграции Георгия Адамовича. Писатель следующего поколения, начинавший в среде акмеистов, Адамович в соответствии с русской традицией увидел в судьбе Горького драму не просто писателя, а гражданина и человека.

«Был ли это очень большой писатель? Наиболее требовательные и компетентные из сверстников Горького оспаривали такое утверждение, оспаривают его и до сих пор. Следующее поколение отнеслось к Горькому иначе. На расстоянии открылась самая значительная в нем черта: наличие исключительной натуры, самобытной и щедрой личности. <...> В Горьком важно то, что это — первоисточник творчества. За каждой его строкой чувствуется человек, с появлением которого что-то изменилось в мире...» (*«Максим Горький»*, 1936).

Но Адамович знает о роли, сыгранной писателем в последние годы, поэтому с горечью добавляет: «...Он всегда претендовал — и претендовал основательно — на авторитет не только узкохудожественный, но и моральный <...> он был у самой черты духовного величия — и потерпел под конец жизни ужасное крушение...»

Максим Горький остается самой сложной и самой спорной фигурой в русской литературе XX века.

## основные даты жизни и творчества

---

**1868, 16 (28) марта** — родился в Нижнем Новгороде.

**1888 — 1889, 1891 — 1892** — странствия по Руси.

**1892** — первый рассказ «Макар Чудра».

**1898** — «Очерки и рассказы» (т. 1 — 2).

**1902** — пьеса «На дне», ее успешная постановка в Московском Художественном театре.

- 1906 — 1907** — роман «Мать», тесные связи с большевистской партией.
- 1906 — 1913** — жизнь и работа на о. Капри.
- 1917 — 1918** — цикл статей «Несвоевременные мысли» в газете «Новая жизнь», содержащий полемику с большевиками.
- 1921** — отъезд на лечение за границу, жизнь в Германии и Италии.
- 1925 — 1936** — работа над романом «Жизнь Клима Самгина», который так и не был окончен.
- 1928** — приезд в СССР, поездка по стране, цикл очерков «По Союзу Советов».
- 1933** — окончательное возвращение в СССР.
- 1934** — выступление с докладом на Первом Всесоюзном съезде советских писателей.
- 1936, 18 июня** — умер в Москве.

## «На дне» (1902)

---

**Герои:  
босяки как философы**

В начале XX века, уже получив большую известность как прозаик, Горький обращается к драматургии.

«Вы знаете: я напишу цикл драм. Это — факт, — радостно сообщает он другу-издателю, которому и посвятит пьесу “На дне”. — Одну — быт интеллигенции. Куча людей без идеалов, и вдруг! — среди них один — с идеалом! Злоба, треск, вой, грохот. Другую — городской, полуинтеллигентный — рабочий — пролетариат. Совершенно нецензурная вещь. Третью — деревня. <...> Еще одну: босяки. Татарин, еврей, актер, хозяйка ночлежного дома, воры, сыщик, проститутки. Это будет страшно. У меня уже готовы планы, я вижу — лица, фигуры, слышу голоса, речи, мотивы действий — ясны, все ясно! Жаль — у меня две руки и одна голова. В этой голове все путается, в ней — шумит, как на ярмарке,

порою вкатывается в один клубок, скипается в одну бесформенную грудку, становится мне тогда тошно, досадно, сердце давит мысль о том, что не успеешь, а я хочу успеть. Здоровая, славная штука — жизнь! Вы чувствуете это?» (К. П. Пятницкому, между 13 и 17/26 и 30 октября 1901).

Мрачные сюжеты Горький, как мы видим, задумывал в состоянии подъема, творческого воодушевления: *славная штука — жизнь!*

Три из четырех драм задуманного цикла Горький осуществил. Не была написана только драма о деревне. Пьесой о городском полуинтеллигентном рабочем были «Мещане» (1901). Быт интеллигенции был показан в «Дачниках» (1903) и последовавших за ними «Детях солнца» (1905). *Еще одна* драма — «На дне» (1902) — стала визитной карточкой Горького-драматурга. В ней писатель, кажется, возвращается к началу своей литературной деятельности. Однако за десять лет изменился не только жанр, но и поэтика, принципы изображения «бывших людей».

Челкаш и другие герои ранних рассказов были живописны и горды. Они с презрением относились к миру торгашей, по-аристократически носили свои лохмотья, их окружала прекрасная природа — смеющееся море, яркое солнце. Этих горьковских героев называли романтическими и сопоставляли с благородными разбойниками и таинственными беглецами романтических поэм. Персонажи множества рассказов легко сливались в *обобщенный тип Босняка*. Поэтому ранний Горький и получил прозвище «босяцкий Гомер».

Перенесенные из яркого роскошного пейзажа, моря и степи в мрачную ночлежку, персонажи потеряли прежний романтический масштаб, стали похожи на реальных *золоторотцев* из очерка Куприна. Они по-бытовому «пьют, дерутся и плачут». Но главное в том, что в пьесе обобщенный тип рассыпается на *несколько разных характеров*, людей со своей драмой и судьбой.

Население горьковской пьесы в основных чертах воспроизводит структуру русского общества. Казалось бы, уравненные своим положением на нарах ночлежки, герои приносят с собой память о прошлом, свою историю. На дне жизни наряду с новыми тлеют прежние конфликты и страсти, сохраняется своя иерархия.

Дворянин Барон, свалившийся с каких-то заоблачных вершин, грезит о временах Екатерины, сотнях крепостных и кофе, который ему подавали бы в постель.

Актёр когда-то под гром аплодисментов выходил на сцену под сценическим псевдонимом Сверчков-Заволжский. Сатин до убийства и тюрьмы, в которой он стал карточным шулером, возможно, был ученым: он еще знает слова «макробиотика» и «трансцендентальный», но уже забыл их смысл. Это местная интеллигенция.

Пролетариям — слесарю Клещу, картузнику Бубнову, крючникам Татарину и Кривому Зобу, чтобы попасть в ночлежку, надо было, вероятно, просто перейти улицу.

Больше всех напоминают прежних горьковских героев, «отбросов общества», «вор, воров сын» Васька Пепел и сапожник Алешка, принципиальный бродяга, отвергающий все общепринятые законы жизни: «На, ешь меня! А я — ничего не хочу! Я — отчаянный человек! Объясните мне — кого я хуже? <...> Я — пойду... пойду лягу середь улицы — дави меня! Я — ничего не желаю!..»

А возвышается над всеми страшная семья мелких собственников, капиталистов, хозяев здешней жизни: Костылев, его жена Василиса и поддерживающая здешний порядок власть — полицейский Медведев.

Герои драмы также довольно отчетливо распределяются на три поколения.

Костылев, Медведев — старики, приближающиеся к концу жизненного пути, они живут только сегодняшним днем.

Основная группа 35 — 40-летних персонажей еще строит планы, но уже понимает, что в жизни трудно что-то изменить. Это горьковские *отцы*, хотя в большинстве они не имеют ни семей, ни детей.

Пепел, Настя, Наташа ждут, мечтают, влюбляются, собираются вырваться, бежать из ночлежки. Это горьковские *дети*, только начинающие жизнь, но уже остро чувствующие ее безысходность.

Однако это только одна сторона, одна важная характеристика горьковских героев. Наряду с возрастными и социальными различиями, индивидуальными психологическими характеристиками есть то, что их объединяет. Почти все они активно осмыслиют и свое положение, и устройство жизни в целом.

Уже в ранних рассказах помимо картинности, пышности пейзажа критика заметила тяготение автора к игре словом, афористичности. В пьесе «На дне» Горький передает тягу к острословию едва ли не всем персонажам. Образованные и необразованные, картузник и вор, даже отвратительная семья хозяев ночлежки не уступают друг другу в словесном щегольстве, умении выразиться эффектно, броско, глубокомысленно.

«Когда труд — удовольствие, жизнь — хороша! Когда труд — обязанность, жизнь — рабство!» (*Сатин*); «Работай, коли нравится... чем же гордиться тут? Ежели людей по работе ценить... тогда лошадь лучше всякого человека... возит и — молчит!» (*Пенел*); «Ты везде лишняя... да и все люди на земле — лишние...» (*Бубнов*); «Прохожий... тоже! Говорил бы — проходимец... все ближе к правде-то...» (*Василиса*); «Разве доброту сердца с деньгами можно равнять? Доброта — она превыше всех благ. А долг твой мне — это так и есть долг! Значит, должен ты его мне возместить... Доброта твоя мне, старцу, безвозмездно должна быть оказана...» (*Костылев*).

Горьковские *босяки* — домашние философы. Они не только припоминают пословицы и поговорки, привычную мудрость столетий, но и сами размышляют над проблемами, волновавшими великих мыслителей, и формулируют их в виде чеканных афоризмов.

«Все мы на земле странники... Говорят, — слышал я, — что и земля-то наша в небе странница» (*Лука*). — «Нет у меня здесь имени... Понимаешь ли ты, как это обидно — потерять имя? Даже собаки имеют клички... <...> Без имени — нет человека...» (*Актер*).

Эта двуплановость персонажных характеристик находит подтверждение и на других уровнях художественного мира пьесы.

**Мир:**  
ночлежка и пещера Платона

Когда пьеса «На дне» готовилась к постановке в Московском Художественном театре, режиссер К. С. Станиславский, привыкший к воссозданию на сцене необычайного правдоподобия обстановки, деталей, костюмов, отправился вместе с актерами на Хитров рынок, главное пристанище московских «золоторотцев». Возглавлял эту «экспедицию» (словечко Станислав-

ского) знаменитый московский репортер, друг Чехова, знаток Москвы В. А. Гиляровский.

Станиславский, замечательный режиссер и актер (он должен был играть Сатина), вырос в богатой купеческой семье, потом практически все свое время проводил в театре и плохо представлял себе жизнь, которая течет за его стенами. В «Театральном романе» М. Булгакова режиссер Иван Васильевич, прототипом которого был Станиславский, пугается даже звука выстрела на сцене и просит автора, чтобы герой — во время Гражданской войны! — тихо закололся кинжалом.

Отправляясь в «самую гущу жизни бывших людей», Станиславский воображал босяков, скорее всего, по ранним рассказам Горького: «Религия босяка — свобода; его сфера — опасности, грабежи, приключения, убийства, кражи. Все это создает вокруг них атмосферу романтики и своеобразной дикой красоты, которую мы в то время искали».

Беседы с хитровцами лишь отчасти оправдали ожидания. Среди них выделялся красивый элегантный конногвардеец, говоривший на многих языках, который прокутил все свое состояние, оказался на дне, потом выбрался оттуда, «снова стал человеком», но через несколько лет вернулся в ночлежку. Но в основном посетители видели «большие дортуары с бесконечными нарами, на которых лежало множество усталых людей, похожих на трупы». Когда же они познакомились с «босячкой интеллигенцией», переписчиками ролей для актеров, и рассказали о цели своего визита, то слышали от них не романтические монологи о свободе, а реплики забитых маленьких людей.

«Какой чести удостоились!» — воскликнул один из них. «Да что же в нас интересного, чего ж нас на сцену нести?» — наивно дивился другой. Разговор вращался на теме о том, что вот, мол, когда они перестанут пить, сделаются людьми, выйдут отсюда и т. д. и т. п.» (К. С. Станиславский. «Моя жизнь в искусстве», 1926).

Спектакль «На дне» в конце концов получился замечательный. Но эта экспедиция отчетливо обнаружила расхождение между жизнью и искусством. Похожих на трупы, усталых, бессвязно говорящих людей невозможно было просто перенести на сцену. Даже реализм *воссоздает, худо-*



*жественно преображает жизнь* в соответствии с авторской задачей, а не просто копирует ее.

Горькому не надо было устраивать таких экскурсий. Он хорошо помнил этот быт и подробно воспроизвел его в ремарках к каждому действию.

Пьеса начинается утром (первый акт), захватывает два вечера (второй и третий акт) и заканчивается ночью (четвертый акт). Течение времени словно подчиняется песне, которую поют в начале второго действия и в финале: «Солнце всходит и заходит.../ А в тюрьме моей темно...».

Герои приходят в ночлежку после тюрьмы (Сатин), опасаются тюрьмы (Лука), воспринимают тюрьму как дом родной (Пепел), но, в сущности, их ежедневный быт немногим отличается от тюремного. «Возьмите и меня... в тюрьму меня! Христа ради... в тюрьму меня!..» — в финале третьего действия отчаянно кричит Наташа. Искалеченной и потерявшей всякую надежду девушке кажется, что там хуже уже не будет.

Мрачный образ *ночлежки-тюрьмы* создают бытовые детали: нары по стенам, свет сверху, *исковерканный* самовар, *растрепанная* книжка, *распоротые* брюки, *изодранная* картонка из-под шляпы, тряпье и грязь. Даже когда в третьем акте действие переносится на улицу, ночлежникам все равно не удастся позабыть о своем пристанище: они сидят с другой стороны той же стены, на заросшем бурьяном и засоренном хламом «пустыре», напоминающем тюремный двор.

В пьесе также много и исторических деталей: упоминания о голоде (их сразу же выбрасывала цензура, потому что очередной голодный год, 1901-й, выдался в России накануне работы Горького над пьесой), отсутствии работы («Работы нет... пристанища нету»), «отчаянных» студентах (они недавно бунтовали в Петербурге и Киеве).

Но первое предложение огромной обстановочной ремарки в начале первой картины вызывает и другие ассоциации. «Подвал, похожий на пещеру». Критик Ю. И. Айхенвальд (вообще-то недоброжелательно относившийся к Горькому) в книге «Силуэты русских писателей» сделал интересное наблюдение.

«И если, по ремарке автора, жители “Дна” населяют подвал, “похожий на пещеру”, то это — пещера Платона. Они все философы. Их у Горького целая академия. Большинство из них, бродя-

ги, странники, беглецы — философы-перипатетики. Они идут по миру, — во всяческом смысле, и в продолжение своих странствий решают мировые вопросы, от своей личной судьбы и страданий все время приходят к обобщениям, в монотонной беседе отвлеченно-этического характера только и говорят о правде, о душе, о совести. Герои Горького занимаются мирозерцанием».

*Пещера Платона* — знаменитый образ великого греческого философа из трактата «Государство» (IV в. до н. э.). Вот как кратко передает содержание фрагмента платоновского диалога немецкий философ Артур Шопенгауэр (1788 — 1860), в юности внимательно прочитанный Горьким: «...Мы подобны людям, которые сидят в темной пещере и так крепко связаны, что не могут даже повернуть головы, и при свете горящего позади них огня видят на противоположной стене только силуэты действительных вещей, которые проходят между ними и огнем, — и даже друг друга и самого себя каждый видит лишь как тень на этой стене» («Мир как воля и представление», 1819 — 1844). *Перипатетики* — наследники другого греческого мудреца, Аристотеля, занимавшиеся толкованием его сочинений и преподававшие в философской академии, Ликее (лицее).

Айхенвальд придает горьковскому сравнению символический смысл. Но сделано это небезосновательно. *Босяки* в горьковской пьесе все время превращаются в философов, *ночлежка* — в платоновскую пещеру. Такой же коварно-двусмысленной оказывается и жанровая природа пьесы.

**Жанр:**  
социальная  
или философская драма?

В жанровом отношении пьеса Горького тоже двупланова. Она колеблется между социально-психологической

драмой и философской притчей.

Некоторые критики удивлялись: почему Горький не воспользовался прекрасным материалом и не написал эффектную мелодраму о страстях, роковой любви, борьбе соперниц, убийстве?

Молодая жена старика-хозяина *ночлежки*, влюбленная в вора Ваську Пепла, предлагает ему «убрать» опостылевшего мужа и занять его место (на подобной фабуле построен известный рассказ

Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда»). Но Пепел влюблен в сестру хозяйки Наташу и мечтает начать с ней новую, честную жизнь. Подслушав их объяснение, Василиса мстит сопернице, ошпаривая ей ноги кипятком (подобный мотив встречался в чеховской повести «В враге», где жестокая Аксинья таким же образом убила маленького ребенка, наследника состояния, на которое она тоже рассчитывала). В возникшей ссоре Пепел все-таки убивает Костылева, ему грозит тюрьма, а Василиса добивается своей цели, став единственной хозяйкой ночлежки. «Васька Пепел <...> должен был бы быть истинным героем пьесы», — заканчивал критик свой пересказ фабулы (С. А. Адрианов. «*На дне*» Максима Горького», 1903).

Однако «На дне» неслучайно имеет жанровый подзаголовок «картины». Горький не делает изложенную фабулу основой драмы. Он по-чеховски децентрализует события, насыщает пьесу драматическими судьбами других персонажей. Параллельно с историей Василисы, Наташи и Пепла показываются и семейная жизнь Клеща с его безуспешными попытками найти работу, вырваться из ночлежки, и книжные мечты Насти о прекрасном возлюбленном, и карточное шулерство Сатина, и фиглярство Алешки. У каждого героя есть своя драма, но одновременно она оказывается частью общей картины жизни.

И. Ф. Анненский, поэт и критик более внимательный и тонкий, чем С. А. Адрианов, увидел в обитателях ночлежки «сплоченную и странную семью», а жанр горьковской пьесы первоначально обозначил как *социальную драму*. В статье «Три социальные драмы» (1906) «На дне» анализируется вместе с «Горькой судьбиной» А. Ф. Писемского и «Властью тьмы» Л. Н. Толстого.

Анненский, а не только критики-марксисты, обнаруживает непримиримую антибуржуазность горьковской пьесы.

«Все основы буржуазного строя и счастья сведены на дне к такой элементарности, что нельзя сомневаться в том, как автор драмы к ним относится.

Вот семья — ее эмблема, конечно, Василиса Костылева... Вот религия — это лампада ее мужа и средства для ее наполнения... и наконец, вот правительство... бутарь <будочник> Медведев в его буколических отношениях к обывателям... Но есть среди этих, им намеченных основ буржуазного благополучия одна, с которой не так легко сладить на словах, потому что она давно и красиво иде-

ализирована нашим сознанием, это — труд. <...> Среда Горького тоже не знает благословенного труда, потому что она знает ненавистный и проклятый труд... <...>

Работник Клещ — самый злой человек во всей ночлежке. <...> Сатину, этому субъективнейшему из персонажей Горького, неприятна мысль о работе, но не потому, что он пьяница, сбившийся с толку бывший человек, который боится говорить о прошлом, а потому, что его нравственной природе противен труд: во-первых, как потуга буржуазного счастья, а во-вторых, как клеймо рабства. <...> Труд не уравнивает, а разобщает людей, деля их на Клещей и Костылевых».

Но убедительно показав социальный характер пьесы, Анненский на этом не останавливается. При более глубоком подходе «На дне» оказывается *философской драмой судьбы*.

«Драматургия пьесы “На дне” имеет несколько характерных черт. В пьесе три главных элемента: 1) сила судьбы, 2) душа бывшего человека и 3) человек иного порядка, который своим появлением вызывает болезненное для бывших людей столкновение двух первых стихий и сильную реакцию со стороны судьбы».

Это выявление обобщенного, символического, притчевого характера драмы подчеркивает даже эволюция ее заглавия. В рукописях она называлась «Без солнца», «Ночлежка», «Дно», «На дне жизни». Последнее заглавие даже стояло на обложке первого издания (Берлин, 1902). Но в конце концов бытовое заглавие («Ночлежка») и прямолинейно-символические («Без солнца», «Дно», «На дне жизни») были побеждены символом без подсказки. Заглавие «На дне» впервые появилось на афише Художественного театра и стало каноническим. Теперь *дно* могло приобретать самые разные смыслы: ночлежка — пещера — корабль жизни, движущийся куда-то в неизвестное будущее (вспомним символику бунинского «Господина из Сан-Франциско»).

Для проявления этого символического смысла Горькому понадобился человек *иного порядка*, который перевел жизнь ночлежки в новое русло, прорубил в зарослях афоризмов босяцких философов отчетливую тропу, направил на стену платоновской пещеры резкий луч света, обозначил проблему, о которой уже больше столетия размышляют читатели и зрители.

Социальная драма приобретает иной характер после появления Луки. Он присут-

ствует в пьесе чуть более половины сценического времени: с середины первого действия до конца третьего. Но именно этот персонаж становится центральным в проблемной, философской сюжетной линии драмы.

Лука — самый загадочный персонаж в пьесе. В отличие от других бывших людей, которые пунктирно воссоздают истории своей доночлежной жизни, он — человек без прошлого. В его рассказах возникает лишь несколько деталей-намёков. «Гляди — какой я? Лысый... А отчего? От этих вот самых разных баб... Я их, баб-то, может, больше знал, чем волос на голове было...» — признается он Пеплу. «Мяли много, оттого и мягок...» — отвечает он на реплику Анны о своей ласковости, мягкости. А историю о праведной земле он связывает с Сибирью, упоминая ученого-ссылного.

Даже имя персонажа загадочно-двойственно. С одной стороны, оно совпадает с именем третьего евангелиста. С другой — Васька Пепел обыгрывает его в негативном ключе: «Что, Лука, *старец лукавый*, все истории рассказываешь?»

Лука — *странник* (это единственное в списке действующих лиц, на афише непрофессиональное и несемейное обозначение персонажа), *прохожий, проходящий* (так был назван позднее сквозной герой горьковской книги «По Руси»), однако особой природы. В отличие от *бегунов*, которых он упоминает, уходящих, скрывающихся от мира, Лука полон интереса к людским судьбам, он воспринимает жизнь *как зрелище*. «Мне — все равно! Я и жуликов уважаю, по-моему, ни одна блоха — не плоха: все — черненькие, все — прыгают...» — такова его вторая реплика в пьесе, произнесенная сразу после приветствия.

И все дальнейшее его поведение демонстрирует, с одной стороны, бытовую предупредительность, внимание к людям (особенно к больной Анне), с другой — способность их глубокого понимания и утешения.

В случайных обмолвках и интимных беседах он узнает и угадывает заветные мечты или страхи обитателей ночлежки и предлагает лекарство: надежду или утешение.

Умирающую Анну он утешает надеждой на вечный покой и загробную справедливость.

«Ничего, милая! Ты — надейся... Вот, значит, помрешь, и будет тебе спокойно... ничего больше не надо будет, и бояться — нечего! Тишина, покой... лежи себе! Смерть — она все успокаивает... она для нас ласковая. <...> Призовут тебя к Господу и скажут: Господи, погляди-ка, вот пришла раба твоя, Анна...» (д. 2).

Оскорбленную Настю успокаивает верой в ее фантазии: «Я — знаю... Я — верю! Твоя правда, а не ихняя... Коли ты веришь, была у тебя настоящая любовь... значит — была она! Была!» (д. 3).

Впавшего в уныние Актера воодушевляет рассказом о волшебной лечебнице, после которой тот сможет вернуться к своему ремеслу.

«Ну, чего? Ты... лечись! От пьянства нынче лечат, слышь! Бесплатно, браток, лечат... такая уж лечебница устроена для пьяниц... чтобы, значит, даром их лечить... Признали, видишь, что пьяница — тоже человек... и даже — рады, когда он лечится желает! <...> Ты только вот чего: ты пока готовься! Воздержись!.. Возьми себя в руки и — терпи... А потом — вылечишься... и начнешь жить снова... хорошо, брат, снова-то!» (д. 2).

Даже Пепел, вначале не поддающийся проповеди Луки и задающий ему вопрос: «Старик! Зачем ты все врешь?» — принимает его советы и собирается начать новую жизнь с Наташей: «Я — не каюсь... в совесть я не верю... Но — я одно чувствую: надо жить... иначе! Лучше надо жить! Надо так жить... чтобы самому себя можно мне было уважать...» (д. 3).

*Проблему Луки Горький четко сформулировал в одном газетном интервью вскоре после написания «На дне» (1903): «Основной вопрос, который я хотел поставить, это — что лучше, истина или сострадание? Что нужнее? Нужно ли доводить сострадание до того, чтобы пользоваться ложью, как Лука? Это вопрос не субъективный, а общепhilosophский...»*

Заметим, что Горький ставит вопрос асимметрично. Прямые антонимы (истина — ложь; бездушие, жестокость — сострадание) он заменяет сложной формулировкой: сострадание, доведенное до лжи, ложь как форма сострадания. (Не забудем также, что в русском языке существует серьезное различие между понятиями истины и правды: в са-

мой пьесе ни разу ни говорится об *истине*, зато многократно встречается *правда*.)

Наиболее отчетливо и резко эта проблема поставлена в рассказанной Лукой истории о праведной земле (д. 3). (В народных легендах этот утопический хронотоп обозначается как *Беловодье* или невидимый *град Китеж*.) Человек, которому вера в праведную землю помогала переносить жизненные тяготы, убивает себя, когда ему точно доказывают, что такой земли не существует.

«Вот... ты говоришь — правда... Она, правда-то, — не всегда по недугу человеку... не всегда правдой душу вылечишь...» — предваряет свою притчу моралью сам Лука.

Любопытно, как реагируют на нее другие персонажи. Циник и скептик Бубнов привычно усмехается: «Все — сказки... <...> Все — выдумки... тоже! Хо-хо! Праведная земля! Туда же! Хо-хо-хо!» Зато мечтающая об иной жизни Наташа произносит странную фразу: «Не стерпел обмана...» Для нее обманом оказывается доказательство ученого, а *вера* в праведную землю — *правдой*.

В отношении к проповедям Луки персонажи довольно четко делятся на три группы. Они не затрагивают хозяев ночлежки, Медведева, Бубнова, Барона. Их принимают, в них верят Анна, Наташа, Актер. Между этими крайностями находятся Пепел и Сатин. Пепел, как мы видели, колеблется: начиная с недоверия, он все же отзывается на слова Луки. Умный шулер и циник Сатин лично не затронут речами Луки, но зато в большом монологе из четвертого действия демонстрирует понимание его позиции, но одновременно и ее ограниченность.

Прочитавший «На дне» как социальную драму, С. А. Адрианов считал, что пьеса, вообще, могла завершиться третьим действием. «Катастрофа третьего акта дает такую естественную и исчерпывающую развязку, что зритель ушел бы из театра совершенно удовлетворенным, если бы четвертого акта и совсем не было».

В четвертом действии философская линия сюжета окончательно отодвигает в сторону социальную. Оно превращается в дискуссию об исчезнувшем Луке и полезности или вреде его проповеди.

«Хороший был старичок!.. А вы... не люди... вы — ржавчина!» — защищает Луку Настя.

«И вообще... для многих был... как мякиш для беззубых...» — высмеивает ее Сатин.

«Как пластырь для нарывов...» — подхватывает Барон.

«Он... жалостливый был... у вас вот... жалости нет...» — вмешивается Клец.

«Старик хорош был... закон душе имел! Кто закон душа имеет — хорош!» — словно подхватывает слова Насти Татарин.

Синтезом этой полемики ночлежных философов в пещере Платона оказываются два больших монолога Сатина. В первом идея спасительной лжи конкретизирована, поставлена в зависимость от характера, от возможностей человека.

«Старик — не шарлатан! Что такое — правда? Человек — вот правда! <...> Я — понимаю старика... да! Он врал... но — это из жалости к вам, черт вас возьми! Есть много людей, которые лгут из жалости к ближнему... я — знаю! я — читал! Красиво, вдохновенно, возбуждающе лгут!.. Есть ложь утешительная, ложь примиряющая... <...> Кто слаб душой... и кто живет чужими соками, — тем ложь нужна... одних она поддерживает, другие — прикрываются ею... А кто — сам себе хозяин... кто независим и не жрет чужого — зачем тому ложь? Ложь — религия рабов и хозяев... Правда — бог свободного человека!»

Изначальный контраст лжи и правды в монологе Сатина восстановлен, а жалость стала способом *лжи во спасение*. Тем самым поведение Луки, кажется, оправданно.

Но дальше Сатин превращается в оппонента Луки и развивает свою философию человека, в образе отчасти напоминающем образ «мировой души» из пьесы А. П. Чехова «Чайка» (1896).

«Человек может верить и не верить... это его дело! Человек — свободен... он за все платит сам: за веру, за неверие, за любовь, за ум — человек за все платит сам, и потому он — свободен!.. Человек — вот правда! Что такое человек?.. Это не ты, не я, не они... нет! — это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном! (*Очерчивает пальцем в воздухе фигуру человека.*) Понимаешь? 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! Че-ло-век! Это — великолепно! Это звучит... гордо! Че-ло-век! Надо уважать человека! Не жалеть... не унижать его жалостью... уважать надо!»



«Ложь — религия рабов и хозяев... Правда — бог свободного человека!», «Человек — звучит гордо!» Эти звонкие фразы с подписью «М. Горький» любят публицисты и составители словарей афоризмов. Но не надо забывать контекст, в котором они возникают, и персонажа, которому принадлежат. В ответ на одобрительное суждение Барона после первого своего монолога Сатин иронически соглашается: «**Барон.** Bravo! Прекрасно сказано! Я — согласен! Ты говоришь... как порядочный человек! **Сатин.** Почему же иногда шулеру не говорить хорошо, если порядочные люди... говорят, как шулера?» Второй же монолог предваряется не менее самокритичной репликой: «Когда я пьян... мне все нравится».

На фоне тонкого понимания людей, которое демонстрирует Лука, речи Сатина выглядят красиво-беспредметными. Это отчасти признавал и сам Горький: «В пьесе много лишних людей и нет некоторых — необходимых — мыслей, а речь Сатина о человеке-правде бледна. Однако — кроме Сатина — ее некому сказать, и лучше, ярче сказать — он не может. Уже и так эта речь чуждо звучит его языку. Но — ни черта не поделаешь!» (К. П. Пятницкому, 14 или 15/27 или 28 июля 1902).

Кульминацией пьесы становится все-таки не речь Сатина, а финальный эпизод. Ночлежники запевают: «Со-олнце всходит и захо-оди-ит.../ А-а в тюрьме моей темно-о!» Вошедший Барон кричит о смерти Актера. И — после мучительной паузы — звучит негромкая последняя реплика Сатина: «Эх... испортил песню... дур-рак!»

Неоднозначность последней реплики пьесы отметил В. Ф. Ходасевич: «На этом занавес падает. Неизвестно, кого бранит Сатин: Актера, который некстати повесился, или Барона, принесшего об этом известие. Всего вероятнее обоих, потому что оба виноваты *в порче песни*. В этом — весь Горький».

Последний жест Актера повторяет поступок человека из притчи Луки, признавшего, что праведной земли не существует. Но его причины остаются неясными.

Виновен ли в этой смерти Лука, поманивший его рассказом о лечебнице для пьяниц и надеждой на возвращение на сцену? Или, напротив, Сатин, разрушивший эту надежду? («Пойдешь — так захвати с собой Актера... Он туда же собирается... ему известно стало, что всего в полуверсте от

края света стоит лечебница для органовов...») Понял ли Актер бессмысленность своего существования? Или это была минутная слабость пьяного человека?

Последние слова Актера тоже не дают никакого ключа, никакой разгадки. «За меня... помолись... <...> Помолись... за меня!.. — говорит он Татарину. — Ушел!»

И. Ф. Анненский, взвесив все аргументы, не выбрал позицию одного из оппонентов, а обнаружил, продемонстрировал противоречивость каждой точки зрения.

«Скептик и созерцатель, Лука заметил, что на навозе похвалы всякая душа распускается и больше себя показывает. <...> Лука привык врать, да без этого в его деле и нельзя. А в том мире, где его носит, без лжи, как без водки, люди не могли бы, пожалуй, и водиться. Лука утешает и врет, но он несколько не филантроп и не моралист. Кроме горя и жертвы, у Горького «На дне» Лука ничего за собой и не оставил... Но что же из этого следует? Во-первых, дно все-таки лучше по временам баламутить, что бы там из этого ни выходило, а во-вторых... во-вторых, чем бы, скажите, и была наша жизнь, жизнь самых мирных филистеров, если бы время от времени разные Луки не ввали нам про праведную землю и не будоражили нас вопросами, пускай самыми безнадежными.

<...> Слушаю я Горького-Сатина и говорю себе: да, все это, и в самом деле, великолепно звучит. Идея одного человека, вместившего в себя всех, человека-бога (не фетиша ли?) очень красива. Но отчего же, скажите, сейчас из этих самых волн перегара, из клеток надорванных грудей полетит и взвоется куда-то выше, на сверхчеловеческий простор дикая острожная песня? Ох, гляди, Сатин-Горький, не страшно ли уж будет человеку-то, а главное, не безмерно ли скучно ему будет сознавать, что он — все, и что все для него и только для него?..» («Три социальные драмы», 1906).

Драма судьбы не возлагает вины на конкретного человека. Сладкая ложь-надежда Луки и гиперболический индивидуализм-человекобожие Сатина представляются Анненскому равно притягательными и равно опасными — будоражащими, страшными, безнадежными — для души современного человека.

Любопытно, что автор финальных монологов оказывается для Анненского Сатиным-Горьким. Спор о героях и про-

блематике пьесы неизбежно переходил в выяснение отношений с автором.

**Судьба:  
спор героя и автора**

В 1893 году начинающий прозаик Максим Горький написал короткий рассказ-притчу «О чиже, который лгал, и о дятле — любителе истины». В ней поставлена та же проблема, которая станет основой пьесы.

Скромный чиж увлекает других птиц «смелыми и свободными» песнями, зовущими в страну счастья, «туда, в это чудное “вперед!”». Однако недоверчивый дятел разоблачает певца.

«Все эти песни и фразы, слышанные вами здесь, милостивые государи, не более как бесстыдная ложь... <...> Рассмотрим беспристрастно, что есть там — впереди, куда зовет нас господин Чиж. Все вы вылетали на опушку рощи и знаете, что сейчас же за нею начинается поле, летом голое и сожженное солнцем, зимой покрытое холодным снегом; там, на краю его, стоит деревня, и в ней живет Гришка, человек, занимающийся птицеводством. Вот первая станция по пути “вперед”, о котором так много наговорил здесь господин Чиж!.. <...> ... Предполагая, что мы благополучно минуем сети Гришки и пролетим мимо деревни, мы опять-таки очутимся в поле; а на конце его снова встретим деревню, а потом снова — поле, — деревня, — поле... и так как земля кругла, то мы должны будем необходимо долететь до той самой рощи».

Птицы отворачиваются от обманщика, а чиж, плача, объясняет: «Я солгал, да, я солгал, потому что мне неизвестно, что там, за рощей, но ведь верить и надеяться так хорошо!.. Я же только и хотел пробудить веру и надежду, — и вот почему я солгал... Он, дятел, может быть, и прав, но на что нужна его правда, когда она камнем ложится на крылья?»

Авторская позиция здесь совершенно ясна: зовущая *вперед* ложь чижа для автора выше, благороднее, прекраснее, чем скучная правда крепкоголового дятла, которая «камнем ложится на крылья».

Через десятилетие, в объективной драме, растворенная в психологии персонажей, разложенная на голоса и точки зрения, проблема истины-лжи и ее носителей приобрела

загадочно-неоднозначный характер. Работавший в Художественном театре В. Э. Мейерхольд (его мнение известно со слов одного корреспондента Чехова) отметил странное расхождение автора и театра: «В Художественном театре Луку поняли как тип положительный... но в этом весь курьез, так как, с точки зрения Горького, Лука есть тип отрицательный».

Похожую неоднозначность в оценке Сатина и Луки заметил и В. Ф. Ходасевич: «Положительный герой менее удался Горькому, нежели отрицательный, потому что положительного он наделил своей официальной идеологией, а отрицательного — своим живым чувством любви и жалости к людям».

Чем дальше, тем настойчивее Горький боролся с Лукой, трактуя свою драму в однозначно-притчевом плане басни о чижике и дятле, но с обратным знаком: теперь любитель истины становится главным его героем, приобретая актуально-социальные черты, иногда прямо отождествляясь с советским вождем.

«Есть весьма большое количество утешителей, которые утешают только для того, чтобы им не надоедали своими жалобами, не тревожили привычного покоя ко всему притерпевшейся холодной души. <...> Утешители этого рода — самые умные, знающие и красноречивые. Они же поэтому и самые вредоносные. Именно таким утешителем должен был быть Лука в пьесе “На дне”, но я, видимо, не сумел сделать его таким, — занимается он “самокритикой” перед молодыми драматургами, заявляя, что его пьеса “устаревшая, и, возможно, даже вредная в наши дни”. — Исторический, но небывалый человек, Человек с большой буквы, Владимир Ленин, решительно и навсегда вычеркнул из жизни тип утешителя, заменив его учителем революционного права рабочего класса» («О пьесах», 1933).

Поздний Горький пытается свести собственную сложную философскую драму к притче. Притча как литературный жанр требует четкой, однозначной авторской идеи. Близкая родственница притчи — басня, идея, мораль которой прямо формулируется автором («У сильного всегда бессильный виноват»).

«Много ли человеку земли нужно?» — задавал вопрос Л. Н. Толстой в известной притче, герой которой стремился захватить побольше земли, а удовольствовался — после

безвременной смерти от жадности — тремя аршинами, необходимыми для могилы. Чехов на вопрос толстовской притчи отвечал принципиально по-иному: человеку (а не труп) нужен весь земной шар.

Но даже в притче однозначность авторской идеи не мешает дальнейшим размышлениям и ответам прямо противоположным. Хорошая притча ставит *вечные вопросы* (притчами часто пояснял свою проповедь Иисус Христос).

Чехов говорил: задача писателя — правильно поставить вопрос, а решать его должны читатели-присяжные. В конце жизни Горький пытается свести свою драму вопросов к однозначному ответу, превращает пещеру Платона в школьный класс. Но книги-вопросы обычно живут дольше, чем книги-ответы. «На дне» — самое вопрошающее произведение Максима Горького. Неслучайно новые — и удачные — постановки пьесы предпринимались уже в театре XXI века.

- 
- Т** 1. Каким было детство Алеши Пешкова?
2. Какую роль в его жизни сыграли книги?
3. Кто является центральным персонажем ранних рассказов Горького? В чем особенности его изображения (в сравнении, например, с очерком А. И. Куприна)?
4. Какую роль в творчестве Горького и в русской литературе сыграл роман «Мать»?
5. Каковы были отношения Горького с большевистской партией, с Лениным? Чем их можно объяснить?
6. Как Горький отнесся к Февральской и Октябрьской революциям? (Для ответа на этот вопрос желательно подробнее познакомиться с книгой «Несвоевременные мысли».)
7. Как меняются взгляды Горького в 1920 — 1930-е годы? Какое место занимает он в литературной и общественной жизни СССР?
- И** 8. Кого Горький называл своими учителями? Пользуясь воспоминаниями писателя и его произведениями, найдите биографические сведения о них.

- !** 9. Прочитайте фрагмент стихотворения поэта Б.А.Слуцкого «Псевдонимы» (1967).

Когда человек выбирал псевдоним Веселый,  
он думал о том, кто выбрал фамилию Горький,  
а также о том, кто выбрал фамилию Бедный.  
Веселое время, оно же светлое время,  
С собой привело псевдонимы Светлов и Веселый.  
Но не допустило бы снова назваться Горьким и  
Бедным.

Оно допускало фамилию Беспощадный,  
Но не позволяло фамилии Безнадежный.  
Какие люди брали тогда псевдонимы,  
Отвергая своих фамилий унылую ветошь!  
Какая эпоха уходит вместе с ними!

Как вы думаете, о ком или о чем думал А. М. Пешков, выбирая свой псевдоним? Контраст каких эпох видит поэт за сменой псевдонимов? Попробуйте, пользуясь словарями и энциклопедиями, определить настоящие фамилии упомянутых Б. А. Слуцким писателей. Как называется стихотворная форма, использованная Б. А. Слуцким?

- о** 10. В чем, с вашей точки зрения, причины популярности Горького в начале XX века?

- п** 11. Вопросы к драме «На дне».

- Каковы были варианты заглавия пьесы? Чем они отличаются от окончательного, канонического названия?
- В чем отличие персонажей горьковской пьесы от героев ранних рассказов Горького?
- Каковы особенности мира, изображенного в пьесе «На дне»? Почему Ю. И. Айхенвальд назвал место действия драмы «пещерой Платона»?
- Какова специфика жанра «На дне»? В чем его сходство и различие с «Грозой» А. Н. Островского и «Вишневым садом» А. П. Чехова?
- В чем смысл философии Луки? Каково его отношение к обитателям ночлежки и чем, по вашему мнению, оно объясняется?
- Сравните две оценки горьковского персонажа (в дополнение к тем, которые приведены в тексте главы).

С. А. Андрианов. «Лучшие русские писатели давно уже пытались создать тип мудрого сердцевода и руководителя совести человеческой, и каждый художник разрешал эту задачу по-своему. Толстой создал Акима во “Власти тьмы”, Достоевский — старца Зосиму в “Братьях Карамазовых”. К той же задаче подошел и г. Горький и разрешил ее в фигуре Луки, не похожей ни на Акима, ни на старца Зосиму. <...> Для Луки одно только ценно — человек и человечность, а все остальное, в том числе и правда, важно лишь постольку, поскольку служит человеку и человечности, поскольку помогает народению лучшего. Лука, как видите, не идолопоклонник и никогда не поставит твари выше творца, никогда не пожертвует человеком ради того, что человеком же и создано, хотя бы это создание носило великое имя правды».

И. Ф. Анненский. «Лука — бегун. Он провел жизнь, полную всего: его мяли до того, что сделали мягким, трепался он по всем краям, где только говорят по-русски, работал, вероятно, вроде того, как мел ночлежку, невзначай, пил, когда люди подносили, гулял с бабами, укрывался, утешал, подтрунивал, жалел, а больше всего *врал приятно*, сказки рассказывал.

Для него все люди в конце концов стали хороши, но это тот же Горький; он никого не любит и не полюбит. Он безлюбый. Даже не самые люди его и интересуют. С их личными делами он долго не возится, потому что он сторона, как Сократ в Афинах. Да и зачем возиться долго с одним и тем же человеком, если земля широка и *всякого человека* на ней много.

Лука любит не людей, а то, что таится за людьми, любит загадки жизни, фокусы приспособлений, фантастические секты, причудливые комбинации существований».

Чего в этих оценках больше, сходства или различия? Чья точка зрения кажется вам более справедливой?

- Какой смысл приобретает в речах разных персонажей понятие *правда*?

- Какое место занимают в пьесе два монолога Сатина в четвертом действии?
- В чем особенность финала «На дне»? Как вы понимаете последнюю реплику Сатина?
- Какую роль играют в драме песня «Солнце всходит и заходит...» и стихотворение Беранже?
- Посмотрите по какому-либо словарю афоризмов, какие выражения из горьковской пьесы стали крылатыми словами. Не изменился ли вне контекста их смысл? Какие собственные примеры вы можете добавить в этот список?
- Прочитайте короткий горьковский текст «О чиже, который лгал, и о дятле — любителе истины». Как можно определить жанр этого произведения? Какое отношение оно имеет к пьесе «На дне»?
- Прочитайте два диалога — из «Вишневого сада» и «На дне».

#### «ВИШНЕВЫЙ САД»

Трофимов. Твой отец был мужик, мой — аптекарь, и из этого не следует решительно ничего.

*Лопухин вынимает бумажник.*

Оставь, оставь... Дай мне хоть двести тысяч, не возьму. Я свободный человек. И все, что так высоко и дорого цените вы все, богатые и нищие, не имеет надо мной ни малейшей власти, вот как пух, который носится по воздуху. Я могу обходиться без вас, я могу проходить мимо вас, я силен и горд. Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!

Лопухин. Дойдешь?

Трофимов. Дойду.

*Пауза.*

Дойду, или укажу другим путь, как пойти.

*Слышно, как вдали стучат топором по дереву.*

Лопухин. Ну, прощай, голубчик. Пора ехать. Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит. Когда я работаю подолгу, без усталости, тогда мысли полегче, и кажется, будто



мне тоже известно, для чего я существую. А сколько, брат, в России людей, которые существуют неизвестно для чего.

### «НА ДНЕ»

Лука. <...> Ну, ребята!.. живите богато! Уйду скоро от вас...

Пепел. Куда теперь?

Лука. В хохлы... Слыхал я — открыли там новую веру... поглядеть надо... да!.. Все ищут люди, все хотят — как лучше... Дай им, Господи, терпенья!

Пепел. Как думаешь... найдут?

Лука. Люди-то? Они — найдут! Кто ищет — найдет... Кто крепко хочет — найдет!

Наташа. Кабы нашли что-нибудь... придумали бы получше что...

Лука. Они — придумают! Помогать только надо им, девонька... уважать надо...

Можно ли говорить о сходстве этих фрагментов? Если да, то чем, с вашей точки зрения, оно объясняется? Напишите сочинение-миниатюру «Будущее в пьесах Чехова и Горького».

- Как Горький оценивал свою пьесу и ее центрального персонажа в последние годы? Чем вызваны подобные оценки? Можно ли с ними согласиться?
- Всегда ли писатель является объективным толкователем своих произведений? Вспомните в биографиях русских писателей XIX века (Гоголь, Салтыков-Щедрин, Толстой) похожие споры читателей, критиков, актеров с авторами.

### литература для дополнительного чтения

---

*Басинский П. В.* Горький. — М., 2005. — (Серия «Жизнь замечательных людей»).

*Бялик Б. А.* Судьба Максима Горького. — М., 1968.

*Голубков М. М.* Максим Горький. — М., 1987.

Максим Горький: pro et contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890 — 1910-е гг. / Сост.

Ю. В. Зобнин. — СПб., 1997. (Статьи В. Ф. Ходасевича, К. И. Чуковского, Н. К. Михайловского, С. А. Адриана, Д. С. Мережковского).

*Спиридонова Л. А.* М. Горький: диалог с историей. — М., 1994.

*Юзовский Ю.* «На дне» М. Горького. Идеи и образы. — М., 1968.

**(1920—  
1930-е)**

**СОВЕТСКИЙ  
ВЕК: ДВЕ  
РУССКИЕ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
ИЛИ ОДНА?**

---

Владимир Владимирович  
Маяковский

Сергей Александрович  
Есенин

европейской истории Первой мировой войной, в России окончательно определилось в 1917 году. Две революции, произошедшие в течение одного года, не только изменили название страны, но и на многие десятилетия создали новые правила ее жизни.

Октябрьская революция была событием великим, огромным, эпохальным — это объективно осознавали люди противоположных убеждений. Такая позиция была естественной для ее сторонников. Маяковский благословляет ее в «Оде революции» (1918) и начинает работать в «Окнах РОСТА», сочиняя рассчитанные на красноармейцев агитационные стихи и плакаты. Блок призывает слушать «музыку революции» и утверждает, что интеллигенция «может и обязана» сотрудничать с новой властью.

Но и Михаил Булгаков, воспринимавшийся другими и сам ощущавший себя внутренним эмигрантом, скажет в письме Правительству СССР: «Пасквиль на революцию, вследствие чрезвычайной грандиозности ее, написать НЕВОЗМОЖНО» (28 марта 1930). И Марина Цветаева, которая вслед за мужем, белым офицером, уехала в эмиграцию, заметит: «Ни одного крупного русского поэта современности, у которого после Революции не дрогнул и не вырос голос — нет» («Поэт и время», 1932). Отношение писателей к революции оказалось частью общей проблемы, которую Цветаева обозначила в заглавии своей статьи: *поэт и время*.

В строительстве нового социалистического общества большевики огромную роль отводили культуре. В 1923 году В. И. Ленин предложил программу *культурной революции*, продолжающей революцию политическую и экономическую (позднее она наряду с индустриализацией и коллективизацией будет названа одним из главных достижений социалистического строя). Задачами очередной революции стали как достижение всеобщей грамотности, так и переработка и освоение всей предшествующей культуры «с точки зрения миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры».

Борьба за новую культуру в эпоху «диктатуры пролетариата» (а на самом деле победившей большевистской

партии) началась со всяческого ущемления, а часто просто уничтожения культуры прежней. Уже в первые месяцы после Октябрьской революции практически все старые журналы и газеты, в которых печатались Салтыков-Щедрин и Чехов, Блок и Горький, перестали существовать. В 1922 году было организовано Главное управление по делам литературы и издательств (*Главлит*), могущественное цензурное учреждение, которое почти семьдесят лет определяло судьбы журналов, книг, отдельных писателей. С этого времени в СССР установилась предварительная цензура: обязательное рассмотрение всех печатных изданий до их публикации. В условиях свободы, таким образом, русская литература жила меньше двух десятилетий: цензура была отменена во время революции 1905 года. Новые советские журналы, большинство из которых просуществуют весь XX век, были идеологичны уже начиная с заглавий: «Красная новь», «Новый мир», «Октябрь», «Звезда», «Знамя». Их редакторами назначались люди, которым приходилось руководствоваться не только литературными вкусами, но и политическими интересами: за любое реальное или мнимое упущение они могли быть отставлены от должности или даже подвергнуться преследованиям.

Сразу после революции, в эпоху Гражданской войны и военного коммунизма, новая власть еще не могла активно влиять на литературу — у нее хватало других дел. Писатели, как и другие граждане, выживали, с трудом приспосабливаясь к реалиям «нового каменного» века.

Замятин в рассказе «Пещера» (1920) представляет петербургскую квартиру холодной, ледяной пещерой. Герой этого рассказа, интеллигент, крадет дрова у соседа, чтобы спасти умирающую жену. Словно продолжая Е. Замятина, поэт В. А. Зоргенфрей пишет стихотворение «Над Невой» (1920).

Сумрак тает. Рассветает.  
Пар встает от желтых льдин,  
Желтый свет в окне мелькает.  
Гражданина окликает  
Гражданин:

— Что сегодня, гражданин,  
На обед?

Прикреплялись, гражданин,  
Или нет?

— Я сегодня, гражданин,  
Плохо спал:  
Душу я на керосин  
Обменял.

В это время, когда книгоиздание почти прекратилось, появились странные книги: поэты, как древние летописцы, сами переписывали их, оформляли и продавали. Рукописные книги создавали Андрей Белый и Н. Гумилев, Ф. Сологуб и М. Цветаева. Особенно много таких книг в голодной Москве написал-наиздавал писатель и библиофил М. А. Осоргин (вскоре он будет выслан из России на так называемом «философском пароходе»). Среди них были не только рассказы, очерки, но и книжки «полезных советов»: «Копчение академической селедки в самоварной трубе» («Цена на выбор — 1 фунт сливочного масла или 1 фунт сахара»), «Легчайший способ уехать за границу», «Как добыть дров», «Как прожить ни в чем не нуждаясь и не нарушая декретов».

По мере утверждения советской власти большевики обращают на литературу все более пристальное внимание. Вожди революции еще с императорской эпохи занимались литературным трудом. Литераторами отчасти были и В. И. Ленин, и Л. Д. Троцкий, и Н. И. Бухарин. Первым народным комиссаром просвещения стал литературный критик и драматург А. В. Луначарский. Отношения между поэтами и политиками в первые годы советской власти могли быть дружески-покровительственными. Ленин более всех ценил Горького и даже какое-то время прощал ему враждебные выпады против революции в «Несвоевременных мыслях». Луначарский симпатизировал Маяковскому, которого Ленин как раз не любил за футуризм. Есенин мог находить покровительство у Троцкого, Пастернак и Мандельштам — у Бухарина. Однако дружеское расположение оканчивалось там, где начинались жестокая политика и настоящая литература. Приведенное выше наблюдение об отношениях поэта и времени Цветаева продолжает так: «Тема Революции — заказ времени. Тема прославления Революции — заказ партии». Настоящие поэты, даже констатируя крушение гуманизма и отстаивая необ-

ходимость сотрудничества с новой властью, отвечали на заказ времени. А партия давала социальный заказ и пыталась сделать литературу «частью общепартийного дела» (эта старая формула Ленина из статьи «Партийная организация и партийная литература» приобрела после Октября опасный и угрожающий характер, потому что поддерживалась всей мощью государства).

Ситуация, в которой оказалась литература в послереволюционную эпоху, замечательно описана в статье Е. Замятина «Я боюсь» (1921). Он выделяет в современной литературе юрких «придворных поэтов», которые прислуживают власти, и молчаливых подлинных литераторов.

«Писатель, который не может стать юрким, должен ходить на службу с портфелем, если он хочет жить. В наши дни — в театральный отдел с портфелем бегал бы Гоголь; Тургенев во “Всемирной литературе”, несомненно, переводил бы Бальзака и Флобера; Герцен читал бы лекции в Балтфлоте, Чехов служил бы в Комздраве. Иначе, чтобы жить — жить так, как пять лет назад жил студент на сорок рублей, — Гоголю пришлось бы писать в месяц по четыре “Ревизора”, Тургеневу — каждые два месяца по трое “Отцов и детей”, Чехову — в месяц по сотне рассказов».

Но опасность для литературы Замятин видит не в бытовых трудностях, а в государственном диктате: «Главное в том, что настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики». Если болезнь-боязнь еретического слова неизлечима, то «я боюсь, что у русской литературы есть одно только будущее: ее прошлое», — заканчивает Замятин свой анализ-диагноз.

Когда-то в семнадцатом веке произошел раскол русской церкви: его последствия сказываются более трех столетий. После революции такой же великий раскол переживают русская культура и русская литература: его последствия придется изживать весь двадцатый век.

**Литература в СССР:  
пролетарские писатели,  
попутчики и ничевоки**

Одну из первых обобщающих работ о послереволюционной литературе написал

Л. Д. Троцкий. В книге «Литература и революция» (1923) он представил схему современного литературного процес-

са, которая использовалась и после того, как автор был отстранен от власти и выслан из СССР. Троцкий радостно объявляет о «крушении дооктябрьской литературы» и «трупном разложении эмиграции». Для Е.Замятина и других писателей, оставшихся в России, но скептически относившихся к новой власти, была найдена кличка «внутренние эмигранты», что выглядело еще опаснее, потому что они были под рукой и в любой момент могли подвергнуться преследованиям.

Авторов же, в разной степени принявших новые реалии, новый порядок жизни, Троцкий разделил на *пролетарских писателей* и *попутчиков*. Эти группы находились в неравном положении.

Пролетарскую культуру мечтатель, теоретик перманентной (непрерывной) революции Троцкий видит как краткий переход к бесклассовой культуре будущего, которую он представляет как радикальную, полную переделку не только общества, но и человека.

«Человек поставит себе целью овладеть собственными чувствами, поднять инстинкты на вершину сознательности, сделать их прозрачными, протянуть провода воли в подспудное и подпольное и тем самым поднять себя на новую ступень — создать более высокий общественно-биологический тип, если угодно — сверхчеловека. <...> Искусства — словесное, театральное, изобразительное, музыкальное, архитектурное — дадут этому процессу прекрасную форму. <...> Человек станет несравненно сильнее, умнее, тоньше. Его тело — гармоничнее, движения ритмичнее, голос музыкальнее, формы быта приобретут динамическую театральность. Средний человеческий тип поднимется до уровня Аристотеля, Гёте, Маркса. Над этим кряжем будут подниматься новые вершины».

На фоне таких блестящих перспектив положение «литературных попутчиков революции» выглядело уязвимым.

«Они все более или менее склонны через голову рабочего глядеть с надеждой на мужика. <...> Относительно попутчика всегда возникает вопрос: до какой станции? <...> В двойственности мироощущения попутчиков, порождающей беспокойную неуверенность в себе, постоянная опасность, художественная и общественная в одно и то же время».



Положение писателей, их общественная репутация в двадцатые годы зависели, таким образом, не столько от их творчества, сколько от того, в какой лагерь их заносила критика. Пролетарских писателей лелеяли и поддерживали, попутчиков — постоянно одергивали и воспитывали.

Главной заслугой пролетарских писателей было их «правильное» социальное происхождение. Искренне поверившие в революцию, но не очень образованные авторы сочиняли, как правило, подражательные стихи, в которых к тому же обнаруживалось явное влияние «буржуазных» символистов или футуристов. Однако советская власть именно с такими людьми, а не с Блоком или Замятиным первоначально связывала надежды на великую литературу, которая прославит революцию и новое социалистическое общество.

В 1917 — 1925 годах особую активность проявил **Пролеткульт** (сложносокращенное слово от *пролетарская культура*) — литературно-художественная и просветительская организация, которая организовывала кружки и литературные студии по всей России и даже за границей, проводила творческие встречи, издавала журналы.

Идеолог Пролеткульта, старый большевик, ученый и фантазер, автор утопических романов об идеальном социалистическом обществе А. А. Богданов (настоящая фамилия Малиновский, 1873 — 1928) утверждал: «Пролетариату необходимо искусство коллективистское, которое воспитывало бы людей в духе глубокой солидарности, товарищеского сотрудничества, тесного братства борцов и строителей, связанных общим идеалом. И такое искусство зарождается. Мы имеем его в России в виде молодой пролетарской поэзии» («*Пролетариат и искусство*», 1920).

Самыми известными, подававшими надежды пролетарскими поэтами считались М. П. Герасимов и В. Д. Александровский (1897 — 1934). Вот фрагмент стихотворения Александровского «Мы» (1922):

На смуглые ладони площадей  
Мы каждый день расплескиваем души;  
Мы каждый день выходим солнцу слушать  
На смуглые ладони площадей...

Мы пьем вино из доменных печей,  
 У горнов наши страсти закаляем,  
 Мы, умирая, снова воскресаем,  
 Чтоб пить вино из доменных печей...

Легко заметить, что в этом стихотворении беспорядочно, эклектично соединяются городская тематика Маяковского, солнечные мотивы Бальмонта, напевная интонация Блока. Некоторые тропы явно противоречат авторскому замыслу. «Мы», пьющие вино из доменных печей, вызывают не высокое, патетическое чувство, на которое рассчитывал поэт, а, скорее, улыбку. Грандиозные гиперболы Маяковского подобного побочного эффекта лишены. «Пролетарским» в стихотворении Александровского оказывается лишь заглавие да некоторые редко используемые в поэзии термины (горн, доменная печь).

Такова, вообще, была драма искусства Пролеткульта: *мы* в их поэзии было пустым, абстрактным, поэтому его трудно было изобразить, а малая образованность этих поэтов вела к использованию самых элементарных, лежащих на поверхности приемов «старой» поэзии, которую они теоретически отрицали.

Другой пролетарский поэт, С. А. Обрадович (1892 — 1956), призывает собратьев:

Полно говорить о соловьях и луне  
 По транспаранту Надсона и Фета,  
 Когда корчится в роковом огне  
 В муках земная планета...

И вот пришли — не в покорном трауре,  
 На площади боль прошлого расплескав,  
 Буйные, в дыму и зареве —  
 Синеблузые поэты от станка.

Слышите ль в громовом прибое строк  
 Разрушающее и созидующее «Мы»?  
 Это слитность сил, как млечный звездный поток  
 По черному асфальту тьмы.

(«Пролетарские поэты», 1922)

Отбрасывая вслед за Маяковским «транспарант», образец Фета и Надсона, «поэт от станка» использует ритмику, интонацию и образность самого Маяковского, повторяет мысль, более мощно и точно высказанную у непролетарского футуриста:

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

(«Облако в штанах», 1914—1915)

К идее чисто пролетарской культуры критически относились не только писатели, но и некоторые вожди. Ленин, который еще с дореволюционных лет вел с Богдановым философские споры, защищал от пролеткультовцев старую культуру и отрицал за организацией право на самостоятельную деятельность. В 1925 году Пролеткульт перешел в ведение профсоюзов, а в начале 1930-х годов прекратил существование. Богданов отошел от культурной деятельности, занялся наукой, организовал Институт переливания крови и в конце двадцатых годов погиб, проводя эксперимент на себе.

Организации Пролеткульта, тем не менее, сыграли свою роль в культурном образовании. Из них в советскую литературу пришли несколько талантливых писателей. Автор великих «Чевенгура» и «Котлована» А. П. Платонов в юности участвовал в воронежской организации Пролеткульта (еще под своей настоящей фамилией Климентов). Но Платонов стал Платоновым, перестав быть пролеткультовцем. «Правильное» происхождение не могло заменить такой необходимой вещи, как талант.

Дело Пролеткульта продолжил РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей), организованный в 1925 году. Рапповцы подхватили основную идею Пролеткульта: искусство имеет классовый характер, настоящие произведения способны создать лишь писатели с передовым, пролетарским мировоззрением и «диалектико-материалистическим методом» (теорию прямой зависимости творчества писателя от его социального происхождения позднее назовут

*В.В.Маяковский с членами  
РАПП А.А.Фадеевым и  
В.П.Ставским на выставке  
«20 лет работы». 1930.  
Фотография*



*вульгарным социологизмом*). В РАПП входили некоторые уже известные к тому времени писатели: бывший комиссар Чапаевской дивизии, автор романа «Чапаев» (1923) Д. А. Фурманов (1891 — 1926), создатель «Разгрома» (1927) А. А. Фадеев (1901 — 1956). Но наиболее активными рапповцами были литературные критики (Л. Л. Авербах, В. В. Ермилов), претендовавшие на партийное руководство литературой. РАПП больше хотел не создавать, а командовать. Обычными мишенями рапповцев в издаваемом ими журнале «На литературном посту» были самые талантливые писатели двадцатых годов, попутчики и внутренние эмигранты: М. А. Булгаков, Б. А. Пильняк, Е. И. Замятин. Литературные споры рапповцы зачастую переводили в политическую плоскость, выдвигая против писателя обвинения, которые могли стоить ему не только отлучения от литературы, но и свободы и даже жизни.

«Рассказ Платонова — идеологическое отражение сопротивляющейся мелкобуржуазной стихии. В нем есть двусмысленность, в нем имеются места, позволяющие предполагать те или иные “благородные” субъективные пожелания автора. Но наше время не терпит двусмысленности; к тому же рассказ в целом вовсе не двусмысленно враждебен нам! — победоносно уличал писателя Авербах после публикации посвященного коллективизации иронического рассказа “Усомнившийся Макар”. — Писатели, желающие быть советскими, должны ясно понимать, что нигилистическая распущенность и анархо-индивидуалистическая

фронта чужды пролетарской революции никак не меньше, чем прямая контрреволюция с фашистскими лозунгами. Это должен понять и А. Платонов» («О целостных масштабах и частных Макарах», 1929).

После публикации этой рецензии («Усомнившийся Макар» не понравился и Сталину) Платонов на несколько лет был лишен возможности печатания, а сам рассказ повторно появился в СССР только через шестьдесят лет. Понятие *рапповская дубинка* (или, по заглавию журнала: *напостовская дубинка*) для многих писателей двадцатых годов было полно печального смысла.

Однако первое десятилетие советской власти было еще, как шутила А. А. Ахматова, вегетарианским временем. Литература какое-то время продолжала развиваться в привычных формах или восстанавливала их после революционных потрясений, как ящерица восстанавливает утраченную часть тела.

В наступившую после Гражданской войны эпоху нэпа снова появляются частные и кооперативные издательства. Возникают журналы («Красная новь» и др.), проводящие собственную издательскую политику и полемизирующие с «неистовыми ревнителями» из РАППа. Оживляются контакты с зарубежьем: многие советские писатели печатают книги в Германии, а произведения эмигрантов, в том числе мемуары белых генералов, напротив, выходят в советских издательствах, правда, с «разъясняющими» предисловиями или послесловиями (переиздается даже книжка яростных сатирических рассказов А. Т. Аверченко «Дюжина ножей в спину революции», о которой в 1921 году похвально-отрицательно отозвался Ленин). И конечно, продолжают существование (или вновь образуются) ставшие привычными в Серебряном веке объединения литераторов по эстетическим признакам. Попутчики создают свои литературные группы. Литературная борьба продолжается одновременно с политической, временами приобретая не менее острые формы.

Символизм после кризиса 1910-х годов так и не смог занять прежнее положение. История символизма в послереволюционную эпоху продолжается как история *отдельных символистов* (А. Блока, А. Белого, В. Брюсова, Д. Мережковского). Но постсимволистские направления пытаются

восстановить организационные формы. Как уже говорилось выше, Н. Гумилев после революции организует литературную студию, воспитывает новое поколение поэтов, ориентированных на эстетику акмеизма. Некоторые из студийцев Гумилева (Г. В. Иванов, Г. В. Адамович), уехав в эмиграцию, в 1930-е годы стали известными поэтами, «поздними акмеистами».

Еще более заметно заявляет о себе футуризм. Не только Маяковский становится поэтом революции. Футуристы в целом объявляют себя союзниками большевиков (поэтому Замятин в статье «Я боюсь» включает их в число «наиюрчайших»). В 1923 году под предводительством Маяковского создается ЛЕФ (Левый фронт искусств), куда кроме «старых» футуристов входят поэты Б. Л. Пастернак, Н. Н. Асеев, С. И. Кирсанов, художники, литературные критики. Продолжая авангардистские идеи отрицания культурных традиций, ЛЕФ, как и Пролеткульт, выдвигает весьма «революционную» концепцию производственного искусства.

В буржуазном обществе считалось, что художник творит, отражает жизнь, служит красоте. Социалистическому обществу не нужны традиционные стихи, картины, спектакли. Все это — обреченное акстарье (академическое старье). Новое искусство должно выйти на площадь, стать частью быта, превратиться в обычный вид трудовой деятельности.

«Погибнут художники, которые умеют только “творить” и “где-то там служить красоте”. Есть другие художники. Они умеют делать нечто большее. Они умеют исполнять художественные работы.

Эти художники умеют писать картины, декорации, расписывать потолки и стены, изготавливать статуи, памятники и многое другое, смотря по надобности. <...> Такой труд дает художнику право встать рядом с другими трудовыми группами Коммуны, с сапожниками, со столярами, с портными. Он служит залогом, что искусство не погибнет, но найдет место в общем строе коммунальной жизни» (О. М. Брик. «Художник и коммуна», 1919).

Лефовцы отрицали искусство ради ремесла вместо того, чтобы попытаться найти границы между ними и способы их сосуществования. Настоящих поэтов такие теории возмущали или смешили.

Б. Л. Пастернак, первоначально согласившийся войти в ЛЕФ из симпатии к Маяковскому, рассказал об одной из лефовских конференций в письме О. Э. Мандельштаму.

«Ничтожнее, забавнее и доказательнее зрелища я в жизни не видел. <...> Это демонстрировался вывод из ряда ложных долготных допущений. Это был абсурд в лицах, идиллический, пастушеский абсурд. Они только что не объявили искусством чистки медных дверных ручек, но уже Маяковский произнес целую речь о пользе мела в чайные возможности такого провозглашения» (31 января 1925).

Лефовские теории помешали многим художникам, вынужденным под влиянием идей производственного искусства отказываться от склонностей к живописи в пользу плаката или от литературного творчества в пользу очерка. Тем не менее они способствовали развитию прикладных искусств: фотографии, художественной росписи, оформлению тканей и пр.

Даже Есенин не смог избежать искушения теорией. Вместе с немногочисленными сторонниками в 1919 году он создает группу *имажинистов*, выдвигая как центральную категорию поэтики «образ» (подробнее об этой теории мы поговорим в главе о Есенине). В двадцатые годы существуют также эвфонисты (заявляющие, что поэт должен придумывать новые рифмы); презентисты (утверждающие, что образ должен быть прежде всего конкретным); экспрессионисты (призывающие объединить все футуристские достижения, «создать полистрофику и достигнуть высшей **евфонии**»); чуть позднее — конструктивисты

---

**Эвфония** (евфония) — звуковая организация, инструментовка художественной речи (преимущественно стихотворной), основанная на повторяемости звуков. К области эвфонии относятся рифмы, аллитерации (повторы согласных звуков), ассонансы (повторы гласных) и другие виды звуковых повторов.

(предлагающие конструировать тему из наиболее «сопричастных» ей слов и ритмов).

Вершиной, итогом этого «абсурда в лицах», авангардистских требований к искусству, которые авторы манифестов часто не успевали и не умели исполнить, становится Декрет о ничевоках в поэзии (1921). «Жизнь идет к осуществлению наших лозунгов, — объявляли шесть членов творничбюро. — Ничего не пишите! Ничего не читайте! Ничего не говорите! Ничего не печатайте!» Подписавшие этот декрет авторы выполнили призывы: не оставили в литературе никакого следа.

Оппозицией авангардистской лихорадке изобретательства стали две литературные группы: «Перевал» и «Серапионовы братья».

«Перевал» (1923—1932) был организован при первом советском журнале «Красная новь», возникшем после закрытия прежней, «буржуазной» прессы. Редактор журнала старый большевик А.К.Воронский (1884—1937) тем не менее делал ставку на попутчиков. Воронский привлекал в «Красную новь» не благонадежных пролетарских, а талантливых авторов. Воспринимая искусство прежде всего как *познание жизни*, призывая писателей изображать современность, Воронский постоянно напоминал, что настоящая литература рождается не на голой земле, а внутри определенной традиции. Поэтому он призывал «серьезно учиться у классиков», даже если они исповедовали совсем чуждые современности идеи.

В противоречии с господствующими настроениями эпохи Воронский защищал не мастерство, а творчество, не расчет, а вдохновение, не Сальери, а Моцарта.

«Классики всегда стояли на уровне своей эпохи, а многие из них были ясновидцами и прозорливцами будущего. Они были глубоко идейны; им были созвучны лучшие идеалы человечества их времени. В основе их творчества всегда лежали большие эмоции, любовь к человеку, к угнетенным, ненависть к угнетателям, ко всему исковерканному, пошлому, мертвому, мизер-



А.К.Воронский.  
1930-е.  
Фотография



ному, в них жила тоска по обновленной, преобразованной жизни... <...> Нашей современной художественной прозе, да и поэзии, как общее правило, не хватает этих больших и глубоких чувств и мыслей, которые Чехов называл богом живого человека. Произведения наших писателей не замешаны на великих эмоциях и страстях. Они не пишутся оттого, что писатель не может молчать. У нас все больше вещи “делают”, “работают” над ними, а не творят, не создают их. <...> Упускается при этом одно немаловажное обстоятельство: истинное творчество и вдохновение, в сущности, покоится на том, что художник должен уметь полновесно чувствовать, мыслить, страдать и блаженствовать, переплавляя это в образы, в соответствии с действительностью» («На перевале», 1925).

В группу «Перевал» в разное время входили поэты Э. Г. Вагрицкий, М. А. Светлов, прозаики М. М. Пришвин, Артем Веселый, А. П. Платонов.

«Серапионовы братья» появились не благодаря журналу, а на основе личных, дружеских связей. В 1921 году в Петрограде собралась компания увлеченных литературой молодых людей, позаимствовавшая название своего объединения из романа немецкого романтика Э. Т. А. Гофмана. Они имели разный жизненный опыт, по-разному относились к революции и классической традиции. Объединяла их лишь установка на оригинальность и искренность, опора на эстетические, а не идеологические критерии.

«У каждого из нас есть идеология, есть политические убеждения, каждый хату свою в свой цвет красит. Так в жизни. И так в рассказах, повестях, драмах. Мы же вместе, мы — братство — требуем одного, чтобы голос не был фальшив. Чтоб мы верили в реальность произведения, какого бы цвета оно ни было. <...> Пора сказать, что некоммунистический рассказ может быть бездарным, но может быть и гениальным. И нам все равно, с кем был Блок-поэт, автор “Двенадцати”, Бунин-писатель, автор “Господина из Сан-Франциско”. <...> С кем же мы, Серапионовы братья? Мы с пустынным Серапионом» (Луиц Л. Н. «Почему мы Серапионовы братья», 1922).

Такая позиция, естественно, вызывала рапповскую критику. Но несомненную талантливость серапионов видел Горький, поддержавший многих братьев в начале их пути. Совсем скоро большинство кружковцев заняли заметное



*Группа*

*«Серационовы братья».*

*В верхнем ряду слева — направо:*

*Л. Н. Луц, Н. С. Тихонов, К. А. Федин,*

*И. Я. Груздев, В. А. Каверин.*

*Сидят слева — направо: М. Л. Слоним-*

*ский, Е. Г. Полонская, Н. Н. Никитин,*

*Вс. В. Иванов, М. М. Зощенко. 1921—1922.*

*Фотография*

место в советской литературе. В группу входили самый популярный писатель двадцатых годов М. М. Зощенко, поэт, последователь Гумилева Н. С. Тихонов, прозаики В. А. Каверин, К. А. Федин, В. В. Иванов. «Здравствуй, брат, писать очень трудно...» — так, по легенде, обращались друг к другу серационы в письмах (позднее так назовет книгу воспоминаний В. А. Каверин). Быть литературными братьями оказалось тоже нелегко. В 1929 году группа распалась, хотя дружеские связи между бывшими членами сохранялись еще много лет.

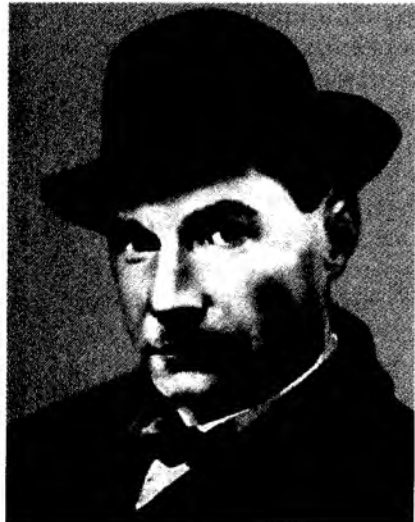
Взгляд, характерный для «Перевала» и «Серационовых братьев», в конце концов, побеждает в литературе. Читая книгу, мы воспринимаем прежде всего реальность произведения, мысль и страсть автора и лишь опосредованно — его идеологические убеждения. Образ послереволюционной эпохи в совокупности создавался писателями разных направлений и убеждений, но больше всего среди них было попутчиков.

лицистических стихов поэтов Пролеткульта выделялись произведения Маяковского и «Двенадцать» Блока. Написанные в эти годы стихи Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама, Пастернака были настолько индивидуальны, что не воспринимались как часть общей картины современной поэзии, их подлинное значение выявится много позднее. Кроме того, многие стихотворения этих поэтов, дающие образ времени, тогда опубликованы не были.

Уже с начала двадцатых годов роль литературного хроникера эпохи от поэзии переходит к прозе. Будучи отражением и познанием жизни, она отзывается на главные проблемы времени, изображает революцию, Гражданскую войну, катастрофическую атмосферу Настоящего Двадцатого Века.

Первый значительный роман, появившийся в советскую эпоху, был посвящен, как это ни парадоксально, не настоящему и даже не прошлому, а будущему. **Евгений Иванович Замятин** (1884 — 1937) получил известность еще до революции как автор повестей о русской провинции («Уездное», 1913) и армии («На куличках», 1914), в которых обнаруживалось влияние Гоголя и Лескова. Замятин был членом большевистской партии, сидел в тюрьме, во время мировой войны, будучи по основной профессии инженером-кораблестроителем, наблюдал в Англии за постройкой предназначенных для русского флота кораблей. Сразу после революции вернувшись в Россию, он, как и Горький, оказался «еретиком» (Замятин любил это слово, считая, что именно еретики, бунтари, несогласные являются движущей силой прогресса). Замятин признавался, что был влюблен в революцию, когда она была «юной, огнеглазой любовницей», но разочаровался в ней, когда она превратилась в «законную супругу, ревниво блюдущую свою законную монополию на любовь». Он стал последовательным противником новой власти, борцом за свободу человеческой личности и писательского высказывания, слово которого было тем более весомо, что исходило от *своего*, революционера, даже большевика.

В 1920 году в «пещерном» Петрограде Замятин пишет роман «Мы», который воспринимается как протест против



тоталитарного общества, против того, что происходит в России после революции. Эту книгу осуждали и осуждали критики, но так и не опубликовали на родине при жизни писателя. В переводе на английский язык роман появился в 1924 году, на русском языке в Париже — в

1929 году, а в СССР — лишь в 1988 году, почти через семьдесят лет после создания.

Замятин выступал против понимания книги как фельетона, памфлета на большевиков и революцию. Его цели были значительнее. В современности он усматривал зародыши куда более мощного подавления личности, абсолютного подчинения государственному «мы», на стороне которого — огромная техническая и пропагандистская мощь. «Близорукие рецензенты увидели в этой вещи не больше, чем политический памфлет. Это, конечно, неверно: этот роман — сигнал об опасности, угрожающей человеку, человечеству от гипертрофированной власти машин и власти государства — все равно какого» (интервью Ф. Лефевру, апрель 1932).

Противопоставить этому будущие люди-номера ХХІХ века могут немного, но вечное: природу, любовь, искусство (его символом в романе становится Пушкин).

В «Мы» Замятин создает новый жанр *романа-антиутопии*, который становится очень важным для литературы ХХ века.

Первый значительный отклик на события Гражданской войны тоже был неожиданным. В 1923 — 1925 годах только что вернувшийся из принимавшей участие в польском походе армии Буденного журналист и начинающий писа-

тель **Исаак Эммануилович Бабель** (1894 — 1940) опубликовал более трех десятков коротких текстов, которые составили сборник «Конармия».

Это была поразительная книга. Гражданская война предстала в острофабульных новеллах (своим учителем Бабель считал Мопассана) как грандиозная битва то ли гомеровских героев, то ли своеобразных кентавров, людей на лошадях.

В «Конармии» резко сочетались, композиционно сталкивались несколько художественных пластов: натуралистические эпизоды, передающие ужас войны; бытовые картины еврейской провинциальной жизни, напоминающие об истории этих мест, об истребляемой войной культуре; удивительной красоты метафорические пейзажи, представляющие истинные ценности, не замечаемые участниками кровавой битвы.

После публикации книги командарм 1-й Конной армии С. М. Буденный обвинял автора в клевете, а М. Горький, защищая писателя, наоборот, утверждал: «Бабель украсил бойцов... изнутри, и, на мой взгляд, лучше, правдивее, чем Гоголь запорожцев».

В этом споре прав оказался писатель: «Конармия» осталась одной из лучших, оригинальных книг о Гражданской войне.

Но произведением, в наибольшей степени отвечающим задачам советской литературы, стала другая книга. Почти одновременно с Бабелем молодой писатель-большевик **Александр Александрович Фадеев** (1901 — 1956) пишет роман «Разгром» (1925 — 1926). Главный герой романа — настоящий большевик, комиссар Левинсон. В романе отражены и роль рабочего класса, и колебания мужиков, и предательство образованного интеллигента. История поражения, гибели партизанского отряда читалась как рассказ о моральной победе большевистской идеи. Важно, что роман казался традиционным повествованием в толстовском духе, в котором не отразились никакие модернистские влияния, реализуя тем самым лозунг учебы у классиков.

Однако книга сохранила значение не только пропагандистского текста, удобного материала для сочинений. В романе ощутимы мотивы героической баллады о человеческом упорстве и стойкости, а также проблематика европейской литера-



туры **«потерянного поколения»**. За счет этих экзистенциальных\*, общечеловеческих мотивов **«Разгром»** пережил свое время и остался в истории русской литературы.

Но самым популярным автором двадцатых годов стал, как мы уже говорили, один из серапионовых братьев, **Михаил Михайлович Зощенко (1894 — 1958)**. Начав с

книги, героем которой был простодушный свидетель мировой войны и революции (**«Рассказы Назара Ильича, господина Синябрюхова»**, 1921 — 1922), Зощенко одним из первых перешел к изображению **«мирной»** (на самом деле совсем не мирной) послереволюционной жизни. Он быстро нашел своего героя: простодушного человека (его обзывали **«мещанином»**), претерпевающего трудности **«самоцветного быта»**. Его основным жанром становится повествование от первого лица, выполненное в сказовой манере. Множество коротких рассказов за десятилетие сложилось в смешную и одновременно грустную летопись современности, намного более правдивую, чем официальные документы, очерки и заказные социальные романы. Позднее писатель объединил некоторые рассказы в **«Голубую книгу» (1935)**, дополнив ее историческими сюжетами и философскими размышлениями.

Параллельно с рассказами Зощенко создал цикл **«Сентиментальные повести» (1923 — 1930)**, в котором представил энциклопедию классических сюжетов и героев, перенесенных в современность. По страницам повестей проходят тени Пушкина, Достоевского, Гончарова, Чехова и, конечно, более всего любимого Зощенко Гоголя.

Зощенко в шутку называл себя **«исполняющим обязанности»** настоящего **«пролетарского писателя»**. Но офици-

альные критики относились к нему с подозрением, постоянно упрекая его за мелкотемье и негероических персонажей. Зато его бесконечно любил простой читатель, человек с улицы, похожий на его героя. Однако и выходцы из Серебряного века, модернисты, узнали в Зощенко своего писателя, изощренного, глубокого, озабоченного не только бытом, но и метафизическими проблемами.

Прочитав самые первые рассказы Зощенко, А.М.Ремизов сравнил его с Гоголем. О.Э.Мандельштам говорил, что запоминает многие места «Сентиментальных повестей» как стихи. Позднее он оценил произведения Зощенко еще выше, увидев в них гоголевский пафос писателя-моралиста, судьи времени.

«У нас есть библия труда, но мы ее не ценим. Это рассказы Зощенки. Единственного человека, который нам показал трудящегося, мы втоптали в грязь. А я требую памятников для Зощенки по всем городам и местечкам или, по крайней мере, как для дедушки Крылова, в Летнем саду» («Четвертая проза», 1930).

**Андрей Платонович Платонов (1899 — 1951)**, начинавший как правоверный пролеткультовец, совсем скоро стал еще одним свидетелем и судьей времени. После очерков и рассказов (среди них был и подвергнутый критике «Усомнившийся Макар», 1929), на рубеже тридцатых годов, он создает тип повествования, в котором реалистическое изображение «переворотившейся» послереволюционной жизни сочетается с безудержной фантастикой, гротеском и символом, сатира — с лирикой, утопия — с антиутопией, верность лозунгам революции — с их глубочайшей критикой. Написанная Платоновым на рубеже 1920 — 1930-х годов своеобразная трилогия была настолько непривычной, непохожей на существующую литературу, что в ее публикации отказали все — от цензоров до М. Горького. «Чевенгур» (1926 — 1929), «Котлован» (1930), «Ювенильное море» (1932) были напеча-

---

**«Потерянное поколение»** — определение, применяемое к писателям, отразившим трагический опыт Первой мировой войны, чувства разочарования, безнадежности, утраты идеалов (Э. Хемингуэй, Э. М. Ремарк и др.).

\* **Экзистенциальный** — сущностный, имеющий отношение к основным вопросам бытия.

таны лишь через много десятилетий. Но эти «задержанные» произведения оказались едва ли не самой значительной, великой прозой XX века, созданной на русском языке.

В двадцатые годы начинается работа еще над двумя великими романами: «Тихим Доном» М. А. Шолохова и «Мастером и Маргаритой» М. А. Булгакова, которые символически будут закончены в одном и том же 1940 году (о них пойдет речь в специальных главах).

Но *литература в СССР* была лишь частью литературного процесса. Уже в двадцатые годы сформировалась и другая его часть — *русская литература в изгнании*.

---

### **Литература в эмиграции: в изгнании или в послании?**

После революции и Гражданской войны за границей России – СССР оказалось (по разным подсчетам) от одного до трех миллионов эмигрантов. Одни задержались там еще с императорских времен, другие уехали в начале революционных катаклизмов, третьим разными путями удалось бежать уже из Советской России. Самая значительная часть эвакуировалась после разгрома белых армий в Гражданской войне.

В 1921 году появился декрет, лишивший эмигрантов гражданства РСФСР и превративший их в апатридов (лиц без гражданства).

Последняя большая партия интеллигентов была выслана из России по специальному партийному решению в 1922 году. Этой операции ГПУ (Главного политического управления) предшествовала анонимная статья в партийной газете «Правда» «Демократия, где твой хлыст?». Новая власть словно напоминала о временах крепостничества, когда подданных можно было безнаказанно драть на конюшне.

Так называемый «философский пароход» (на самом деле их было два), доставивший летом и осенью 1922 года из Петрограда в Германию русских философов, университетских профессоров, нескольких литераторов, стал ладьей Харона. Эти люди под страхом смертной казни были лишены права на возвращение на родину.

Надежды на скорое возвращение в Россию с каждым годом таяли. «Вчерашние русские» (как скажет в поэме «Хорошо!» Маяковский) начали как-то налаживать жизнь на чужбине. Большие группы русских беженцев оказались



в Чехословакии, на Балканах, в Германии и Франции. В начале двадцатых годов столицей русского зарубежья был Берлин. В тридцатые годы эта роль перешла к Парижу. Так возникла литература *первой волны эмиграции*.

Есть известный афоризм: «Нельзя унести родину на подошвах сапог». Русские эмигранты пытались практически оспорить его: унести и сохранить свою Россию и свою культуру, которая в значительной степени была продолжением культуры Серебряного века. Они переиздавали классику девятнадцатого века и активно изучали ее, писали труды по истории, философии, лингвистике. Современную литературу публиковал прежде всего выходивший в Париже журнал «Современные записки» (1920 — 1940), даже в названии которого обозначалась связь с двумя главными журналами девятнадцатого века — «Современником» и «Отечественными записками».

Гордостью эмигрантской литературы были писатели, получившие известность еще в России: символисты Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, К. Д. Бальмонт; реалисты И. А. Бунин, И. С. Шмелев (1873 — 1950), Б. К. Зайцев (1881 — 1972). Одним из наиболее читаемых стал исторический романист и публицист М. А. Алданов (1886 — 1957), в романах и исторических очерках создавший панораму русской и европейской жизни от эпохи наполеоновских войн («Святая Елена, маленький остров», 1921) до русской революции и ее последствий («Ключ», 1930; «Бегство», 1932).

Однако большинство этих авторов — и Бунин в «Жизни Арсеньева» и «Темных аллеях», и Зайцев в автобиографических книгах и художественных биографиях Тургенева (1932), Жуковского (1951), Чехова (1954), и Шмелев в книге «Лето Господне. Праздники. — Радости. — Скорби» (1948) — жили памятью о прошлом. Писатели молодые, начинающие, у которых не было ни этой памяти, ни литературной репутации, оказались в положении драматическом.

Эмигрантские газеты, журналы, издательства были очень слабы, тиражи — невелики, читатели — немногочисленны и склонны после тяжелой, выматывающей борьбы за жизнь скорее к развлекательному чтению, чем к серьезной работе, духовному отклику, которым были избалованы писатели девятнадцатого и Серебряного века. Новая ли-

температура развивалась словно в безвоздушном пространстве, «без читателя» (так называлась статья Г. В. Иванова, 1931) и почти без средств к существованию.

В. Ф. Ходасевич, один из самых известных поэтов и критиков эмиграции, в 1933 году поставил ей драматический диагноз.

«Русская литература разделена надвое. Обе ее половины еще живут, подвергаясь мучительствам, разнородным по форме и по причинам, но одинаковым по последствиям... <...> В условиях современной жизни, когда писатель стал профессионалом, живущим на средства, добываемые литературным трудом, читатели необходимы ему не только как аудитория, но и просто как потребители. Вот такого-то потребительского круга эмиграция для своих писателей и не составляет. <...> Малый тираж влечет за собой удорожание издания, а дороговизна книг, в свою очередь, еще более сокращает их распространение. Получается порочный круг, из которого выхода не видится. <...>

Печатаение книг становится почти невозможно. Уже в Варшаве выходят брошюры, отпечатанные на гектографе\*, а один писатель с крупным и заслуженным именем пытается продавать свои мелкие сочинения в виде автографов. Если немногочисленным нашим читателям угрожает голод только литературный, то перед нами стоит и физический» («Литература в изгнании»).

Но это была лишь одна сторона проблемы. На другое, уже не материальное, а духовное обстоятельство обратил внимание молодой писатель **Гайто (Георгий Иванович) Газданов (1903 — 1971)**. В статье «О молодой эмигрантской литературе» (1936) он, как когда-то Чехов, увидел главную беду своих сверстников в отсутствии мировоззрения, без которого нет большого писателя.

«У нас нет нынче тех социально-психологических устоев, которые были в свое время у любого сотрудника какой-нибудь волюгодской либеральной газеты... <...> и с этой точки зрения, он, этот сотрудник, был богаче и счастливее его потомков, живущих в культурном — сравнительно — Париже. <...> Если предположить, что за границей были бы люди, способные стать гениальными писателями, то следовало бы, продолжая эту мысль, прийти к выводу, что им нечего было бы сказать; им помешала бы писать “честность с самим собой”». Вывод Газданова беспощаден и безнадежен: «Не надо требовать от эмигрантских писателей ли-

тературы — в том смысле слова, в каком литературой называли творчество Блока, Белого, Горького. Выполнение этого требования не только непосильно, но и невозможно. <...> Речь <...> о молодой эмигрантской литературе совершенно беспредметна. Только чудо может спасти это молодое литературное поколение; и чуда — еще раз — не произошло».

С Газдановым много спорили, главным образом, писатели старшего поколения. Но его собственная литературная судьба подтвердила точность диагноза. В первом коротком романе (скорее, повести) «Вечер у Клэр» (1930) критики увидели влияние Достоевского, Бунина, Пруста (как позднее признавался Газданов, он не читал этого писателя) и назвали автора надеждой эмигрантской прозы. Но Газданов надолго замолчал, работал грузчиком, мойщиком паровозов, несколько десятилетий был парижским таксистом. Его литературное наследие, в конце концов, составили девять романов, но ни один из них так и не достиг высот и успеха первой юношеской книги.

Единственный автор, которого Газданов выделял в молодой эмигрантской прозе, — **Владимир Владимирович Набоков** (1899 — 1977). «Но он оказался возможен только в силу особенности, чрезвычайно редкого вида его дарования — писателя, существующего вне среды, вне страны, вне остального мира». Еще одна молодая писательница, Н. Н. Берберова, видела в Набокове (ранние вещи он публиковал под псевдонимом *Сирин*) оправдание не только его поколения, но и эмигрантской словесности вообще.

Но это, действительно, было показательное исключение, уникальная особенность писательского «дара» (так называется последний — и лучший — написанный им на русском языке роман, 1937 — 1938). Набоков выстроил свой художественный мир, где изгнание стало главной темой, автопсихологический образ поэта, художника — доминантой, память о России — лейтмотивом. В конце концов, он эмигрировал еще раз, уже из русской литера-

---

\* *Гектограф* — простейший прибор для размножения текста; гектограф позволял получать всего около 100 оттисков.



В 1926 году, в статье «О нынешнем состоянии русской литературы», даже своим обобщающим заглавием напо-

минавшей о традициях критики XIX века, один из лучших эмигрантских историков литературы **Дмитрий Петрович Святополк-Мирский** (1890 — 1939), перечислив более двух десятков молодых дарований (здесь были Маяковский, Мандельштам, Цветаева, Пастернак, Есенин, Бабель, Зощенко), с удивлением заметил, что «из стольких имен только одно совсем белое» и что «волевая заразительность», «волевая форма», так необходимая для воспитания нации, более характерна для современной литературы, чем для литературы дореволюционной, и очевиднее проявляется в СССР, чем в эмиграции. «Надо учиться у своих врагов, — заключал Мирский. — Все-таки остается факт, что русская литература находит больше радости жизни после Революции, чем находила до Революции».

Критик описывал объективный процесс. Но с начала тридцатых годов советское государство пытается придать ему жесткие формы, организовать литературную «фабрику оптимизма», одновременно изолировав ее от внешнего мира.

Еще в двадцатые годы советские писатели много ездят на Запад, издают книги в Берлине, какие-то произведения эмигрантов попадают в Россию. В свою очередь, и в эмиграции возникает так называемое *сменовеховство* (от заглавия вышедшего в Праге сборника «Смена вех», 1921), идеологическое течение, призывающее интеллигенцию к примирению с новой властью во имя сильной России, возвращающейся к «нормальному» пути развития.

Но к началу следующего десятилетия от этих надежд и контактов почти ничего не остается. Железный занавес опускается все быстрее. В общественной и литературной жизни происходят события, которые практически обрывают связи между двумя ветвями русской литературы.

Начав индустриализацию и проведя мучительную коллективизацию, партия всерьез озаботилась «неорганизованным» литературным трудом. В 1932 году ЦК ВКП (б) (Центральный комитет Всероссийской коммунистической партии большевиков) принимает постановление «О пере-

стройке литературно-художественных организаций», согласно которому все прежние литературные организации было приказано распустить и «объединить всех писателей, поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем».

В августе 1934 года собирается Первый Всесоюзный съезд советских писателей, на котором было объявлено о едином методе художественного творчества — *социалистическом реализме* (в отталкивание от него реализм девятнадцатого века получил дополнительное определение *критический*).

М. Горький, который был на съезде главным докладчиком и стал первым председателем писательского союза, декларировал: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле».

В уставе Союза советских писателей социалистический реализм был определен как «основной метод» литературы, искусства и критики, требующий от художника «правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии» и ставящий задачу «воспитания трудящихся в духе социализма».

На ведущее место в литературном процессе социалистический реализм претендовал более пятидесяти лет. Ему была подыскана благородная предыстория (первым произведением и образцом метода считался роман М. Горького «Мать»), представлены его великие завоевания (поэзия В. В. Маяковского, «Разгром» А. А. Фадеева, «Поднятая целина» М. А. Шолохова, «Как закалялась сталь» Н. А. Островского), обнаружено его международное значение (творчество французского писателя Ж. Арагона, турка Н. Хикмета, чилийца П. Неруды).

Однако характеристика метода и способы распространения резко отличали его от предшественников. Классицизм, романтизм, реализм сначала возникали как художественная реальность, в самих произведениях, а потом получали эстетическую формулировку. Социалистический реализм был сначала сконструирован, объявлен, а затем последова-

ли попытки его воплощения в жизнь. Принципы социалистического реализма — изображение действительности с точки зрения идеала, контраст «добра» и «зла», обязательное наличие «положительного героя» — противопоставляют этот метод классическому реализму XIX века и обнаруживают совсем другого его «родственника». «По своему герою, содержанию, духу социалистический реализм гораздо ближе к русскому XVIII веку, чем к XIX. Сами того не подозревая, мы перепрыгиваем через голову отцов и развиваем традиции дедов» (А. Д. Синявский. «Что такое социалистический реализм», 1957). С этой точки зрения новый метод оказывается возвращением в прошлое, *социалистическим классицизмом*.

Еще важнее была другая особенность метода. Существенное значение для него с самого начала имели не только художественные, но и *идеологические* характеристики (революционное развитие, воспитание трудящихся). Социалистический реализм часто понимался как почетный знак, которым награждали писателя за усердие и хорошее поведение. Позднее защитники метода всячески расширяли его значение, говоря о «народности», «социалистическом гуманизме», «эстетически открытой системе», но так и не смогли ответить на два важных вопроса: «В чем принципиальное отличие этого реализма от реализма классического?»; «Почему многие великие писатели советской эпохи, причем прожившие жизнь в СССР, так и не удостоились чести стать социалистическими реалистами?»

Все-таки социалистический реализм не миф, но реальность советской литературы 1930 — 1970-х годов. Но параллельно существовало множество писателей, которые не разделяли его принципы или были просто равнодушны к ним. Значение художественного метода в литературе XX века вообще и в советской литературе в частности становится иным. Большие поэты и писатели используют огромное богатство литературных приемов, выработанных в разные эпохи, и создают оригинальные произведения, в которых важнее оказывается не характеристика метода или направления, а *индивидуальный замысел*. Лагерь поэтов и прозаиков «вне направлений» чрезвычайно расширяется, в него попадают Цветаева, Пастернак, Булгаков, Платонов. Метод, «неистовым ревнителям» ранних советских лет представлявшийся расширяющимся континен-

том, который, в конце концов, заполнит весь земной шар, превратился в маленький остров, смытый историческими тайфунами XX столетия. Социалистический реализм, который считали вершиной развития всей мировой литературы, с течением времени стал историко-литературным понятием, мало что поясняющим не только в настоящем, но и в прошлом.

### Литература и власть: мартиролог XX века

После создания Союза советских писателей литература становится важной частью государственного механизма.

Ее целью объявляется воспитание народа в новом социалистическом духе. «Партия и правительство дали советскому писателю решительно все. Они отняли у него только одно — право писать плохо», — красиво сформулировал на съезде прозаик Л. С. Соболев.

Однако этот афоризм было легко оспорить: партия и правительство не могли дать писателю самого главного — таланта, от которого в искусстве и зависят оценки «хорошо — плохо». Но государство могло иное: назвать хорошей ту литературу, которую оно считало правильной, и предоставить ей всяческие преимущества и льготы.

На смену еретикам и безумцам, о которых когда-то говорил Замятин, в советскую эпоху явились многочисленные «исполнительные благонадежные чиновники», послушно выполняющие разнообразные социальные заказы (Ю. К. Олеша придумал подхваченную многими метафору: *инженеры человеческих душ*). «Нужные» писатели получают мощную государственную поддержку. Советское государство в небывалых масштабах играет роль, которую в предшествующие эпохи исполняли литературные меценаты.

И. А. Бунин вспоминает о встрече в Париже в середине 1930-х годов с вернувшимся из эмиграции, обласканным властью А. Н. Толстым.

«“Страшно рад видеть тебя и спешу тебе сказать, до каких же пор ты будешь тут сидеть, дожидаясь нищей старости? В Москве тебя с колоколами бы встретили, ты представить себе не можешь, как тебя любят, как тебя читают в России...” Я перебил, шутя: “Как же это с колоколами, ведь они у вас запрещены”. Он забормотал сердито, но с горячей сердечностью: “Не придирайся, по-



жалуиста, к словам. Ты и представить себе не можешь, как бы ты жил, ты знаешь, как я, например, живу? У меня целое поместье в Царском Селе, у меня три автомобиля... У меня такой набор драгоценных английских трубок, каких у самого английского короля нету... Ты что ж, воображаешь, что тебе на сто лет хватит твоей Нобелевской премии?" Я поспешил переменить разговор...» («Третий Толстой», 1949).

Нобелевской премии Бунину, действительно, хватило ненадолго (еще и потому, что он помогал многим нуждающимся). Но он так и не соблазнился материальными посулами, оставшись непримиримым к происходящему на родине.

В СССР в это время наибольшее подозрение вызывали даже не «юркие», а искренние сторонники советской власти, которые, однако, не выполняли социальный заказ, а пытались увидеть и выразить в творчестве особенности нового общества. Таковы прежде всего «исполняющий обязанности пролетарского писателя» М. М. Зощенко и бывший пролеткультовец, рабочий интеллигент, великий А. П. Платонов. Во времена, когда обласканный властью писатель мог собирать уникальную коллекцию английских трубок, Платонов, по одной из легенд, работал дворником в Литературном институте, где обучались молодые дарования, а Зощенко после партийного постановления, посвященного его «пошлым» произведениям, распродал мебель и пытался шить сапоги.

С 1920-х годов начинает накапливаться библиотека «поэтаенной литературы», которая приоткроется в 1960-е, а понастоящему откроется лишь в конце 1980-х годов.

Из созданных в два первых советских десятилетия замечательных произведений читатели нескольких поколений так и не узнали «Мы» Е. И. Замятина; «Собачье сердце», «Мастера и Маргариту», «Записки покойника» («Театральный роман») и многие пьесы М. А. Булгакова; «Чевенгур», «Котлован», «Ювенильное море» и многие другие тексты А. П. Платонова; рассказы о коллективизации И. Э. Бабеля; сатирическую комедию Н. Р. Эрдмана «Самубийца»; стихи О. Э. Мандельштама, М. И. Цветаевой, А. А. Ахматовой, Н. А. Клюева. Естественно, им не были доступны и практически все произведения, созданные в эмиграции.

Еще трагичнее складывались судьбы не самих произведений, а многих их творцов.

Когда-то А. И. Герцен составил мартиролог (список мучеников) русской литературы, в который входили К. Ф. Рылеев, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, А. А. Бестужев-Марлинский. Герцен утверждал несовместимость настоящей литературы и императорской власти. Неслучайно его книга имела заглавие «О развитии революционных идей в России» (1850) — литература, с его точки зрения, была главным двигателем общественных изменений.

В 1930 году, вскоре после гибели Маяковского, его товарищ известный филолог Р. О. Якобсон (тот самый «Ромка Якобсон», который упоминается в стихотворении «Товарищу Нетте — пароходу и человеку») словно продолжил мартиролог — уже в XX веке.

«Расстрел Гумилева (1886 — 1921), длительная духовная агония, невыносимые физические мучения, конец Блока (1880 — 1921), жестокие лишения и в нечеловеческих страданиях смерть Хлебникова (1885 — 1922), обдуманное самоубийство Есенина (1895 — 1925) и Маяковского (1893 — 1930). Так в течение двадцатых годов века гибнут в возрасте от тридцати до сорока вдохновители поколения, и у каждого из них сознание обреченности...» Объяснение трагедии было в статье поэтически-неопределенным: «Мы слишком порывисто и жадно рванулись к будущему, чтобы у нас осталось прошлое. Порвалась связь времен. Мы слишком жили будущим, думали о нем, верили в него, и больше нет для нас самодовлеющей злобы дня, мы растеряли чувство настоящего. Мы — свидетели и соучастники великих социальных, научных и прочих катаклизмов. Быт отстал. <...> Будущее, оно тоже не наше. Через несколько десятков лет мы будем жестко прозваны — люди прошлого тысячелетия» («О поколении, расстратившем своих поэтов», май — июнь 1930).

Однако кроме быта в гибели поэтов (в широком смысле, то есть *литераторов* вообще) были виновны вполне конкретные социальные обстоятельства: искажение исходной идеи справедливого общества, которая вдохновляла их в первые послереволюционные годы, или прямое насилие государства как месть за честное осознание происходящего, за их слово. «Чего ты жалуешься, — говорил Мандельштам жене, — поэзию уважают только у нас — за нее

убивают. Ведь больше нигде за поэзию не убивают...» (Н. Я. Мандельштам. «Воспоминания»).

«Растрата» поэтов продолжилась в последующие десятилетия: арест, расстрел или гибель в лагере О. Э. Мандельштама, И. Э. Бабея, П. Н. Васильева, Н. А. Клюева, пролетарских поэтов и литераторов из «Перевала», самоубийство М. И. Цветаевой, лагерные сроки В. Т. Шаламова и А. И. Солженицына.

Размышляя о состоянии советской литературы, русский философ-эмигрант Ф. А. Степун утверждал: «Нет никаких сомнений, советская литература (поскольку она действительно литература, а не макулатура) и советский строй (поскольку он не жизнь в Советской России, а проводимый мир идей), как бы они временно ни уживались в одной берлоге, по существу непримиримые враги» («Мысли о России», 1925).

Степун оказался прав: настоящая литература и советская власть постоянно обнаруживали свою несовместимость, хотя многое в этой литературе было вызвано революцией и идеями Октября. В противостоянии жестокому веку и осмыслении его рождалась великая литература XX столетия, достойное продолжение словесности века девятнадцатого.

- 
- Т** 1. Какую роль сыграла Октябрьская революция в русской культуре? Каково было отношение к ней писателей разных убеждений?
2. Какие опасения высказывал Е. И. Замятин в статье «Я боюсь»? Оправдались ли эти опасения?
3. Назовите литературные группировки, существовавшие в русской литературе 1920-х годов. В чем заключалось различие их эстетических позиций?
4. С какими литературными традициями связана поэзия пролеткультовцев? Каковы были ее тематика и задачи?
5. Какие проблемы вставали перед русской литературой в эмиграции? Какие значительные русские писатели работали после 1917 года за рубежом? Как вы пони-

маете смысл афоризма «Мы не в изгнании, мы в посылании»?

6. Когда возникло понятие «социалистический реализм»? В чем его смысл? Какую роль оно сыграло в советской литературе?
7. Найдите в тексте главы суждение Д. П. Святополка-Мирского из статьи «О нынешнем состоянии русской литературы». Какое из перечисленных «молодых дарований» критик относит к *совсем белым*? Кто из значительных писателей не попал в список Мирского?
- И** 8. Вспомните, как относился к искусству поздний Л. Н. Толстой (об этом шла речь в учебнике для 10 класса). Есть ли сходство в его взглядах с позицией лефовцев? В чем заключаются различия между этими позициями?
- !** 9. В каких произведениях 1920-х годов отразились события революции и Гражданской войны? Напишите сочинение-миниатюру «Образ времени в ...».
10. В чем особенности взаимоотношений литературы и власти в советское время? Чем они отличались от подобных отношений в императорской России? Напишите сочинение-миниатюру «Поэт и царь в XIX и XX веках».
- п** 11. В тексте главы цитируется начало стихотворения Г. В. Адамовича. Прочитайте его полностью.

Когда мы в Россию вернемся... о, Гамлет восточный,  
когда? —

Пешком, по размытым дорогам, в стоградусные холода,  
Без всяких коней и триумфов, без всяких там кликов,  
пешком,

Но только наверное знать бы, что вовремя мы добредем...

Больница. Когда мы в Россию... колышется счастье в бреду,  
Как будто «Коль славен» играют в каком-то приморском  
саду,

Как будто сквозь белые стены, в морозной предутренней  
мгле

Колышатся тонкие свечи в морозном и спящем Кремле.

Когда мы... довольно, довольно. Он болен, измучен и наг.

Над нами трехцветным позором полощется нищенский  
флаг,  
И слишком здесь пахнет эфиром, и душно, и слишком  
тепло.

Когда мы в Россию вернемся... но снегом ее замело.

Пора собираться. Светает. Пора бы и двигаться в путь.  
Две медных монеты на веки. Скрещенные руки на груди.

Прокомментируйте отдельные детали стихотворения:  
«“Коль славен” играют»; «трехцветным позором по-  
лощется нищенский флаг». К какому жанру его мож-  
но отнести? Каков смысл последнего двустишия? По-  
чему мысль поэта так безнадежна?

12. Прочитайте стихотворение В. В. Набокова.

### РАССТРЕЛ

Бывают ночи: только лягу,  
в Россию поплывет кровать,  
и вот ведут меня к оврагу,  
ведут к оврагу убивать.

Проснусь, и в темноте, со стула,  
где спички и часы лежат,  
в глаза, как пристальное дуло,  
глядит горящий циферблат.

Закрыв руками грудь и шею, —  
вот-вот сейчас пальнет в меня —  
я взгляда отвести не смею  
от круга тусклого огня.

Оцепенелого сознания  
коснется тиканье часов,  
благополучного изгнанья  
я снова чувствую покров.

Но сердце, как бы ты хотело,  
чтоб это вправду было так:  
Россия, звезды, ночь расстрела  
и весь в черемухе овраг.

(1927, Берлин)

В чем сходство и различие стихотворений Набокова и Адамовича? Чем их можно объяснить? Напишите сочинение-миниатюру «Возвращение домой у Набокова и Адамовича».

#### литература для дополнительного чтения

---

*Белая Г. А.* Дон-Кихоты двадцатых годов: «Перевал» и судьба его идей. — М., 1989.

В Политехническом «вечер новой поэзии»: Стихи участников поэтических вечеров в Политехническом. 1917—1923. Статьи. Манифесты. Воспоминания. — М., 1987.

*Каверин В. А.* Эпилог: Мемуары. — М., 1989.

Критика 1917—1932 годов / Сост. Е. А. Добренко. — М., 2003.

Критика русского зарубежья / Сост. О. А. Коростелев, Н. Г. Мельников. — М., 2002. — Т. 1—2.

Под созвездием топора: Петроград 1917 года — знакомый и незнакомый / Сост. В. А. Чалмаев. — М., 1991.

*Струве Г. П.* Русская литература в изгнании. — 3-е изд. — М., 1999.

*Тынянов Ю. Н.* Промежуток; Литературное сегодня. (Любое издание).

*Шешуков С. И.* Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20-х годов. — 2-е изд. — М., 1984.



Владимир Владимирович

# Маяковский (1893– 1930)

**Футуризм:  
желтая кофта**

Три основных модернистских направления Серебряного

века можно противопоставить не только эстетически, но и географически.

Символизм был «столичной штучкой»: его основные деятели родились в Москве и Петербурге, происходили из интеллигентных семей; оканчивали университеты, преподавали, писали серьезные научные труды; подобно деятелям золотого века, организовывали кружки и салоны; проводили религиозные собрания.

Акмеизм возник в этом же интеллектуальном кругу, но на его периферии. Мандельштам родился в Варшаве, Гумилев — в Кронштадте, Ахматова — под Одессой. Однако их эстетической колыбелью можно считать петербургские пригороды («Поедем в Царское Село...») и русскую культуру, включая тот же символизм. Вместе с тем эту культуру акмеисты осваивали иным путем: университет им заменило серьезное самообразование.

Футуризм — детище провинциальной России и другой, низовой культуры. Крученых родился в селе Херсонской губернии, Хлебников — в улусе губернии Астраханской, Василий Каменский — вообще в пути, на пароходе, плывшем из Перми в Нижний Новгород. Футуристы, как пра-

вило, не окончили не только университетов, но и гимназий, бравирова своей антикультурностью, необразованностью, «дикостью».

Первые этапы биографии главного русского футуриста четко отражают эту тенденцию. «Птенец человечий / чуть только вывелся — / за книжки рукой, / за тетрадные дести. / А я обучался азбуке с вывесок, / листая страницы железа и жести»; «Юношеству занятий масса. / Грамматикам учим дурней и дур мы. / Меня ж / из 5-го вышибли класса. / Пошли швырять в московские тюрьмы» («Люблю», главы «Мой университет» и «Юношей»). С таким багажом было легче «бросать» Пушкина и прочих с парохода современности.

В 1922 году Маяковский написал автобиографию «Я сам», а в 1928 году дополнил ее. В очень коротких юмористических главках рассказана почти вся его жизнь. Третья главка — «Главное»: «Родился 7 июля 1894 года (или 93 — мнения мамы и послужного списка отца расходятся. Во всяком случае, не раньше). Родина — село Багдады, Кутаисская губерния, Грузия».

Мнение послужного списка оказалось точнее. Будущий певец «адища города» родился 7 (19) июля 1893 года в глухой провинции Российской империи в семье лесничего. Отца Маяковский потерял в тринадцать лет. Владимир Константинович умер внезапно и нелепо: после укула булавкой у него началось заражение крови. Психологическая травма осталась у сына на всю жизнь. Он опасался инфекции: всегда возил с собой пластмассовый индивидуальный стакан, избегал рукопожатий, тщательно протирал платком дверные ручки и другие предметы, к которым надо было прикоснуться.

В гимназию Маяковский поступал в Кутаиси.

«...Священник спросил — что такое “око”. Я ответил: “Три фунта” (так по-грузински). Мне объяснили любезные экзаменаторы, что “око” — это “глаз” по-древнему, церковнославянскому. Из-за этого чуть не провалился. Поэтому возненавидел сразу — все древнее, все церковное и все славянское. Возможно, что отсюда пошли и мой футуризм, и мой атеизм, и мой интернационализм» («Я сам», «Экзамен»).

Слово «ненависть» часто повторяется в автобиографии; и в прозе поэт демонстрирует контрастность, предельность чувств.



Там же, в Кутаиси, начинается революционная деятельность Маяковского: он читает нелегальную литературу, посещает марксистский кружок, во время революции 1905 года участвует в митингах, считая себя социал-демократом.

После смерти отца семья переезжает в Москву, бедствует («С едами плохо. Пенсия — 10 рублей в месяц. Я и две сестры учимся. Маме пришлось давать комнаты и обеды»). Но революционная работа оказывается привлекательнее учебы: «Перевелся в 4-й класс пятой гимназии. Единицы, слабо разнообразимые двойками. Под партой “Анти-Дюринг”» (так называлась знаменитая философская работа Ф. Энгельса. — И.С.).

В 1908 году Маяковский вступает в РСДРП, большевистскую партию, ведет партийную работу под псевдонимом товарищ Константин. В том же году его впервые ненадолго арестовывают, потом — еще раз. А третий арест оказывается уже продолжительным: более шести месяцев тюрьмы. Только в тюрьме Маяковский по-настоящему познакомился с современной литературой.

«После трех лет теории и практики — бросился на беллетристику. Перечел все новейшее. Символисты — Белый, Бальмонт. Разобрала формальная новизна. Но было чуждо. Темы, образы не моей жизни. Попробовал сам писать так же хорошо, но про другое. Оказалось *так же про другое* — нельзя. Вышло ходульно и ревлпаксиво» («11 бутырских месяцев»).

В этой же главке Маяковский не упускает возможности еще раз уколоть литературу старую, классическую.

«Отчитав современность, обрушился на классиков. Байрон, Шекспир, Толстой. Последняя книга — “Анна Каренина”. Не дочитал. Ночью вызвали “с вещами по городу”. Так и не знаю, чем у них там, у Карениных, история кончилась».

После тюрьмы Маяковский отходит от революционной работы, признаваясь товарищу, что хочет «делать социалистическое искусство». Однако эти мечты осуществились лишь через десятилетие.

«Я прервал партийную работу. Я сел учиться». В Училище живописи, зодчества и ваяния, куда поступил Маяковский, появился новый студент, Давид Бурлюк. Маяковский вспоминает одну «памятнейшую ночь», когда они сбегали от скуки с концерта Рахманинова. «У Давида — гнев



обогнавшего современников мастера, у меня — пафос социалиста, знающего неизбежность крушения старья. Родился российский футуризм».

Маяковский, конечно, сознательно совмещает рождение направления и рождение себя как поэта.

«Днем у меня вышло стихотворение. Вернее — куски. Плохие. Нигде не напечатаны. Ночь. Сретенский бульвар. Читаю строки Бурлюку. Прибавляю — это один мой знакомый. Давид остановился. Осмотрел меня. Рывкнул: «Да это же ж вы сами написали! Да вы же ж гениальный поэт!» Применение ко мне такого грандиозного и незаслуженного эпитета обрадовало меня. Я весь ушел в стихи. В этот вечер совершенно неожиданно я стал поэтом».

С этого времени эстетика надолго отодвинула в сторону политику. На смену социализму Маяковского пришел футуризм.

Младенец, как известно, с самого начала оказался смелым и крикливым. Поддерживаемый похвалами и деньгами друга («Бурлюк сделал меня поэтом. <...> Ходил и говорил без конца. Не отпускал ни на шаг. Выдавал ежедневно 50 копеек. Чтоб писать не голодая»), Маяковский пишет несколько десятков стихотворений, находит себе новых друзей и — после «Пощечины общественному вкусу» (1912) — начинает гастрольно-поэтическую деятельность. Тогда и появляется знаменитый, раздражающий противников знак нового искусства — *желтая кофта*.

«Костюмов у меня не было никогда. Были две блузы — гнуснейшего вида. Испытанный способ — украшаться галстуком. Нет

денег. Взял у сестры кусок желтой ленты. Обвязался. Фурур. Значит, самое заметное и красивое в человеке — галстук. Очевидно — увеличишь галстук, увеличится и фурур. А так как размеры галстуков ограничены, я пошел на хитрость: сделал галстукую рубашку и рубашковый галстук. Впечатление неотразимое».

В 1913 году компания кубофутуристов-гилейцев (Маяковский, Д. Бурлюк, В. Каменский) проводит большое турне по всей России с изложением футуристической теории и чтением стихов. Успех этого предприятия был огромный, но преимущественно скандальный. Поведение футуристов заслоняло их творчество.

«Вчера на Сумской улице творилось нечто сверхъестественное: громадная толпа загрозила улицу. Что случилось? Пожар? Нет. Это среди гуляющей публики появились знаменитые вожди футуризма — Бурлюк, Каменский, Маяковский, — описывал события харьковский репортер. — Все трое в цилиндрах, из-под пальто видны желтые кофты, в петлицах воткнуты пучки редиски. Их далеко заметно: они на голову выше толпы и разгуливают важно, серьезно, несмотря на веселое настроение окружающих. <...> Сегодня в зале Общественной библиотеки первое выступление футуристов. <...> Харьковцы ждут очередного “скандала”».

Естественно, и само выступление изображалось в сходных тонах: собравшиеся понимали стихи как провокацию, абсурд, нарушение разнообразных запретов.

«Верзила Маяковский в желтой кофте, размахивая кулаками, зычным голосом “гения” убеждал малолетнюю аудиторию, что он подстрижет под гребенку весь мир, и в доказательство читал свою поэзию: “парикмахер, причешите мне уши”. Очевидно, длинные уши ему мешают», — иронизировал харьковский корреспондент, дождавшийся ожидаемого скандала.

«Для комнатного жителя той эпохи Маяковский был уличным происшествием. Он не доходил в виде книги. Его стихи были явлением иного порядка», — отметил позднее Ю. Н. Тынянов («О Маяковском», 1930).

В конце 1913-го, как говорил сам Маяковский, «веселого года» в Петербурге состоялась премьера «трагедии» «Владимир Маяковский», режиссером которой выступил сам поэт. В списке действующих лиц, в частности, значились «Старик с черными сухими кошками (несколько тысяч лет)», «Человек без головы» и «Человек с двумя

поцелуями». Главный персонаж — «Владимир Маяковский (поэт 20 — 25 лет)» — начинал свою исповедь уже в прологе:

Вам ли понять,  
почему я,  
спокойный,  
насмешек грозою  
душу на блюде несую  
к обеду идущих лет.  
С небритой щеки площадей  
стекая ненужной слезою,  
я,  
быть может,  
последний поэт.

Мотивы одиночества, вселенской боли, самоубийства отчетливо звучат в этой необычной лирической трагедии, героем которой, в сущности, является один человек.

Главную роль в спектакле исполнил сам Маяковский. «Просвистели ее до дырок», — иронически определял он провал постановки. Однако позднее другой поэт, Б. Л. Пастернак пронизательно увидел в трагедии важное свойство всего творчества Маяковского: «Заглавье скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но — предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержанья» (Б. Л. Пастернак. «Охранная грамота», 1931).

Уже с первых шагов Маяковский всей совокупностью своих стихов начинает выстраивать образ *лирического героя*, имеющего то же имя, *Владимир Маяковский*, с небывалыми ранее подробностями вводит в лирику свои реальные адреса, имена родных, друзей, литературных противников. Он обустроивает художественный мир, как собственный дом. Особое место в нем занимает образ женщины, героини, любимой.

**ЛЮБ:**  
**история любви**

В автобиографии «Я сам» есть главка «Радостнейшая дата», состоящая всего из одной строки: «Июль 915-го года. Знакомлюсь с Л. Ю. и О. М. Бриками». Это знакомство сыграло в дальнейшей

судьбе Маяковского, пожалуй, даже бо́льшую роль, чем общение с Д.Бурлюком и другими футуристами.

В 1914 — 1915 годах, на фоне начавшейся мировой войны, драматических личных переживаний, Маяковский пишет поэму «Облако в штанах», главную вещь футуристического периода, которая на много лет, если не навсегда, стала его визитной карточкой. В ней уже окончательно сложились особенности поэтики Маяковского (система стиха, язык и тропы, образ лирического героя). Поэма синтезировала ключевые темы и мотивы Маяковского, характерный для футуризма пафос борьбы, отрицания, разрушения. В предисловии ко второму изданию (1918) Маяковский назовет поэму «катехизисом\* сегодняшнего искусства» и определит ее смысл так: «“Долой *вашу* любовь”, “долой *ваше* искусство”, “долой *ваш* строй”, “долой *вашу* религию” — четыре крика четырех частей».

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

У меня в душе ни одного седого волоса,  
и старческой нежности нет в ней!  
Мир огрóмив мощью голоса,  
иду — красивый,  
двадцатидвухлетний.

<...>

Хотите —  
буду от мяса бешеный  
— и, как небо, меняя тона —  
хотите —  
буду безукоризненно нежный,  
не мужчина, а — облако в штанах!

Иронически-вызывающее заглавие «Облако в штанах» появилось вместо запрещенного цензурой вызывающе-кощунственного «Тринадцатый апостол». Отрицая *вашу* ре-

---

\* *Катехизис* —  
краткое изложение вероучения.

лигию, поэт претендовал на статус еще одного ученика Христа, провозвестника новой веры, представляющегося то искушителем Бога, то богоборцем.

— Послушайте, господин бог!  
Как вам не скушно  
в облачный кисель  
ежедневно обмакивать раздобревшие глаза?  
Давайте — знаете —  
устроимте карусель  
на дереве изучения добра и зла!

Но главной темой, главным *криком* поэмы был вопль о неразделенной любви. Простая история героя, любимая девушка которого с опозданием приходит на свидание и сообщает, что выходит замуж за другого, превращается в поэме в грандиозное, космическое событие, в котором участвуют Бог, ангелы, человеческие толпы, терпящие крушение пароходы, тушащие «пожар сердца» пожарные.

И вот,  
громадный,  
горблюсь в окне,  
плавлю лбом стекло окошечное.  
Будет любовь или нет?  
Какая —  
большая или крошечная?

<...>

Всемогущий, ты выдумал пару рук,  
сделал,  
что у каждого есть голова, —  
отчего ты не выдумал,  
чтоб было без мук  
целовать, целовать, целовать?!

Еще до публикации Маяковский привычно читал поэму в разных аудиториях. Одно из таких чтений стало переломным в его судьбе.

«Между двумя комнатами для экономии места была вынута дверь. Маяковский стоял, прислонившись спиной к дверной раме. Из внутреннего кармана пиджака он извлек небольшую тетрадку, заглянул в нее и сунул в тот же карман. Он задумался. Потом

обвел глазами комнату, как огромную аудиторию, прочел пролог и спросил — не стихами, прозой — негромким, с тех пор незабываемым голосом:

— Вы думаете, это бредит малярия? Это было. Было в Одессе.

Мы подняли головы и до конца не спускали глаз с невиданного чуда.

Маяковский ни разу не переменял позы. Ни на кого не взглянул. Он жаловался, негодовал, издевался, требовал, впадал в истерику, делал паузы между частями».

Когда чтение было окончено, один из слушателей (О. М. Брик) назвал Маяковского «величайшим поэтом, даже если ничего больше не напишет». А сам поэт, никак не реагируя на похвалы, сделал странный жест. «Маяковский взял тетрадь из рук Осипа Максимовича, положил ее на стол, раскрыл на первой странице, спросил: “Можно посвятить вам?” — и старательно вывел над заглавием: “Лиле Юрьевне Брик”» (Л. Ю. Брик. «Из воспоминаний»).

Маяковский переживает свой *солнечный удар*. Мольба о любви в «Облаке в штанах» («Образ женщины был собирательный; имя Мария оставлено им как казавшееся ему наиболее женственным») вдруг нашла конкретного адресата.

Позднее Маяковский и Брик обмениваются перстнями-печатками. На внутренней стороне ее перстня Маяковский выгравировал инициалы ЛЮБ, которые при чтении по кругу превращались в слово ЛЮБЛЮ.

С этого времени практически все лирические стихи он посвящает одной женщине. Поэма «Про это» (январь — февраль 1923) была написана во время двухмесячного расставания по ее инициативе. Ее фотография появляется на обложке. «Страдать Володе полезно, он помучается и напишет хорошие стихи», — вспоминает одна из современниц слова Л. Ю. Брик.

Блоковское служение Прекрасной Даме кажется не таким уж ревностным на фоне безмерного, безумного обожания Маяковским реальной женщины. Он удовлетворяет все ее желания и капризы, рассказывает о ней всем влюбленным в него и симпатизирующим ему женщинам. В отношениях с Л. Ю. Брик знаменитый поэт, укрощавший огромные аудитории, превращался в робкого, нервного, стеснительного мальчишку. «В любви нет унижения», — приводит реплику Маяковского его знакомая.



Но это была странная любовь, напоминающая, с одной стороны, о воззрениях «новых людей» 1860-х годов, отрицавших ревность как устаревшее «собственническое» чувство (роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» был последней книгой, которую читал Маяковский), а с другой — об экспериментах 1920-х годов, когда традиционная семья рассматривалась как «пошлость», «обывательщина», «буржуазный предрассудок».

Л. Ю. Брик была обвенчана с О. М. Бриком. Ко времени знакомства с Маяковским брак стал чистой формальностью, хотя бывшие супруги продолжали жить вместе. Брик тоже полюбил стихи Маяковского, подружился с поэтом, помог в издании «Облака в штанах» и не собирался расставаться ни с бывшей женой, ни с ее новым любимым. Так возник «тройственный союз», просуществовавший до самой смерти поэта. На двери квартиры в Гендриковом переулке висела заказанная Маяковским медная табличка «БРИК МАЯКОВСКИЙ».

Свою версию этих отношений Л. Ю. Брик представила в предисловии к публикации писем Маяковского к ней.

«Осип Максимович был моим первым мужем. Я встретила с ним, когда мне было 13 лет. Обвенчались в 1912 году. Когда я сказала ему о том, что Маяковский и я полюбили друг друга, все мы решили никогда не расставаться. Маяковский и Брик были тогда уже близкими друзьями, людьми, связанными друг с другом близостью идейных интересов и совместной литературной



работой. Так и случилось, что мы прожили нашу жизнь, и духовно, и большей частью территориально, вместе».

Современница, наблюдавшая эту жизнь вблизи, так определила распределение ролей в любовном треугольнике.

«Трагедия двух людей из того “треугольника”, который Маяковский называл своей семьей, заключалась в том, что Лиля любила Осипа Максимовича. Он же не любил ее, а Володя любил Лилю, которая не могла любить никого, кроме Оси. Всю жизнь, с тринадцати лет, она любила человека, равнодушного к ней» (Г.Д. Катанян. «Азорские острова»).

Через много лет актриса Ф. Г. Раневская рассказала о своей встрече с Л. Ю. Брик.

«Вчера была Лилия Брик, принесла “Избранное” Маяковского и его любительскую фотографию. <...> Говорила о своей любви к покойному... Брику. И сказала, что отказалась бы от всего, что было в ее жизни, только бы не потерять Осю. Я спросила: “Отказались бы и от Маяковского?”. Она не задумываясь ответила: “Да, отказалась бы и от Маяковского, мне надо было быть только с Осей”. Бедный, она не очень его любила... <...> Мне хотелось плакать от жалости к Маяковскому. И даже физически заболело сердце».

Сюжет этих взаимоотношений очень напоминает историю влюбленного Тургенева и снисходительно-равнодушной Полины Виардо, которая «его, Тургенева, не столько любила, сколько допускала жить в своем доме...» (В. Б. Шкловский).

Л. Ю. Брик понимала, с кем имеет дело, внимательно следила за тем, чтобы оставаться в жизни Маяковского единственной женщиной-вдохновительницей. А он мучился и писал хорошие стихи.

А там,  
где тундрой мир вылинял,  
где с северным ветром ведет река торги, —  
на цепь нацарапаю имя Лилино  
и цепь исцелю во мраке каторги.

(«Флейта-позвоночник», 1915)

Без Маяковского Л. Ю. Брик проживет еще несколько жизней. Она станет наследницей поэта, будет публиковать

его стихи и письма. К ней будут приходить влюбленные в Маяковского молодые поэты. Она будет дружить с известными писателями, композиторами, режиссерами. В 1978 году, получив обычную старческую травму, она покончит с собой, приняв огромную дозу снотворного. Могилы ЛЮБ не существует: она просила развеять ее прах в подмосковном поле.

**Социализм:  
красное знамя**

Реакция Маяковского на Октябрьскую революцию односторонна: «Принимать или

не принимать? Такого вопроса для меня (и для других москвичей-футуристов) не было. Моя революция. Пошел в Смольный. Работал. Все, что приходилось».

Футуризм с его пафосом разрушения воспринимался теперь как эстетическое предсказание революции. Больше, чем лирическими поэмами, Маяковский гордился «любимейшим стихом», частушкой, которую будто бы (кто это мог проверить?) пели матросы, шедшие на штурм Зимнего дворца: «Ешь ананасы, рябчиков жуй, / день твой последний приходит, буржуй».

Сразу после взятия Зимнего и установления советской власти Маяковский пишет «Наш марш» (1917):

Бейте в площади бунтов топот!  
Выше, гордых голов гряда!  
Мы разливом второго потопа  
перемоем миров города.

Только что совершившееся на глазах современников событие, перспективы и последствия которого еще не ясны, воспринимается Маяковским в ореоле библейских ассоциаций, как переломная дата, рубеж мировой истории.

Здесь Маяковский совпадает с Блоком. Но в отличие от «Двенадцати» с их сложной авторской позицией и неоднозначной символикой (красногвардейцы-апостолы-разбойники; Христос, возглавляющий шествие или убегающий от преследования) и новый строй, и ближайшее будущее Маяковский видит в ярких, светлых, радостных тонах. Футурист-будетлянин оправдывает свое прозвище: он не скептик, а оптимист.

К первой годовщине Октября Маяковский сочиняет, а режиссер-футурист В. Э. Мейерхольд, тоже всецело перешедший на сторону революции, ставит пьесу «Мистерия-буфф» (1918, вторая редакция — 1920 — 1921). Это была революционная комедия, использовавшая знакомую массам религиозную символику.

Местами действия мистерии\* оказывались вся вселенная, ковчег, ад, рай, некая «страна обломков» и земля обетованная. Сюжет ее строился на совместном путешествии в ковчеге бежавших от «второго», революционного потопа семи пар чистых (российский спекулянт, немец, поп, дипломат и пр.) и семи пар нечистых (красноармеец, прачка, эскимос-рыбак и пр.) героев. Нечистые, естественно, раскрывают социальный обман чистых, устраивают революцию и устанавливают советскую власть. Но в конце пьесы, в отличие от разрушенной войной и революциями России 1918 года, они видят огромный и прекрасный Град Социализма и поют «Интернационал» в новой футуристской редакции.

Труда громадой миллионной  
тюрьму старья разбили мы.  
Проклятьем рабства заклеянный,  
освобожден сегодня мир.  
Насилья гнет развеян пылью,  
разбит и взорван, а теперь  
коммуна-сказка стала былью.  
Для всех коммуны настезь дверь.  
Этот гимн наш победный,  
вся вселенная, пой!  
С Интернационалом  
воспрянул род людской.

Позднее, подводя итоги в «первом вступлении в поэму» «Во весь голос» (1930), Маяковский признавался:

Я, ассенизатор  
и водовоз,  
революцией  
мобилизованный и призванный,

---

\* *Мистерия* — театральное представление на библейские сюжеты, сочетавшее

патетические, серьезные и комические сцены.



ушел на фронт  
из барских садоводств  
поэзии —  
бабы капризной.

Действительно, Маяковский откладывает в сторону собственные замыслы, «приравнивает» перо к штыку и, выполняя социальный заказ, делает поэзию способом утверждения и прославления новой власти. Формально не восстановившись в большевистской партии

(«Отчего не в партии? Коммунисты работали на фронтах. В искусстве и просвещении пока соглашатели. Меня послали б ловить рыбу в Астрахань»), Маяковский, в сущности, оказывается главным *партийным, советским поэтом*, пытающимся соединить большевистское прошлое, футуристскую новизну и служение социалистическому искусству.

В годы Гражданской войны он работает в РОСТА (Российском телеграфном агентстве): рисует плакаты и сочиняет к ним стихотворные надписи, лозунги и частушки. Он пишет «Советскую азбуку» (1919), где освоение грамоты сочетается с политграмотой, разъяснением политики советской власти, разоблачением капиталистов, смехом над поверженными противниками: «Большевики буржуев ищут. / Буржуи мчатся верст за тыщу»; «Деникин было взял Воронеж. / Дяденька, брось, а то уронишь»; «Корове трудно бегать быстро. / Керенский был премьер-министром». Позднее он сочиняет рекламу о чем угодно, лозунги и призывы к чему угодно: рекламирует галоши, соски, чай и советские магазины («Нигде кроме, / Как в Моссельпроме»), призывает соблюдать технику безопасности и мыть руки перед едой («Товарищи, / мылом и водой / мойте руки / перед едой»).

Он публикует в газетах «агитстихи» ко всем советским праздникам, активно откликается на текущие политиче-

ские события. Он возобновляет гастрольную деятельность, выступая с докладами и чтением стихов по всему СССР. Он организует ЛЕФ, редактирует одноименный журнал, в котором публикуются полемические статьи, его стихи, произведения других авторов (ЛЕФ, к примеру, открыл И. Э. Бабеля). Он участвует в литературных и общественных дискуссиях, призывая, к примеру, то разрешить, то запретить пьесы Булгакова.

Вершиной этой политико-поэтической деятельности стали две поэмы: «Владимир Ильич Ленин» (1924), написанная после смерти первого советского вождя, и «Хорошо!» (1927), созданная к десятилетию Октябрьской революции.

Послеоктябрьская поэзия и позиция Маяковского вызывали самые разнообразные реакции. Новая власть вовсе не единодушно приветствовала добровольного союзника и возглавляемый им фронт левого искусства. Маяковского ценили нарком просвещения А. В. Луначарский, «малые вожди» Н. И. Бухарин и Л. Д. Троцкий (который парадоксально утверждал, что не революционные стихи и поэмы, не сатира, а ««Облако в штанах», поэма невоплощенной любви, есть художественно наиболее значительное, творчески наиболее смелое и обобщающее произведение Маяковского»). Но главный вождь, В. И. Ленин, которому Маяковский вскоре посвятит поэму, явно предпочитал отвергаемых футуристами классиков, мимоходом одобрил стихотворение «Прозаседавшиеся» (1922), а по поводу «агитпоэмы» «150 000 000» написал А. В. Луначарскому, который выступал за издание поэмы большим тиражом: «Вздор, глупо, махровая глупость и претенциозность. По-моему, печатать такие вещи лишь 1 из 10 и не более 1500 экз. для библиотек и чудаков. А Луначарского сечь за футуризм» (6 мая 1921).

Похожей была ситуация и среди коллег-литераторов. Маяковский имел множество почитателей и подражателей. Он часто сам смеялся над неумелыми «агитстихами». Но его общественный пафос, его отрицание «лирического вздора» вызывали недоумение и неприятие даже у его соратников.

Б. Л. Пастернак в юности входил в футуристскую группу «Центрифуга» (1913 — 1917). Но 1917 год он встретил замечательной книгой любовной и пейзажной лирики «Се-

стра моя — жизнь». Маяковскому она была подарена с такой надписью:

Вы заняты нашим балансом,  
Трагедией ВСНХ,  
Вы, певший Летучим голландцем  
Над краем любого стиха.

<...>

Я знаю, ваш путь неподделен,  
Но как вас могло занести  
Под своды таких богаделен  
На искреннем вашем пути?

(«Маяковскому», 1922)

Чуть позднее Сергей Есенин огрызнулся на упреки Маяковского в «Юбилейном» («Ну Есенин, / мужиковствующих свора. / Смех! / Коровою / в перчатках лаечных. / Раз слушаешь... / но это ведь из хора! / Балалаечник!»):

Мне мил стихов российских жар.  
Есть Маяковский, есть и кроме,  
Но он, их главный штабс-маляр,  
Поет о пробках в Моссельпроме.

(«На Кавказе», сентябрь 1924)

Маяковский, продолжая давний спор, отвечает на подобные упреки в первом вступлении в поэму «Во весь голос».

И мне  
агитпроп  
в зубах навяз,  
и мне бы  
строчить  
романсы на вас —  
доходней оно  
и прелестней.  
Но я  
себя  
смирал,  
становясь  
на горло  
собственной песне.

Политическая, агитационная поэзия Маяковского в двадцатые годы оказалась уникальным явлением. «Он дал этой власти дар речи. Не старая улица, а новая власть так бы и корчилась безъязыкая, не будь у нее Маяковского», — писал позднее критик, резко не принимавший подобную поэзию и сыгранную поэтом общественную роль. Но он сразу же вынужден был признать: «С ним, еще долго об этом не зная, она <власть> получила в свое владение именно то, чего ей не хватало: величайшего мастера словесной поверхности, гения словесной формулы. “Точка пули”, “хрестоматийный глянец”, “наступал на горло”, “о времени и о себе”... Это ведь в языке останется, хотим мы того или нет» (Ю.А.Карабчиевский. «Воскресение Маяковского», 1990).

Но даже в решающих прикладную задачу, прямолинейных текстах появлялись главы, фрагменты, «куски», поражавшие самых искушенных мастеров, совершенно далеких от идеологии Маяковского.

Хлопнув  
дверью,  
сухой, как рапорт,  
из штаба  
опустевшего  
вышел он.

Глядя  
на ноги,  
шагом  
резким  
шел  
Врангель  
в черной черкеске.

Город бросили.  
На молу —  
голо.

Лодка  
шестивесельная  
стоит  
у мола.

И над белым тленом,  
как от пули падающий,  
на оба  
колена

упал главнокомандующий.  
Трижды  
землю  
поцеловавши,  
трижды  
город  
перекрестил.  
Под пули  
в лодку прыгнул...  
— Ваше  
превосходительство,  
грести? —  
— Грести!

(«Хорошо!», гл. 16)

М. И. Цветаева, прославившая Белое движение в книге «Лебединый стан», после революции оказавшаяся в эмиграции с мужем-офицером, увидела в «октябрьской поэме» «Хорошо!» не грубую «агитку», вышедшую из противоположного лагеря, а подлинный эпос: «Вспомним... <...> гениальные строки о последнем Врангеле, встающем и остающемся как последнее видение Добровольчества над последним Крымом, Врангеле, только Маяковским данном в росте его нечеловеческой беды, Врангеле в рост трагедии» («Эпос и лирика современной России. Владимир Маяковский и Борис Пастернак», 1932).

Маяковскому, следовательно, удавалась не только трагедия ВСНХ!

Такие же замечательные фрагменты: свидание с Блоком на фоне тонущего ночного Петербурга и сцены стихийного «русского бунта», явно напоминающие о «Двенадцати» («Сумрак / на мир / океан катнул. // Синь. / Над кострами — / бур. // Подводной / лодкой / пошел ко дну // взорванный / Петербург» — гл. 7); история жизни семьи Маяковского («Четверо / в помещении — / Лиля, / Ося, / я / и собака / Щеник») во время Гражданской войны (гл. 13 — 14).

Присяга красному знамени не мешала поэту писать хорошие стихи. Но новый образ лирического героя, «ассенизатора и водовоза, революцией мобилизованного и призванного», оказался тоже чреват трагедией.



Финал:  
точка пули

Все чаще думаю —  
не поставить ли лучше  
точку пули в своем  
конце.  
Сегодня я  
на всякий случай  
даю прощальный кон-  
церт.

(«Флейта-позвоночник», 1915)

Эти стихи написаны «красивым, двадцатидвухлетним». Мотив самоубийства часто появляется в ранних стихах Маяковского. Но вставший под красное знамя поэт революции, славящий коммуны из стали и света, преисполненный оптимизма, резко меняет точку зрения.

В декабре 1925 года покончил с собой Сергей Есенин. В статье «Как делать стихи?» (1926) Маяковский вспоминал: «... Утром газеты принесли предсмертные строки:

В этой жизни умирать не ново,  
Но и жить, конечно, не новей.

После этих строк смерть Есенина стала литературным фактом.

Сразу стало ясно, скольких колеблющихся этот сильный стих, именно — *стих*, подведет под петлю и револьвер.

И никакими, никакими газетными анализами и статьями этот стих не аннулируешь.

С этим стихом можно и надо бороться стихом, и *только стихом*.

Так поэтам СССР был дан социальный заказ написать стихи об Есенине».

Смысловым итогом стихотворения «Сергею Есенину» (1926) стали финальные строки, прямо полемизирующие с есенинскими.

Для веселия  
планета наша  
мало оборудована.  
Надо  
вырвать  
радость  
у грядущих дней.  
В этой жизни

помереть  
не трудно.  
Сделать жизнь  
значительно трудней.

Наставительность и патетика в этом стихотворении сочетаются с иронией, Маяковский пытается предостеречь «колеблющихся» от повторения есенинского поступка, но одновременно отказывается давать определенный ответ о его причинах.

Для него какие-то личные, тайные, трудноопределимые мотивы самоубийства важнее, чем очевидное социальное или бытовое объяснение: здесь поэт понимает поэта.

Не откроют  
нам  
причин потери  
ни петля,  
ни ножик перочинный.  
Может,  
окажись  
чернила в «Англетере»,  
вены  
резать  
не было б причины.

Через четыре года, 14 апреля 1930, Маяковский выстрелил в себя в рабочей комнате на Лубянке. Это самоубийство оказалось еще более поразительным и загадочным, чем есенинское. «Не верили, — считали, — бредни, / Но узнавали: от двоих, / Трех, от всех», — начинается Б. Л. Пастернак стихотворение, по-лермонтовски названное «Смерть поэта» (1930). И предлагает собственное объяснение, перефразируя ранние стихи Маяковского:

Ты спал, постлав постель на сплетне,  
Спал и, оттрепетав, был тих, —  
Красивый, двадцатидвухлетний,  
Как предсказал твой тетраптих.

Последние стихи Есенина были написаны за два дня до смерти собственной кровью. Маяковский оставил короткое письмо, тоже написанное за два дня до гибели.

«Всем.

В том, что умираю, не вините никого и, пожалуйста, не сплетничайте. Покойник этого ужасно не любил.

Мама, сестры и товарищи, простите — это не способ (другим не советую), но у меня выходов нет.

Лиля — люби меня.

Товарищ правительство, моя семья — это Лиля Брик, мама, сестры и Вероника Витольдовна Полонская.

Если ты устроишь им сносную жизнь — спасибо.

Начатые стихи отдайте Брикам, они разберутся.

Как говорят —

“инцидент исперчен”,

любовная лодка

разбилась о быт.

Я с жизнью в расчете

и не к чему перечень

взаимных болей,

бед

и обид.

Счастливо оставаться.

Владимир Маяковский.

12/ IV — 30 г.»

Далее следовали две короткие приписки: о критике, с которым поэт «не доругался», о налоге, который надо заплатить, получив деньги в издательстве.

«Но бывает — / жизнь / встает в другом разрезе, / и большое / понимаешь / через ерунду», — писал Маяковский в посвященном Пушкину стихотворении «Юбилейное» (1924).

Читавших завещание Маяковского поражало сочетание «большого» и «ерунды»: принимающий страшное решение человек думает о каких-то мелочах — налогах, критике.

Биографы Маяковского находят много причин, которые могли повлиять на настроение Маяковского, подтолкнуть его к трагическому выбору.

Чтобы быть «ближе к пролетариату», Маяковский покинул ЛЕФ и перешел в РАПП. После этого многие старые друзья порвали с ним. На устроенную поэтом выставку-отчет «Двадцать лет работы» пришла только молодежь: прежние соратники и официальные лица отсутствовали.

Из журнала «Печать и революция» был вырезан портрет Маяковского с подписью, в которой он назывался «великим

революционным поэтом, замечательным революционером поэтического искусства».

Поставленная в Театре имени Мейерхольда пьеса «Баня» (1930) провалилась. «Надо прямо сказать, что пьеса вышла плохая и поставлена она у Мейерхольда напрасно», — писала газета «Комсомольская правда», в которой много лет сотрудничал Маяковский.

Поэт чувствует, что начинает терять голос, поэтому определившийся еще с футуристической юности способ его общения с публикой оказывается под вопросом. Как и Блок, во время последних выступлений он сталкивается с откровенной грубостью и насмешками, на которые уже не имеет сил ответить остроумно.

« — Маяковский, из истории известно, что все хорошие поэты скверно кончали: или их убивали или они сами... Когда же вы застрелитесь? — Если дураки будут часто спрашивать об этом, то лучше уж застрелиться... » (Л.А. Кассиль. «Маяковский — сам»).

Но все эти причины и мотивы отсутствуют в письме «Всем». Главными там являются строчки: «Любовная лодка / разбилась о быт».

В конце двадцатых годов личная жизнь Маяковского была совершенно запутанной, еще более странной, чем раньше. По-прежнему отрицая «буржуазные предрассудки», существуя в вызывающем сплетни «треугольнике» (отсюда в письме: «пожалуйста, не сплетничайте»), он чувствует исчерпанность прежних отношений: «...вот / и любви пришел каюк, / дорогой Владим Владимыч» («Юбилейное»).

В это время Маяковский, наверное, хорошо понял бы поэта, которому посвящено «Юбилейное».

«Молодость моя прошла шумно и бесплодно. До сих пор я жил иначе как обыкновенно живут. Счастья мне не было. Il n'est de bonheur que dans les voies communes. <Счастье можно найти лишь на проторенных путях. — франц.> Мне за 30 лет. <...> Будущность является мне не в розах, но в строгой наготе своей» (А.С. Пушкин — Н.И. Кривцову, 10 февраля 1831).

В 1925 году во время американской поездки у Маяковского начинается роман с американкой русского происхождения Элли Джонс (Елизаветой Зибер). Через три года, в октябре 1928 года, он встречается в Ницце с ней и своей двухлетней дочерью Патрицией. (Только спустя

много лет Патриция Джонс, американский профессор психологии, откроет тайну своего рождения и приедет в Россию. Стихи Маяковского его дочь могла читать только в переводе.)

Но вернувшись после этого свидания в Париж, Маяковский влюбляется и впервые за много лет пишет стихи, посвященные другой женщине. «Письмо Татьяне Яковлевой» (1928) завершается предложением и предсказанием:

Иди сюда,  
иди на перекресток  
моих больших  
и неуклюжих рук.  
Не хочешь?  
Оставайся и зимуй,  
и это  
оскорбление  
на общий счет нанижем.  
Я все равно  
тебя  
когда-нибудь возьму —  
одну  
или вдвоем с Парижем.

Но эта любовь тоже закончилась драматически: Маяковский не получил французскую визу, Татьяна Яковлева вышла замуж и через много лет оказалась в Америке. Стихи, ей посвященные, стали известны читателям лишь через тридцать лет (1956).

Последним шансом, последней попыткой починить любовную лодку стали для Маяковского отношения с актрисой Художественного театра Вероникой Витольдовной Полонской. Выстрел 14 апреля раздался сразу после долгого, мучительного разговора с ней. Брики в это время были в Англии.

Может быть, лучше всего объясняют трагедию Маяковского слова писателя, роман которого он хорошо знал и читал незадолго до гибели. 5 ноября 1856 года Н. Г. Чернышевский признавался Некрасову: «Но я сам по опыту знаю, что убеждения не составляют еще всего в жизни — потребности сердца существуют, и в жизни сердца истинное горе и истинная радость для каждого из нас. Это я знаю по опыту, знаю лучше других. Убеждения занимают наш ум толь-

ко тогда, когда отдыхает сердце от своего горя или радости. Скажу даже, что лично для меня личные мои дела имеют более значения, нежели все мировые вопросы — не от мировых вопросов люди топятя, стреляются, делаются пьяницами, — я испытал это и знаю, что поэзия сердца имеет такие же права, как и поэзия мысли...»

«Разумный эгоист» постиг глубокую истину: убеждениями нельзя вылечить душевные травмы.

Мировые вопросы и личные мотивы сплелись в последние годы жизни Маяковского в клубок, распутать который было невозможно. Его любили многие, но спасти мог только один человек. «Товарищ правительство» решило вопрос наследства, но у него не было возможностей выполнить просьбу: «Лиля — люби меня».

В отличие от В. В. Полонской Л. Ю. Брик наряду с матерью и сестрами была признана членом семьи Маяковского. В 1935 году благодаря ее хлопотам появляется резолюция И. В. Сталина: «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи. Безразличие к его памяти и его произведениям — преступление».

Дальнейшую судьбу поэта афористически описал Б. Л. Пастернак: «Маяковского стали вводить принудительно, как картофель при Екатерине. Это было его второй смертью. В ней он неповинен» («Люди и положения», 1956).

Однако вопреки идеологическим и эстетическим различиям лучшие писатели Серебряного века увидели в Маяковском родственника, приняли его в свою семью.

Все, чего касался ты, казалось  
Не таким, как было до тех пор,  
То, что разрушал ты, — разрушалось,  
В каждом слове бился приговор.  
Одинок и часто недоволен,  
С нетерпеньем торопил судьбу,  
Знал, что скоро выйдешь весел, волен  
На свою великую борьбу.

(А. А. Ахматова. «Маяковский в 1913 году»,  
1940)

Превыше крестов и труб,  
Крещенный в огне и дыме,

Архангел-тяжелоступ —  
Здорово в веках, Владимир!

(М. И. Цветаева. «Маяковскому»,  
18 сентября 1921)

**основные даты жизни и творчества**

---

- 1893, 7 (19) июля** — родился в семье лесничего в селе Багданы, близ Кутаиси.
- 1906** — смерть отца, В. К. Маяковского, переезд семьи в Москву.
- 1908** — вступил в РСДРП (б), выбыл из гимназии.
- 1909 — 1910** — третий арест и тюремное заключение.
- 1912** — альманах «Пощечина общественному вкусу» с коллективным манифестом и первой публикацией Маяковского (стихи «Ночь» и «Утро»).
- 1915** — знакомство с Л. Ю. Брик, издание поэмы «Облако в штанах».
- 1918** — премьера «Мистерии-буфф» в Петрограде к первой годовщине Октябрьской революции.
- 1923** — начало издания журнала «ЛЕФ»; в № 1 опубликована поэма «Про это».
- 1924** — поэма «Владимир Ильич Ленин».
- 1925** — большая заграничная поездка по Европе и Америке.
- 1927** — поэма «Хорошо!», приуроченная к десятилетию Октябрьской революции.
- 1928** — поездка в Берлин и Париж, свидание с Э. Джонс, знакомство с Т. А. Яковлевой.
- 1930** — первое вступление к поэме «Во весь голос», выставка «20 лет работы».
- 1930, 14 апреля** — утром, в 10 часов 15 минут, покончил с собой в рабочей комнате на Лубянке.

## Как делать стихи: формула крика

Маяковский подписывал первые футуристские манифесты, в которых провозгла-

шалась идея слова как такового. Однако в поэтической практике он, в отличие от Хлебникова и Крученых, не использовал заумную речь, заумь. Его объединяют с радикальными будетлянами лишь внимание к словесной фактуре, постоянные стилистические эксперименты. Но стиховое и языковое новаторство Маяковского тоже опирается на традиции, правда, порядком позабытые в начале двадцатого века.

Чуткие современники, не только читавшие, но и слушавшие стихи Маяковского, не сговариваясь отмечали важное свойство его поэзии.

«Маяковский бил с кафедры ором и желтою кофтою в лоб», — вспоминает Андрей Белый («Начало века», 1933).

«...Маяковский ничего не боялся, стоял и орал, и чем громче орал — тем больше народу слушало, чем больше народу слушало, тем громче орал — пока не доорался до “Войны и мира” и многотысячной аудитории Политехнического музея — а затем и до 150-миллионной площади всяя России. (Как про певца — выпелся, так про Маяковского: выорался)», — словно подхватывает М. И. Цветаева, выводя из гиперболы более строгое определение: *первый русский поэт оратор* («Эпос и лирика современной России. Владимир Маяковский и Борис Пастернак», 1932).

*Мотив крика* найден поэтами-критиками у самого Маяковского.

«Я вышел на площадь, / выжженный квартал / надел на голову, как рыжий парик. / Людям страшно — у меня изо рта / шевелит ногами непрожеванный крик» («А все-таки», 1914).

«— Знаете что, скрипка? / Мы ужасно похожи: / я вот тоже / ору — / адоказать ничего не умею!» («Скрипка и немножко нервно», 1914).

«Мой крик в граните времени выбит, / и будет греметь и гремит...» («Я и Наполеон», 1915).

Поэму «Облако в штанах», как мы помним, поэт тоже определял как «четыре крика четырех частей».



Историко-литературное объяснение этого свойства поэзии Маяковского дал замечательный филолог и писатель Ю. Н. Тынянов.

«Маяковский сродни Державину. Геологические сдвиги XVIII века ближе к нам, чем спокойная эволюция XIX века. <...> Маяковский возобновил грандиозный образ, где-то утерянный со времен Державина. Как и Державин, он знал, что секрет грандиозного образа не в “высокости”, а только в крайности связываемых планов — высокого и низкого, в том, что в XVIII веке называли “близостью слов неравно высоких”, а также “сопряжением далековатых идей”.

Его митинговый, криковой стих, рассчитанный на площадный резонанс (как стих Державина был построен с расчетом на резонанс дворцовых зал), был не сродни стиху XIX века; этот стих породил особую систему стихового смысла» («Промежуток», 1924).

Маяковского объединяют с Державиным и другими поэтами XVIII века *жанровая традиция* и *стиховая интонация*. Восемнадцатый век, как мы помним, был веком *оды* с характерными для этого жанра *высоким стилем* и *ораторской интонацией*, рассчитанной на произнесение вслух, на «резонанс дворцовых зал». Маяковский подхватывает эту старую традицию, но, действительно, как будто выходит на площадь, поет песни (буквальный перевод греческого слова «ода») революции («Ода революции», 1918) и сатирические гимны («Гимн судье», «Гимн ученому», «Гимн критику» — все 1915), отдает «Приказы по армии искусств» (1918, 1921), чеканит «Наш марш» (1917), «Левый марш» (1918), «Урожайный марш» (1929).

Ораторская интонация оды проявляется даже в самых интимных, самых личных стихах Маяковского: эмоциональные восклицательные и вопросительные знаки гораздо естественнее для поэта, чем спокойная точка. Его стих, как правило, рассчитан на громкое произнесение, обращен к большой аудитории, массе, толпе.

«Послушайте! / Ведь, если звезды зажигают — / значит — это кому-нибудь нужно?» («Послушайте!», 1914).

«Бросьте! / Конечно, это не смерть./Чего ей ради ходить по крепости? / Как вам не стыдно верить / нелепости?!» («Великолепные нелепости», 1915).

«Эй! / Россия, / нельзя ли / чего поновее?» («Эй!», 1916).

Даже с любимой женщиной поэт говорит с интонацией не шепота, но крика.

Нет.  
Это неправда.  
Нет!  
И ты?  
Любимая,  
за что,  
за что же?!  
Хорошо —  
я ходил,  
я дарил цветы,  
я ж из ящика не выкрал серебряных ложек!

<...>

Любовь!  
Только в моем  
воспаленном  
мозгу была ты!  
Глупой комедии остановите ход!  
Смотрите —  
срываю игрушки-латы  
я,  
величайший Дон-Кихот!

(«*Ко всему*», 1916)

Своеобразие лирики Маяковского в том, что ораторскую интонацию он делает универсальной, применяет ее и к темам, которые были обычными для элегии и послания. Маяковский громко говорит о том, о чем принято говорить тихо.

«Речь Маяковского есть громкая, устная, публичная речь. Ее естественное поприще — трибуна, эстрада, площадь. Но в то же время — это речь фамильярная, и именно это сочетание фамильярности и публичности придает языку Маяковского его специфичность и своеобразие», — замечал лингвист Г. О. Винокур («*Маяковский — новатор языка*», 1943).

В поисках *формулы крика* Маяковский ломает привычную ритмическую структуру стиха. Обычные классические размеры у него сравнительно редки и опознаются с трудом, потому что воспринимаются на основе совсем иной ритмической системы.

Дым табачный воздух выел.  
Комната —  
глава в крученыховском аде.  
Вспомни —  
за этим окном  
впервые  
руки твои, иступленный, гладил.

(«Лиличка!», 26 мая 1916)

Такой «рваный» стих, основой которого является только *урегулированность числа ударений* в каждом стихе, называется **акцентным**. Количество безударных слогов между ударениями в отличие от классических размеров становится свободным и варьируется от 0 до 8 слогов (обычный междударный интервал — от 0 до 4 слогов). «Лиличка!» написана четырехударным акцентным стихом (*четыреударником*). Маяковский использует и трехударник. Но часто он варьирует в одном тексте стихи разной длины, прибегает к *полиметрии*. Тем самым стих приближается к разговорной речи, достигает искомой футуристом свободы. Таким образом, стиховая речь Маяковского опирается на *ритмически выделенное слово*.

Поначалу такое «раздробление», членение целого стиха на интонационные куски, стиховые синтагмы Маяковский выделял столбиком (как в цитированных выше стихотворениях «Ко всему» и «Лиличка!», а также в «Облаке в штанах» и других ранних поэмах). Но с 1923 года он придумал иной графический прием передачи интонации:

Гражданин фининспектор!  
Простите за беспокойство.  
Спасибо...  
не тревожьтесь...  
я постою...  
У меня к вам  
дело  
деликатного свойства:  
о месте  
поэта  
в рабочем строю.

(«Разговор с фининспектором о поэзии», 1926)

Теперь акцентные группы располагаются лесенкой, и способ выделения в акцентном стихе отдельных речевых отрезков становится более наглядным. Эксперименты такого рода начал еще символист Андрей Белый. Но освоил их, сделал своими поэт-футурист. В истории поэзии такой способ записи стихотворения так и называется — *лесенка Маяковского*.

Ограничить, обуздать приобретенную поэтом свободу помогает *рифма*. Рифма имела для стиха Маяковского исключительное значение.

«Улавливаемая, но еще не уловленная за хвост рифма отравляет существование: разговариваешь, не понимая, ешь, не разбирая, и не будешь спать, почти видя летающую перед глазами рифму. <...> ...Без рифмы (понимая рифму широко) стих рассыплется. Рифма возвращает вас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе. <...> ...Я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало. В результате моя рифмовка почти всегда необычайна и, уж во всяком случае, до меня не употреблялась, и в словаре рифм ее нет. Рифма связывает строки, поэтому ее материал должен быть еще крепче, чем материал, пошедший на остальные строки» («*Как делать стихи?*»).

Действительно, поэт необычайно расширил в этом направлении возможности русского стиха: наряду с точными использовал рифмы неточные, составные, каламбурные, рифмовал начала и концы строк, прибегал к внутренним рифмам и т. п. Поскольку Маяковский рифмует «характерные слова», его рифма приобретает не только звуковой, но и смысловой, тематический характер. Список рифм любого стихотворения становится своеобразным его оглавлением, композиционным стержнем.

Посмотрим с этой точки зрения на перечень рифм стихотворения «Левый марш»: *марше — ваше, кляuze — маузер, законом — загоним, Евой — левой, рейте — рейде, или — кили, короной — покоренной, лев вой — левой, горя — море, непочатый — печатай, нанятой — Антантой, леевой — левой, орлий — горле, пялиться — пальцы, бравой — правой, оклеивай — левой*. Поэт использует и привычные, точные рифмы (*горя — море, непочатый — печатай*), и неточные (*пялиться — пальцы, нанятой — Ан-*

тантой), и составные (*лев вой — левой*). Но в целом они дают четкое представление о тематике, конкретном содержании «Левого марша».

Во внутреннем содержании стиха Маяковского тоже обнаруживаются свои предпочтения, своя доминанта. Напряженная ораторская интонация, *формула крика* требовала и соответствующего стиля. Главными стилистическими средствами Маяковского становятся неологизм, гипербола, сравнение и вырастающая из него метафора.

«Богатство словаря поэта — его оправдание» — под этим тезисом из предисловия к футуристскому сборнику «Садок судей» (1914) стояла и подпись Маяковского. *Неологизмы* очень важны для его стилистической системы, но он более систематически, чем Хлебников (не говоря уже о Крученых), употребляет продуктивные словообразовательные модели. Свои «самовитые слова» Маяковский в основном создает, используя «мелочишку суффиксов и флексий», поэтому его «словоновшества», как правило, понятны из контекста и в то же время эмоционально заразительны: «*Адище* города окна разбили / на крохотные, сосущие светом *адки*» («Адище города», 1913); «Мыслишки звякают *лбенками* медненькими» («Люблю»); «А по-моему, / осуществись / такая *бреть*...» («Сергею Есенину»).

Неологизм — наиболее простой *выход за пределы языковой нормы*. Еще один шаг на этом пути — *гипербола*. Маяковский гиперболически преувеличивает все: слеза у него оказывается размером с море, прокуренная комната становится адом, закат пылает в сто сорок солнц. Андрей Белый, ненадолго переживший Маяковского, но успевший исследовать творчество поэта с историко-литературной точки зрения, сравнил его гиперболизм с гоголевским, но тоже гиперболически преувеличил его: «Маяковский побил никем до него не побитый рекорд гоголевского гиперболизма, сперва ожививши гиперболу Гоголя; потом уже он пустился возводить ее в квадраты и в кубы. “Гиперболица” Маяковского — невиданный зверь. Маяковский его приручил...» («Мастерство Гоголя», 1934). Другой критик-современник (В. Л. Львов-Рогачевский) остроумно объединил в одной формуле ораторство и гиперболизм Маяковского: «В его устах гипербола стала рупором».

Следующий шаг — превращение гиперболического сравнения или метафоры в развернутую картину, материализация ее. В поэме «Облако в штанах» в целую сцену превращается метафора «пожар сердца». В поэме «Про это» выделяется в отдельную тему ожидание телефонного звонка. В поэме «Во весь голос» подробно развертывается сравнение разных стихотворных жанров с родами войск. В начале стихотворения «Товарищу Нетте — пароходу и человеку» (1926) воспоминанию о дипкурьере предшествует разговор с пароходом.

*Ораторская интонация* (расположенный лесенкой крик), *гипербола и метафора* (часто материализованная, реализованная), оригинальная *рифма*, связывающая разбегающиеся слова, — таков каркас, фундамент, на котором строится лирический мир Маяковского.

**«Обнакнавленный великан»:  
громеда-любовь — громеда-  
ненависть**

Говоря о Маяковском, М. И. Цветаева вспомнила «чудное ярмарочное слово» владельца балагана: «Чего

глядите? Обнакнавленный великан!»

Гипербола в стихах Маяковского не только основной троп, но и способ построения образа лирического героя. Он, действительно, обыкновенный великан, Гулливер в стране лилипутов.

Его деяния тысячекратно превосходят подвиги Наполеона.

Сегодня я — Наполеон!  
Я полководец и больше.  
Сравните:  
я и — он!

<...>

Он раз, не дрогнув, стал под пули  
и славится столетий сто, —  
а я прошел в одном лишь июле  
тысячу Аркольских мостов!

(«Я и Наполеон»)

Богатства его души несоизмеримы с состоянием знаменитого миллионера.

Сколько лет пройдет, узнают пока —  
кандидат на сажень городского морга —  
я  
бесконечно больше богат,  
чем любой Пьерпонт Морган.

(«Дешева распродажа», 1916)

Тема любви и в стихотворениях («Лиличка!»), и в поэмах («Облако в штанах», «Флейта-позвоночник») в разных вариантах решается как тема трагическая. (Только однажды, в стихотворении «Послушайте!», возникает намек на гармонию.) Любимая выходит замуж за другого, она равнодушна и холодна, ее просто не существует.

Если б был я  
маленький,  
как Великий океан, —  
на цыпочки б волн встал,  
приливом ласкался к луне бы.  
Где любимую найти мне,  
такую, как и я?  
Такая не уместилась бы в крохотное небо!

(«Себе, любимому, посвящает  
эти строки автор», 1916)

Оскорбленный и преданный в любви, лирический герой Маяковского вступает в сражение с самим Богом и, кажется, побеждает его.

Я думал — ты всеильный божище,  
а ты недоучка, крохотный божик.  
Видишь, я нагибаюсь,  
из-за голенища  
достаю сапожный ножик.  
Крыластые прохвосты!  
Жмитесь в раю!  
Ерошьте перышки в испуганной тряске!  
Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою  
отсюда до Аляски!

(«Облако в штанах»)

Если интонация лирики Маяковского напоминает об одической традиции, то его лирический герой — гипербо-

лизация, предельное заострение *романтического персонажа* с его контрастным отношением к миру и такой же противоречивостью, смятенностью душевной жизни. Он мгновенно переходит от любви к ненависти, от презрения к людям — к жалости и состраданию ко всем, даже к животным и предметам («Скрипка и немножко нервно», «Хорошее отношение к лошадям»).

Один из критиков, современников Маяковского подыскивал его лирическому герою и более далекие аналогии.

«Это был поистине уличный поэт, с трубной глоткой, вооруженный кастетом и настоящей силой кулачного борца. От его поэзии пахло эпохой Возрождения с ее яркой грубостью нравов, яркой одаренностью, с ее художниками, переходящими от шпаги к кисти и от кисти к шпаге. В одном лице сочетались и разбойник с большой дороги, и поэт шумной столичной улицы» (В.Л. Львов-Рогачевский. «Футуризм», 1925).

Для этого персонажа характерна ненависть к «богатым и сытым». Как французский поэт и вор Франсуа Вийон, он с большим сочувствием и размахом рисует — еще до революции — сцены бунта, восстания, социального насилия.

Чтоб флаги трепались в горячке пальбы,  
как у каждого порядочного праздника —  
выше вздымайте, фонарные столбы,  
окровавленные туши лабазников.

(«Облако в штанах»)

Но в то же время в его ранней лирике порой возникают эпатажирующие, декадентские, кощунственные строки, которые позднее и сам поэт объяснял как-то неуверенно и неубедительно: «Я люблю смотреть, как умирают дети» («Я», 1913).

Грандиозный и противоречивый образ лирического героя, но у него есть точный адрес: «Я живу на Большой Пресне, / 36, 24. / Место спокойненькое. / Тихонькое. / Ну?» («Я и Наполеон»), включается, вписывается у Маяковского в особую картину мира.

Лирический персонаж по имени Владимир Маяковский существует в «адище города». Он читает «железные книги» вывесок («Вывескам», 1913), шарахается от «рыжих дьяволов» автомобилей («Адище города»), идет разгонять тос-



ку «в кинематографы, в трактиры, в кафе», целует «умную морду трамвая» («Надоело», 1916).

Футуризм Маяковского проявляется прежде всего как его *урбанизм*. Маяковский продолжает городскую линию, городской хронотоп русской литературы (Пушкин, Гоголь, Достоевский, Блок). Но он делает предметом изображения уже не конкретный Петербург в его узнаваемых чертах (как акмеисты, «вещественники» А. А. Ахматова и О. Э. Мандельштам), а *Большой Город* вообще. Это детище цивилизации в стихах Маяковского живописуется не со стороны, как пейзаж, а изнутри, как привычная среда обитания в ее ужасных и прекрасных чертах.

В новой поэзии Маяковский предлагает и опыты новой живописи (неоконченное художественное образование тоже пригодилось ему). «Первое профессиональное, печатное» стихотворение «Ночь» (1912), которым Маяковский всегда открывал свои сборники, начинается загадочной картинкой:

Багровый и белый отброшен и скомкан,  
в зеленый бросали горстями дукаты,  
а черным ладоням сбежавшихся окон  
раздали горящие желтые карты.

Но стоит лишь поместить себя внутрь этого городского пейзажа, на место наблюдателя, как все изображенное приобретает четкие контуры и мотивировки: багровый закат и видимые на небе белые облака сменяются темнотой, в зелени бульвара или парка вспыхивают яркие круги электрических фонарей, черные прямоугольники окон после включения света в квартирах меняют цвет на желтый.

Картина ночной улицы может приобрести и более экспрессивный, нервный характер.

Ветер колючий  
трубе  
вырывает  
дымчатой шерсти клоч.  
Лысый фонарь  
сладострастно снимает  
с улицы  
черный чулок.

(«Из улицы в улицу», 1913)

Но иной среды существования герой Маяковского для себя не представляет. «Неусовершенствованная», нерукотворная природа появляется в его лирике нечасто и преимущественно в ироническом освещении.

От этого Терека  
в поэтах  
истерика.

Я Терек не видел.  
Большая потерийка.  
Из омнибуса  
вразвалку  
сошел,  
поплеывал  
в Терек с берега,  
совал ему  
в пену  
палку.

(«Тамара и Демон», 1924)

Одно из ключевых, «формульных» стихотворений Маяковского — «А вы могли бы?» (1913).

Я сразу смазал карту будня,  
плеснувши краску из стакана;  
я показал на блюде студня  
косые скулы океана.  
На чешуе жестяной рыбы  
прочел я зовы новых губ.  
А вы  
ноктюрн сыграть  
могли бы  
на флейте водосточных труб?

Детали природы и искусства (океан, ноктюрн, флейта) переводятся здесь на язык городской обыденности (блюдо студня, жестяная рыба уличной вывески, водосточные трубы). Поэт превращается в «обнакнавленного великана», Гулливера, способного сыграть (понять) музыку города.

Город Маяковского противопоставлен живой природе, но может быть расширен до пределов вселенной, космоса. Ни разу, как Бунин или Есенин, не описав подробно осенний лес или тишину деревенской улицы, Маяковский по-

свойски обращается с мирозданием. Звезды для него то «плевочки» («Послушайте!»), то «клещи́» («Облако в штанах»), солнце заходит к нему на чай («Необычайное приключение...»), весь мир представляется продолжением Невского проспекта, а вселенная — добродушным медведем.

Я сошью себе черные штаны  
из бархата голоса моего.  
Желтую кофту из трех аршин заката.  
По Невскому мира, по лощеным полосам его,  
профланирую шагом Дон-Жуана и фата.  
Пусть земля кричит, в покое обабившись:  
«Ты зеленые весны идешь насиловать!»  
Я брошу солнцу, нагло ослабившись:  
«На глади асфальта мне хорошо грассировать!»

(«Кофта фата», 1914)

Эй, вы!  
Небо!  
Снимите шляпу!  
Я иду!

Глухо.

Вселенная спит,  
положив на лапу  
с клещами звезд огромное ухо.

(«Облако в штанах»)

Поэт не восхищается гармонией сфер, как одописцы XVIII или философы XIX века. Он делает мироздание площадкой, местом действия трагедии по имени «Владимир Маяковский».

Будетлянское будущее:  
Мы и Я

Ранний Маяковский — поэт обиды, одиночества, жалобы и жалости. Он настолько поглощен своими чувствами, настолько занят выяснением отношений с любимой, людьми, миром и Богом, что перспектива будущего для него закрыта. В этом смысле он не оправдывает звание футуриста. Пытаясь узреть будущее, он ощущает лишь собственную боль.

В конце времен («Маяковский векам» — называется глава из поэмы «Человек», 1916 — 1917), как в зеркале, он видит вечное настоящее: самого себя, своих знакомых, свою любимую.

Погибнет все.  
Сойдет на нет.  
И тот,  
кто жизнью движет,  
последний луч  
над тьмой планет  
из солнц последних выжжет.  
И только  
боль моя  
острей —  
стою,  
огнем обвит,  
на несгорающем костре  
немыслимой любви.

Только революция делает Маяковского настоящим футуристом-будетлянином. Он начинает служить не только новой власти. Он (подобно многим в двадцатые годы) воспринимает советскую власть как осуществление многовековых грез человека о справедливом мироустройстве, реализацию утопии.

В «Приказе по армии искусства» выкрикнут лозунг «Только тот коммунист истый, / кто мосты к отступлению сжег. / Довольно шагать, футуристы, / в будущее прыжок!» В написанном чуть позднее «Левом марше» уже дан мимолетный набросок, контур будущего: «Там / за горами гóря / солнечный край непечатый».

Потом эта формула развертывается в непрерывный ряд из стихотворений, поэм, драм: «Мистерия-буфф», «150 000 000» (1919 — 1920), «Про это», «Немножко утопии. Про то, как пройдет метрошка» (1925), «Выволакивайте будущее» (1925), «Клоп» (1928 — 1929), «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка» (1929), «Баня» (1929 — 1930), «Во весь голос». Почти все большие произведения Маяковского двадцатых годов в той или иной степени посвящены изображению *обетованной земли* («Мистерия-буфф»), над которой *солнцем встает бытие иное* («150 000 000»).

В истории утопии сложилось два основных образа идеального будущего: деревенская, патриархальная утопия и утопия городская, урбанистическая. Естественно, человек, который с детства предпочитал неусовершенствованной природе электричество («Вы любите молнию в небе, а я — в электрическом уютге», — говорил Маяковский Б. Л. Пастернаку), безоговорочно выбирает второй вариант. Уже в «Мистерии-буфф», первой большой послереволюционной вещи, *солнечный край*, открывающийся за *горами го́ря*, выглядит так: «Ворота распахиваются, и раскрывается город. Но какой город! Громоздятся в небо распахнутые машины прозрачных фабрик и квартир. Обвитые радугами, стоят поезда, трамваи, автомобили, а посередине — сад звезд и лун, увенчанный сияющей кроной солнца» (д. 6, ремарка). Немного раньше в монологе Фонарщика авторская ремарка детализируется и динамизируется:

Домов стоэтажия земли кроют!  
Через дома  
перемахивают ловкие мосты!  
Под домами  
едища!  
Вещи горою.  
На мостах  
поездов ускользящие хвосты!

<...>

Лампы  
глаза электрические выкатили!  
В глаза в эти  
сияние  
миллионносильные двигатели  
льют!  
Земля блестит и светит!

В других утопических текстах и фрагментах подобная картина будущего повторяется, дополняясь все новыми и новыми техническими подробностями: радиобудильники, дирижабли, аэропланы и аэросипеды, озелененная Сахара, парение по небу, свидание под Большой Медведицей, управление искусственными тучами, наконец «мастерская человечьих воскресений» («Про это»).

Одновременно с Маяковским Е. Замятин в антиутопии «Мы» (1920) рисовал похожий даже в деталях город будущего с прямо противоположной целью: предупредить об опасности порабощения человека «машинной» цивилизацией.

Маяковский не опасается ни техники, ни нового государства. В его описаниях будущего иногда появляется добродушно-юмористическая интонация:

Завод.

Главвоздух.

Делают вообще они  
воздух  
прессованный  
для междупланетных сообщений.

Кубик

на кабинку — в любую ширь,  
и сутки  
сосновым духом дыши.

Так —

в век оный  
из «Маги»  
делали бульоны.

Так же

вырабатываются  
из облаков  
искусственная сметана  
и молоко.

(«Летающий пролетарий»)

Но преобладает все-таки гиперболически-восторженный пафос, восхищение прекрасным новым миром. «Иронический пафос в описании мелочей, но могущих быть и верным шагом в будущее (“сыры не засижены — лампы сияют, цены снижены”)), — объяснял Маяковский свой метод в применении к поэме «Хорошо!» («Я сам»).

Параллели такой картине будущего находятся, с одной стороны, в волшебной сказке. Сметана из облаков или обещание человека будущего в «Мистерии-буфф», что на корнях укропа у него будут расти ананасы, конечно, недалеко от молочных рек с кисельными берегами.

С другой стороны, будущее Маяковский рассматривает как реализацию проектов мечтавших о справедливости со-

циалистов-утопистов всех времен (В. И. Ленин тоже считал их предшественниками марксизма и, значит, Октябрьской революции).

Глаз —  
восторженный над феерией рей!  
Реальнейшая  
под мною  
вон она —  
жизнь,  
мечтаемая со дней Фурье,  
Роберта Оуэна и Сен-Симона.

(«Пятый Интернационал»)

«Реальнейшая жизнь» и есть осуществление извечных человеческих идеалов. Путь к ним для Маяковского неизбежно лежит через революции: социальную и духовную.

Смотрите —  
ряды грядущих лет текут.  
Взрывами мысли головы содрогая,  
артиллерией сердец ухая,  
встает из времен  
революция другая —  
третья революция  
духа, —

сформулировано в поэме «IV Интернационал».

Но мир после всех революций оказывается поразительно знакомым. В комедии «Баня» монолог прибывшей из будущего Фосфорической женщины наполнен «советизмами», которые, по авторскому замыслу, имеют патетический характер.

«...Я смотрела гиганты стали и земли, благодарная память о которых, опыт которых и сейчас высятся у нас образцом коммунистической стройки и жизни. <...> Только сегодня из своего краткого облета я оглядела и поняла мощь вашей воли и грохот вашей бури, выросшей так быстро в счастье наше и в радость всей планеты».

В поэме «Во весь голос», произведении-завещании, своеобразном «Памятнике», Маяковский произнесет схожие слова уже от первого лица.

Явившись  
в Це Ка Ка  
идущих  
светлых лет,  
над бандой  
поэтических  
рвачей и выжиг  
я подыму,  
как большевистский партбилет,  
все сто томов  
моих  
партийных книжек.

Юный Маяковский, глядя в будущее, видел, как в зеркале, самого себя, отражение собственной боли. Теперь он видит там идеализированное отражение советского общества. Светлое будущее оказывается технически усовершенствованным, бесконечно продленным по оси времени настоящим. Как будто и в сияющем далеке, в «мире без России и Латвий», наряду с «мастерскими человечьих воскрешений» и полетами на Марс сохраняются в неприкосновенности и Центральная Контрольная Комиссия, и партийные чистки с вопросом «Чем вы занимались до трехтысячного года?», а главным документом во веки веков останется большевистский партбилет, партийная книжка.

Вторую часть поэмы «Пятый Интернационал» Маяковский начинает главкой «Для малограмотных»:

Пролеткультцы не говорят  
ни про «я»,  
ни про личность.  
«Я»  
для пролеткульта  
все равно что неприличность.  
И чтоб психология  
была  
«коллективней», чем у футуриста,  
вместо «я-с-то»  
говорят  
«мы-с-то».  
А по-моему,  
если говорить мелкие вещи,



сколько ни заменяй «Я» — «Мы»,  
не вылезешь из лирической ямы.  
А я говорю  
«Я»,  
и это «Я»  
вот,  
балагурия,  
прыгая по словам легко,  
с прошлых  
многовековых высот,  
озирает высоты грядущих веков.

Если мир  
подо мной  
муравейника менее,  
то куда ж тут, товарищи, различать местоиме-  
ния?!

Это был принципиальный спор о роли личности в новом обществе и роли искусства, художества для человека. Однако, отстаивая перед «неистовыми ревнителями» права личности, Маяковский одновременно растворяет ее в «социальном заказе», заслоняет рекламой, «агитками», другой поденной работой. Тем самым поэт часто превращает гордое «Я» в пустое, абстрактное «Мы-с-то». М.И.Цветаева пронизательно увидела ахиллесову пяту «обнакнавленного великана»: «Все творчество Маяковского — балансировка между великим и прописным. <...> Общее место, доведенное до величия — вот зачастую формула Маяковского».

Маяковский ощущает подобную опасность, поэтому, вопреки собственным заявлениям, регулярно падает в «лирическую яму»: в поэмах «Люблю» и «Про это», в стихах, посвященных Пушкину и Лермонтову, в постоянных проговорах, приоткрывающих в монументальном образе образцового советского Гулливера прежние и новые тоску, страдание, боль.

Дорожное стихотворение «Мелкая философия на глубоких местах» (1925), написанное в Атлантическом океане по пути в Америку, в целом выдержано в ироническом духе. Здесь насмешливо упомянуты Толстой и журналист Стеклов, а кит сравнивается с поэтом Демьяном Бедным («Только у Демьяна усы наружу, / а у кита / внутри»). Но финаль-

ное четверостишие напоминает элегический вздох старых поэтов:

Я родился,  
рос,  
кормили соскою, —  
жил,  
работал,  
стал староват...  
Вот и жизнь пройдет,  
как прошли Азорские  
острова.

Маяковский все послереволюционные годы настаивал на противопоставлении Поэта и Гражданина, лирики («Я») и «социального заказа» («Мы»). Но его отношение к этим образам и полюсам менялось. «Несмотря на поэтическое улюлюканье, считаю “Нигде, кроме как в Моссельпроме” поэзией самой высокой квалификации. <...> В работе сознательно перевожу себя на газетчика. Фельетон, лозунг. Поэты улюлюкают — однако сами газетничать не могут, а больше печатаются в безответственных приложениях. А мне на их лирический вздор смешно смотреть, настолько этим заниматься легко и никому, кроме супруги, не интересно», — с гордостью рассказано в автобиографии «Я сам».

И мне  
агитпроп  
в зубах навяз,  
и мне бы  
строчить  
романсы на вас —  
доходней оно  
и прелестней.  
Но я  
себя  
смирял,  
становясь  
на горло  
собственной песне, —

с горечью признается поэт в первом вступлении к поэме «Во весь голос».

Но его последние черновые строчки — словно возвращение к «Облаку в штанах»: не про то, а *про это* — почти лермонтовские стихи про трагическую любовь, одиночество, звезды в небе, а не про молнию в электрическом уютге.

Уже второй. Должно быть, ты легла.  
В ночи Млечпуть серебряной Окою.  
Я не спешу, и молниями телеграмм  
мне незачем тебя будить и беспокоить.  
Как говорят, инцидент исперчен.  
Любовная лодка разбилась о быт.  
С тобой мы в расчете. И не к чему перечень  
взаимных болей, бед и обид.  
Ты посмотри, какая в мире тишь.  
Ночь обложила небо звездной данью.  
В такие вот часы встаешь и говоришь  
векам, истории и мирозданию.

Четверостишие из этого наброска с существенной заменой («С тобой мы в расчете» — «Я с жизнью в расчете») и попало в письмо-завещание.

«Маяковский первый новый человек нового мира, *первый грядущий*. Кто этого не понял, не понял в нем ничего», — утверждала Цветаева. Но этот мир менялся, обнаруживая все большую несовместимость с идеалом Маяковского.

Товарищи юноши,  
взгляд — на Москву,  
на русский вострите уши!  
Да будь я  
и негром преклонных годов,  
и то,  
без унынья и лени,  
я русский бы выучил  
только за то,  
что им  
разговаривал Ленин.

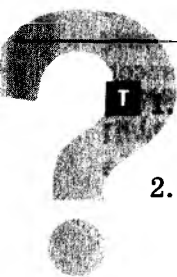
Строки из стихотворения «Нашему юношеству» (1927) долгое время были советским лозунгом, их заучивал каждый школьник. Через полстолетия поэт следующего поколения Б. А. Слуцкий написал свои стихи, в которых не только вступил в диалог с этим стихотворением

Маяковского, но и бросил трезвый взгляд на дело, с которым Маяковский себя отождествлял, которому служил.

Мировая мечта, что кружила нам голову,  
например, в виде негра, почти полуголого,  
что читал бы кириллицу не по слогам,  
а прочитанное землякам излагал.

Мировая мечта, мировая тщета,  
высота ее взлета, затем нищета  
ее долгого, как монастырское бдение  
и медлительного падения.

«Без меня народ неполный...» — говорил герой Андрея Платонова. Без Владимира Маяковского неполным оказывается русский Серебряный век и ранняя советская история.



Т Чем детство Маяковского отличалось от детства других его современников (Блока, Бунина, Горького)?

2. В автобиографии, цитата из которой приводится в тексте главы, утверждается, что Маяковский не дочитал «Анны Карениной». В цитированной далее статье «Как делать стихи?» поэт признается в незнании стихотворных размеров. Как вы думаете, знал или не знал поэт стихотворные размеры, дочитал ли он «Анну Каренину»? Чем объясняются подобные высказывания Маяковского?
3. Какое место в творчестве Маяковского занимает тема любви? На какие биографические предпосылки она опирается?
4. Как принял Маяковский Октябрьскую революцию? Какие произведения он посвятил этому событию? Чем объясняется такая его реакция на революционные события? Как относились к позиции Маяковского его современники?
5. Как откликнулся Маяковский на самоубийство Сергея Есенина? Каковы причины его собственного трагического конца?

6. Каковы особенности интонации и стиха Маяковского? С какими традициями он связан?
7. Как возникла «лесенка Маяковского» и какие функции она выполняла? Каковы особенности рифмы поэта и его отношение к слову? Выберите какое-либо из стихотворений Маяковского (например, «Лиличка!», «Послушайте!», «Скрипка и немножко нервно»), выпишите из него рифмы и покажите, как они отражают содержание и композиционное развертывание стихотворения.
8. Какую роль в художественном мире Маяковского играет гипербола? Почему М. Цветаева называла его «обнакнавленным великаном»?
9. В записных книжках Маяковского остались наброски, рассматриваемые как второе вступление в поэму «Во весь голос». Прочитайте один из них, процитированный в тексте главы («Уже второй. Должно быть, ты легла...»). Какие постоянные мотивы поэзии Маяковского отразились в стихотворении? Вторая строфа этого наброска была использована в тексте письма-завещания. В чем смысл внесенного поэтом изменения?
- И** 10. Каковы главные особенности лирического героя Маяковского? Чем он отличается от лирического героя Блока? Напишите сочинение-миниатюру «Лирический герой Маяковского и Блока».
11. Почему Маяковского можно назвать поэтом города? Чем его урбанистическая лирика отличается от лирики Блока? Какие мотивы являются доминирующими в художественном мире Маяковского?
- !** 12. Прочитайте полностью цитируемое в тексте главы стихотворение Маяковского:

### НИЧЕГО НЕ ПОНИМАЮТ

Вошел к парикмахеру, сказал — спокойный:  
«Будьте добры, причешите мне уши».  
Гладкий парикмахер сразу стал хвойный,  
лицо вытянулось, как у груши.  
«Сумасшедший!

Рыжий!» —  
запрыгали слова.  
Ругань металась от писка до писка,  
и до-о-о-о-лго  
хихикала чья-то голова,  
выдергиваясь из толпы, как старая редиска.

(1913)

Каков смысл фразы «Будьте добры, причешите мне уши» в контексте стихотворения? Какой троп использует поэт? Чего не понял харьковский журналист, мнение которого приводится в тексте главы? Как вы объясняете смысл этого стихотворения?

13. Какую роль в поэзии Маяковского играет тема будущего? С помощью каких приемов Маяковский создает образ будущего?
14. Напишите сочинение-миниатюру «“Я” и “Мы” в лирике Маяковского».
15. Прочитайте автобиографию Маяковского «Я сам». Попробуйте в таком же стиле дополнить ее описанием двух последних лет поэта.
16. На стихи Маяковского написано множество пародий. Прочитайте одну из них — В. К. Жака (1905 — 1984) из цикла «Любовь, измена, ревность и убийство в русской поэзии» (1926).

Послушайте,  
Я —  
другим не чета:  
Криком заткну пасть бича!  
Любвенышей моих  
сосчитай  
стадами  
на злачных пастбищах.  
Вышел.  
Шагай в уличную гнусь,  
Руганью небо оклеивай.  
Громоздится громада,  
грохочет,  
к окну

из комнаты рвется.

Леи

вой

Ввалился,

будто ругательство,  
груб.

Заметалась Лея,

того и этого —

Что же

губы фабричных труб

Не хуже для сердца поэта.

Что же

хуже  
любого шкраба я,

Или

кровь

не играет маем?

Уставил

дождь

лицо

свое рябое —

Глядит,

ничего не понимая.

Конечно,

конечно —

Вас любит герцог.

Думали —

болью поэта обмучили.

Мама

у вашего сына

сгорело сердце...

Вот

идет

Ве-

ли-

ко-

леп-

ное

чучело.

Какие произведения Маяковского послужили материалом для пародиста? Какие особенности стиха, стиля,

лирического героя Маяковского пародирует В. К. Жак? Достигает ли, с вашей точки зрения, пародист своей цели? Какова более точная жанровая характеристика этого текста: пародия или стилизация?

17. В выступлениях Маяковского часто использовалась формула «Против кого и за что воюет ЛЕФ?». Попробуйте составить подробный план выступления: «Против кого и за что воюет Маяковский?»
18. Перечитайте приведенное в тексте главы стихотворение Б. А. Слуцкого. В чем его смысл? Можно ли назвать этот текст полемикой с Маяковским?

---

#### литература для дополнительного чтения

*Карабчиевский Ю. А.* Воскресение Маяковского. — М., 1990.

*Михайлов А. А.* Маяковский. — М., 1988. — (Серия «Жизнь замечательных людей»).

*Паперный З. С.* Поэтический образ у Маяковского. — М., 1961.

*Пастернак Б. Л.* Охранная грамота; Люди и положения. (Любое издание).

*Харджиев Н. И., Тренин В. В.* Поэтическая культура Маяковского. — М., 1970.

*Цветаева М. И.* Эпос и лирика современной России. Владимир Маяковский и Борис Пастернак. (Любое издание).

*Якобсон Р. О.* О поколении, растратившем своих поэтов. (Любое издание).





Сергей Александрович

**Есенин**

**(1895–  
1925)**

**Путь наверх:  
рязанский Лель**

Несмотря на авангардистские призывы «бросить Пушкина с парохода современности», для поэтов двадцатого века он оставался собеседником, идеалом, мерой эстетического вкуса и совершенства. Но у каждого был свой Пушкин («Мой Пушкин» — называлось эссе М. И. Цветаевой, 1937).

Блок заканчивает свой путь стихами «Пушкинскому Дому» и апологией пушкинской *тайной свободы* в речи «О назначении поэта» (1921). Маяковский пишет «Юбилейное» (1924), где говорит с Пушкиным очень лично, как с соратником («Были б живы — / стали бы / по Лефу редактор»), и одновременно — как памятник с памятником. Сергей Есенин в том же юбилейном году использует в своем стихотворении сходный прием: общение с памятником. Но он видит на пьедестале и в жизни совсем иного поэта:

Мечтая о могучем даре  
Того, кто русской стал судьбой,  
Стою я на Тверском бульваре,  
Стою и говорю с собой.

Блондинистый, почти белесый,  
В легендах ставший как туман,

О Александр! ты был повеса,  
Как я сегодня хулиган.

(«Пушкину», 1924)

Блоковский Пушкин — Поэт, сын гармонии, поэтический Моцарт. Пушкин Маяковского — Мастер, напоминающий Сальери: он владеет «хорошим слогом», но может, если нужно, бросить «ямб картавый» и освоить агитки и рекламу, «жиркость и сукна».

Пушкин у Есенина — хулиган и повеса, вошедший в легенды, представший в *бронзе выкованной славы*. В коротком стихотворении Есенин дважды повторяет слово *судьба*. Пушкин для него не только поэтический образец, но и жизненный идеал, модель поведения: «Я умер бы сейчас от счастья, / Сподобленный такой судьбе».

Однако сюжет есенинской судьбы заставляет, скорее, вспомнить о Лермонтове. Жизнь Есенина, как и лермонтовская, стала книгой, еще одним томом собрания его сочинений. Она сложилась по законам есенинского художественного мира: не как романтическая баллада, а как волшебная сказка, но — с трагическим концом. В таком жанре увидел есенинскую судьбу Б. Л. Пастернак.

«Есенин к жизни своей отнесся как к сказке. Он Иван-царевичем на сером волке перелетел океан и, как жар-птицу, поймал за хвост Айседору Дункан. Он и стихи свои писал сказочными способами, то, как из карт, раскладывая пасьянсы из слов, то записывая их кровью сердца. Самое драгоценное в нем — образ родной природы, лесной, среднерусской, рязанской, переданной с ошеломляющей свежестью, как она далась ему в детстве» («Люди и положения», 1956).

Эта сказка начиналась в прозаической обстановке. Сергей Александрович Есенин родился 21 сентября (3 октября) 1895 года в рязанском селе Константинове. Отношения между родителями были сложными: отец и после женитьбы продолжал работать в Москве, мать вынуждена была служить прислугой в Рязани. У него было типичное крестьянское детство, без гувернеров и гимназии, но с обычными для деревенского ребенка радостями и опасностями.

«С двух лет, по бедности отца и многочисленности семейства, был отдан на воспитание довольно зажиточному деду по матери,

у которого было трое взрослых неженатых сыновей, с которыми протекло почти все мое детство. Дядья мои были ребята озорные и отчаянные. Трех с половиной лет они посадили меня на лошадь без седла и сразу пустили в галоп. Я помню, что очумел и очень крепко держался за холку.

Потом меня учили плавать. Один дядя (дядя Сапа) брал меня в лодку, отъезжал от берега, снимал с меня белье и, как щенка, бросал в воду. Я неумело и испуганно плескал руками, и, пока не захлебывался, он все кричал: “Эх, стерва! Ну куда ты годишься?” “Стерва” у него было слово ласкательное. После, лет восьми, другому дяде я часто заменял охотничью собаку, плавая по озерам за подстреленными утками. Очень хорошо я был выучен лазить по деревьям. Из мальчишек со мной никто не мог тягаться. Многим, кому грачи в полдень после пахоты мешали спать, я снимал гнезда с берез, по гривеннику за штуку. Один раз сорвался, но очень удачно, оцарапав только лицо и живот да разбив кувшин молока, который нес на косьбу деду.

Средь мальчишек я всегда был коноводом и большим драчуном и ходил всегда в царапинах» («Сергей Есенин», 1922).

В том же году Есенин вспомнит о детстве и в стихах:

Худощавый и низкорослый,  
Средь мальчишек всегда герой,  
Часто, часто с разбитым носом  
Приходил я к себе домой.

И навстречу испуганной маме  
Я цедил сквозь кровавый рот:  
«Ничего! Я споткнулся о камень,  
Это к завтраму все заживет».

(«Все живое особой метой...»,  
февраль 1922)

Но была в жизни Есенина и другая, необычная, сторона, в которой угадывалось его будущее призвание. «...Мы часто ездили... <...> на Оку поить лошадей. Ночью луна при тихой погоде стоит стоймя в воде. Когда лошади пили, мне казалось, что они вот-вот выпьют луну, и радовался, когда она вместе с кругами отплывала от их ртов» («Автобиография», 1924). Луна станет одной из главных «героинь», одним из доминирующих образов поэзии Есенина. Из детства она более 150 раз приплывет в его стихи, в том числе в абсолютно напоминающем детское впечатление виде: «Нын-



че луну с воды / Лошади выпили» («Небесный барабанщик», 1918).

Читать Есенин научился в пять лет. Через несколько лет он уже пытается сочинять сам.

«Стихи начал слагать рано. Толчки давала бабка. Она рассказывала сказки. Некоторые сказки с плохими концами мне не нравились, и я их переделывал на свой лад. Стихи начал писать, подражая частушкам» («Автобиография», 1923).

В 1904 году мальчик поступил в четырехклассное Константиновское земское училище, потом окончил двухлетнюю учительскую школу. На этом его официальное образование завершилось. «Родные хотели, чтоб из меня вышел сельский учитель. Надежды их простирались до института, к счастью моему, в который я не попал» («Автобиография», 1924).

Правда, приехав в Москву в 1912 году «без гроша денег», Есенин около двух лет посещает занятия в известном Московском городском народном университете им. А. Л. Шанявского, но ни средств, ни времени на лекции не хватает. Он служит вместе с отцом приказчиком в мясной лавке, но вскоре резко порывает и с родителем, и с мясным делом, перейдя в более близкую и привлекательную книжную торговлю.

Но сочинительство становится его главным делом (первые публикуемые в его сборниках стихи помечены 1910 годом). Поначалу Есенин общается с так называемыми крестьянскими поэтами из Суриковского кружка, идеалом которых были А. В. Кольцов, И. С. Никитин, И. З. Суриков, а основными мотивами — трудная доля бедняка, одиночество, тоска. Но вдруг из во многом вторичного *крестьянского поэта* вырастает просто *поэт*, желающий, чтобы его судили по высоким критериям современной литературы.

В марте 1915 года Есенин отправляется в Петербург и сразу же в день приезда приходит к Блоку. «Днем у меня рязанский парень со стихами, — отмечает Блок в записной книжке 9 марта 1915 года. — Крестьянин Рязанской губ., 19 лет. Стихи свежие, чистые, голосистые...»

С этой встречи Есенин начинает завоевание Петербурга и современной поэзии. При этом он учитывает два обстоятельства: вечные ожидания талантливого поэта «из народа», на которого «кающиеся интеллигенты» всегда возлагали особые надежды, и опыт футуристов-авангардистов, использовавших для приобретения популярности театральные приемы: публичные выступления, необычную одежду, эпатажирующие высказывания. Есенин не столько был крестьянином (в сущности, он никогда, даже в раннем детстве, не жил обычной крестьянской жизнью), сколько талантливо *играл крестьянина*.

Многие современники заметили и описали появление Есенина в известном символистском салоне Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус (Есенин вспоминает о нем в фельетоне «Дама с лорнетом», 1924—1925). Близкий к футуризму, знавший толк в авангардистском эпатаже филолог В. Б. Шкловский рассказал об этом эпизоде по-толстовски, сопоставляя видимое, сказанное и подразумеваемое.

«Есенина я увидел в первый раз в салоне Зинаиды Гиппиус, здесь он был уже в опале.

— Что это у вас за странные гетры? — спросила Зинаида Николаевна, осматривая ноги Есенина через лорнет.

— Это валенки, — ответил Есенин.

Конечно, и Гиппиус знала, что валенки не гетры, и Есенин знал, для чего его спросили. Зинаидин вопрос обозначал: не припомню, не верю я в ваши валенки, никакой вы не крестьянин.

А ответ Есенина обозначал: отстань и совсем ты мне не нужна» («*Современники и синхронисты*», 1924).

«В первый раз я его встретил в лаптях и в рубахе с какими-то вышивками крестиками. Это было в одной из хороших ленинградских квартир. Зная, с каким удовольствием настоящий, а не декоративный мужик меняет свое одеяние на штiblеты и пиджак, я Есенину не поверил. Он мне показался опереточным, бутфорским. Тем более что он уже писал нравящиеся стихи и, очевидно, рубли на сапоги нашлись бы.

Как человек, уже в свое время относивший и отставивший желтую кофту, я деловито осведомился относительно одежды:

— Это что же, для рекламы?

Есенин отвечал мне голосом таким, каким заговорило бы, должно быть, ожившее лампадное масло.

Что-то вроде:

— Мы деревенские, мы этого вашего не понимаем... мы уж как-нибудь... по-нашему... в исконной, посконной...

Его очень способные и очень деревенские стихи нам, футуристам, конечно, были враждебны.

Но малый он был как будто смешной и милый.

Уходя, я сказал ему на всякий случай:

— Пари держу, что вы все эти лапти да петушки-гребешки бросите!

Есенин возражал с убежденной горячностью».

Маяковский утверждал, что он выиграл пари, но — лишь через несколько лет. «Есенин мелькал. Плотно я его встретил уже после революции у Горького. Я сразу со всей врожденной неделикатностью заорал:

— Отдавайте пари, Есенин, на вас и пиджак и галстук!

Есенин озлился и пошел задираться» («Как делать стихи», 1926).

Но в начале пути белая рубашка, плисовые (бархатные) шаровары и цветные сапожки оказываются необходимыми. В таком наряде Есенин вместе с другим поэтом из рода, Н. А. Клюевым, в октябре 1915 года выступает на большом вечере в зале Тенишевского училища на Моховой улице (там же раньше проходили скандальные вечера футуристов). Он не только читает стихи, но и играет на гармошке, поет частушки. В зале присутствуют Блок и другие известные представители петербургской интеллигенции.

Нового поэта окрестили Лелем, имея в виду то ли легендарного славянского божка (наподобие Амура), то ли кудрявого пастушка, героя сказочной пьесы А. Н. Островского «Снегурочка». Конечно, эта роль была бы сразу разоблачена (что неоднократно происходило с самозванцами из разных литературных групп), если бы с ней не были связаны талантливые стихи.

Там, где капустные грядки  
Красной водой поливает восход,  
Клененочек маленький матке  
Зеленое вымя сосет.

(«Там, где капустные грядки...», 1910)

Я — пастух; мои палаты —  
Межи зыбистых полей,  
По горам зеленым — скаты  
С гарком гулких дупелей.

<...>

Говорят со мной коровы  
На кивливом языке.  
Духовитые дубровы  
Кличут ветками к реке.

(«Я — пастух; мои палаты...»,  
1914)

В начале 1916 года выходит первая книга Есенина «Радуница» (так назывался у восточных славян праздник, связанный с поминанием предков и в то же время с весельем, радостью от прихода весны). В русской литературе появился новый — и очень необычный — поэт, органически соединивший деревенскую тематику, национальный пейзаж, фольклорную поэтику и достижения современного словесного искусства (позднее один из литературоведов назовет Есенина «новокрестьянским поэтом-символистом»).

Однако радуница-радость совсем не гармонировала с происходившими в России событиями. Книга Есенина вышла в разгар мировой войны. Сначала поэт без определенных занятий получил отсрочку от военной службы, но в марте 1916 года он все-таки оказался в армии, правда,

в роли санитаря военно-санитарного поезда, лишь изредка выезжающего на фронт. Летом 1917 года Есенин обвенчался с З. Н. Райх, в это время секретарем-машинисткой, позднее ставшей известной актрисой.

Октябрьскую революцию Есенин встретил восторженно. «В годы революции был всецело на стороне Октября, но принимал все по-своему, с крестьянским уклоном» — сказано в поздней автобиографии («О себе», 1925). Этот уклон проявился в серии из десяти «маленьких поэм», созданных Есениным в 1917 — 1919 годах. О революционных событиях здесь рассказывается с помощью религиозной образности, Лель-пастушок, тихий инок превращается в пророка, тема социального бунта перерастает в богоборчество.

Тучи — как озера,  
Месяц — рыжий гусь.  
Пляшет перед взором  
Буйственная Русь.

Дрогнул лес зеленый,  
Закипел родник.  
Здравствуй, обновленный  
Отчарь мой, мужик!

(«Отчарь», 19 — 20 июня 1917)

Лай колоколов над Русью грозный —  
Это плачут стены Кремля.  
Ныне на пики звездные  
Вздыбливаю тебя, земля!

Протянусь до незримого города,  
Млечный прокушу покров.  
Даже богу я выщиплю бороду  
Оскалом моих зубов.

(«Инония», январь 1918)

Блок увидел в революции стихию и музыку, шестви двенадцати с идущим впереди Иисусом Христом. Маяковский — организованную железную поступь матросов по, руководством большевиков и Ленина. Есенин — восстание природы, крушение кумиров, переоценку всех ценностей после которой на земле воцарится рай.



Листьями звезды льются  
В реки на наших полях.  
Да здравствует революция  
На земле и на небесах!

<...>

Нам ли страшны полководцы  
Белого стада горилл?  
Взвихренной конницей рвется  
К новому берегу мир.

(«Небесный барабанщик»)

Но в пафосе разрушения старого и утопическом порыве в будущее три поэта оказываются близки. Даже космическая образность и акцентный стих есенинского «Небесного барабанщика» напоминают стихи его вечного соперника Маяковского.

Однако в первых послереволюционных поэмах Есенин не только воспекает стихийный бунт, но и вступает в схватку с Богом, признает себя давним союзником новой власти: «Небо — как колокол, / Месяц — язык, / Мать моя — родина, / Я — большевик» («Иорданская голубица», 20 — 23 июня 1918).

За маской уверенного в себе наследника Васьки Буслаева временами появляется прежний тихий пастушок с явными автобиографическими чертами:

Пастухи пустыни —  
Что мы знаем?..  
Только ведь приходское училище  
Я кончил,  
Только знаю Библию да сказки,  
Только знаю, что поет овес при ветре...  
Да еще  
По праздникам  
Играть в гармошку.

(«Сельский часослов», 1918)

Это образ попавшего в чужой шумный мир деревенского мальчика не раз драматически откликнется в лирике Есенина. Но логика происходящего, «рок событий» требует от поэта иного.

на который наступают войска Юденича, переезжает в Москву. «Вместе с советской властью покинул Петроград», — говорит Есенин в «Автобиографии» (1923).

В 1915 году в путешествие из Москвы в Петербург отправился безвестный крестьянский паренек в валенках-гетрах. Всего через три года из Петербурга в Москву возвращается признанный поэт, готовый бороться за свое место на Парнасе.

Разбуди меня завтра рано,  
О моя терпеливая мать!  
Я пойду за дорожным курганом  
Дорогого гостя встречать.

<...>

Разбуди меня завтра рано,  
Засвети в нашей горнице свет.  
Говорят, что я скоро стану  
Знаменитый русский поэт.

Воспою я тебя и гостя,  
Нашу печь, петуха и кров...  
И на песни мои прольется  
Молоко твоих рыжих коров.

(«Разбуди меня завтра рано...»,  
1917)

В модернистскую эпоху, как мы помним, поэты редко существовали поодиночке. Громко заявить о себе можно было лишь в кругу сочувствующих.

«В Москве 18 года встретился с <А. Б.> Мариенгофом, <В. Г.> Шершеневичем и <Р.> Ивневым. Назревшая потребность в проведении в жизнь силы образа натолкнула нас на необходимость опубликования манифеста имажинистов. Мы были зачинателями новой полосы в эре искусства, и нам пришлось долго воевать. Во время нашей войны мы переименовывали улицы в свои имена и раскрасили Страстной монастырь в слова своих стихов», — давал Есенин творческий отчет о московских предприятиях («Автобиография», 1923).

Литературная группа *имажинистов*, куда вместе с Есениным, в частности, вошли и упомянутые молодые поэты, возникла в 1919 году. «Декларация» имажинистов была создана раскаявшимся футуристом В. Г. Шершеневичем, заимствовавшим у своих бывших соратников способы утверждения новой эстетики: эпатаж, скандал, выкрик.

При создании нового направления, естественно, надо было заявить об исчерпанности всех прежних. Сначала имажинисты в двух фразах хоронят своего ближайшего предшественника и соперника: «Скончался младенец, горластый парень десяти лет от роду (родился 1909 — умер 1919). Издох футуризм. Давайте грядем дружнее: футуризму и футурию — смерть». Столь же пренебрежительно и грубо сказано о других литературных направлениях, включая «лысых символистов»: «Забудем о том, что футуризм существовал, так же как мы забыли о существовании натуралистов, декадентов, романтиков, классиков, импрессионистов и прочей дребедени. К чертовой матери всю эту галиматью». О принципах нового искусства говорилось лаконично и неопределенно с указанием-директивой для желающих самим понять суть дела.

«Образ, и только образ. Образ — ступнями от аналогий, параллелизмов — сравнения, противоположения, эпитеты сжатые и раскрытые, приложения политематического, многоэтажного построения — вот орудие производства мастера искусства. <...> Образ — это броня строки. <...> Если кому-нибудь не лень — создайте философию имажинизма, объясните с какой угодно глубиной факт нашего появления. Мы не знаем, может быть, оттого, что вчера в Мексике был дождь, может быть, оттого, что в прошлом году у вас оценилась душа, может быть, еще от чего-нибудь, — но имажинизм должен был появиться, и мы горды тем, что мы его оруженосцы, что нами, как плакатами, говорит он с вами».

В 1919—1924 году имажинисты организуют бурную деятельность: издают журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасном», открывают литературное кафе «Стойло Пегаса», проводят вечера, где русская литература (вся!) предстает перед их судом, а потом они — перед судом русской литературы. Вершиной «самозванства и озорства» становится появление лозунгов на стенах Страстного монастыря (в том числе провокационной есенинской строчки из

14 ПОНЕДЕЛЬНИК  
АПРЕЛЬ.

ЗАЛ ЛАССАЛЯ  
(в. зал Городской Думы).

СЕРГЕЙ

# ЕСЕНИН

ПРОЧУЕТ ОТИХИ МОСКВА КАБАЦКАЯ  
ИЗБОВЬ ХУНГАГА

И СКАЖЕТ СЛОВО: О МЕРЗОСТИ, О ДВЕН, О ЛЮБИМЦЕ.  
(ВЫХОД НА ПОДУШКАХ)

Афиша, извещающая  
о выступлении Есенина

поэмы «Преображение» — «Господи, отелись!») и переименование улиц (на Тверской несколько дней провисела табличка с именем «имажиниста Есенина»).

Участвуя в большинстве имажинистских предприятий, Есенин не мог согласиться с соратниками в главном. Для них, посредственных стихотворцев, образ был механическим приемом, стихотворение — «лирической конструкцией», искусство — «каталогом образов» (оба определения принадлежат Шершеневичу), лишенным отчетливых смысла и цели.

«Лошадь как лошадь» (1920) — назывался главный сборник Шершеневича. Но в нем не было ни одной лошади, а сплошные *принципы* (в заглавиях стихотворений): мещанской концепции, альбомного стиха, примитивного имажинизма, реального параллелизма и даже блока с тумбой.

Есенину в этом сборнике были посвящены несколько стихотворений, в том числе «Лирическая конструкция» (июль 1919):

Все, кто в люльке Челпанова\* мысль свою вы-  
нянчил!  
Кто на бочку земли сумел обручи рельс набить,  
За расстегнутым воротом нынче  
Волосатую завтра увидь!

Где раньше леса, как зеленые ботики  
Надевала весна и айда —  
Там глотки печей в дымной зевоте  
Прямо в небо суют города.

Нет, настоящую лошадь можно было увидеть не в этом ученическом подражании Маяковскому, а совсем в другом месте.

Видели ли вы,  
Как бежит по степям,  
В туманах озерных кроясь,  
Железной ноздрей храпя,  
На лапах чугунных поезд?

А за ним  
По большой траве,  
Как на празднике отчаянных гонок,  
Тонкие ноги закидывая к голове,  
Скачет красногривый жеребенок?

Милый, милый, смешной дуралей,  
Ну куда он, куда он гонится?  
Неужель он не знает, что живых коней  
Победила стальная конница?

(«Сорокоуст», август 1920)

Конфликт живого существа и техники, природы и цивилизации Есенин изображает не абстрактно, а наглядно, не в конструкции, а в живой сцене, не механически, а с болью, с восхищением красотой, сожалением об уходящем.

Есенин был прирожденным «имажинистом», и поэтому понимал принципы имажинизма иначе, чем его соратники. В трактате «Ключи Марии» (1918) он говорит об *избе нашего мышления*, где образы прилегают друг к другу, как бревна, и являются основой будущего искусства. «Будущее искусство расцветет в своих возможностях достижений как некий вселенский вертоград\*\*, где люди блаженно и мудро будут хороводно отдыхать под тенистыми ветвями одного преогромнейшего древа, имя которому социализм, или рай...»

Позднее в статье «Быт и искусство» (1921) Есенин отстаивает естественность, органичность создания и сочетания образов, а также их тесную связь с крестьянским бытом.

---

\* Челпанов Георгий Иванович (1862 — 1936) — русский философ и психолог, автор исследования «Мозг и душа» (1900), исходивший из идеи «эмпирического параллелизма» души и тела.

\*\* Вертоград (устар.) — плодовый сад, виноградник.

«Собратья мои увлеклись зрительной фигуральностью словесной формы, им кажется, что слова и образ — это уже все.<...> Собратья мои не признают порядка и согласования в сочетаниях слов и образов. Хочется мне сказать собратьям, что они не правы в этом. <...> Сажая под окошком ветлу или рябину, крестьянин, например, уже делает четкий и строгий рисунок своего быта со всеми его зависимостями от климатического стиля. Каждый шаг наш, каждая проведенная борозда есть необходимый штрих в картине нашей жизни. <...> У братьев моих нет чувства родины во всем широком смысле этого слова, поэтому у них так и несогласовано все. Поэтому они так и любят тот диссонанс, который впитали в себя с удушливыми парами шутовского кривляния ради самого кривляния».

Есенин разошелся с «собратьями» довольно быстро: в 1924 году он официально объявил о выходе из группы. Вскоре закончился и весь имажинизм.

Воспевая мир, как дом, и родство, как норму жизни, сочиняя трогательные стихотворные послания матери, сестре, деду, Есенин до конца жизни не имел собственного дома и настоящей семьи. Он колесил по России, летом приезжал в Константиново, подолгу жил на московских квартирах друзей. Его брак с З. Н. Райх быстро распался. В 1921 году, по словам Пастернака, Есенин «как жар-птицу, поймал за хвост Айседору Дункан».

Но и этот брак не принес новому Ивану-царевичу счастья. У знаменитого уже поэта и не менее знаменитой, но заканчивающей карьеру танцовщицы в буквальном смысле слова не было общего языка: Айседора почти не говорила по-русски, Есенин не знал иностранных языков. В 1922 году странная семья (избранница была на восемнадцать лет старше Есенина) едет в путешествие по Европе и Америке. Несколько месяцев поэтические вечера, на которых Есенин, как и в России, с огромным успехом читает стихи, перемежаются скандалами с непримиримыми русскими эмигрантами и сценами ревности.

В Америку Есенин и Дункан (сама американка) попали далеко не сразу. Пограничные чиновники отказывались впустить их в страну. Разрешение на въезд было дано лишь по ходатайству американского президента с условием, что Есенин не будет, как в Берлине, петь «Интернационал» в публичных местах. В Новом Свете, не интересующемся

поэзией, Есенин оказался всего лишь мужем Дункан, частью ее «свиты», деталью ее экзотического облика.

Он вернулся в Россию через полтора года. В неоконченных очерках об Америке Есенин восхищается «железной и гранитной мощью» страны («это поэма без слов»), ее «культурой машин» и одновременно иронизирует над примитивностью, узостью американских нравов, напоминающих «незабвенной гоголевской памяти нравы Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича». Самое большое впечатление на Есенина произвел огромный океанский пароход «Париж», чудо современной техники, заставившее поэта — пока теоретически — совсем по-иному взглянуть на воспеваемый им быт полевой Руси.

«Я осмотрел коридор, где разложили наш большой багаж, приблизительно в 20 чемоданов, осмотрел столовую, свою комнату, две ваннные комнаты и, сев на софу, громко расхохотался. Мне страшно показался смешным и нелепым тот мир, в котором я жил раньше.

Вспомнил про “дым отечества”, про нашу деревню, где чуть ли не у каждого мужика в избе спит телок на соломе или свинья с поросятами, вспомнил после германских и бельгийских шоссе наши непролазные дороги и стал ругать всех цепляющихся за “Русь”, как за грязь и вшивость. С этого момента я разлюбил нищую Россию.

Милостивые государи!

С того дня я еще больше влюбился в коммунистическое строительство. Пусть я не близок коммунистам, как романтик в моих поэмах, — я близок им умом и надеюсь, что буду, быть может, близок и в своем творчестве» («Железный Миргород», 1923).

Сходные мысли и чувства Есенин выражает и в стихах.

Равнодушен я стал к лачугам,  
И очажный огонь мне не мил,  
Даже яблонь весеннюю вьюгу  
Я за бедность полей разлюбил.

<...>

Полевая Россия! Довольно  
Волочиться сохой по полям!  
Нищету твою видеть больно  
И березам и тополям.

Я не знаю, что будет со мною...  
Может, в новую жизнь не гожусь,  
Но и все же хочу я стальнойю  
Видеть бедную, нищую Русь.

(«Неуютная жидкая лунность...»,  
1925)

Но Есенин так и не успел или не захотел стать соратником Маяковского, певцом стальной Руси. Вернувшись из-за границы, он продолжает кочевую, богемную жизнь знаменитого поэта: расторгает брак с Айседорой Дункан и заключает иной, не менее династический, с внучкой писателя С. А. Толстой; лечится в нервной клинике; живет в Баку (там написаны «Персидские мотивы», «Русь уходящая», начата поэма «Анна Снегина»).

В ноябре 1925 года дописана и опубликована трагическая поэма «Черный человек», в которой страшным соблазнителем, исковеркавшим жизнь лирического героя, желтоволосого мальчика с голубыми глазами, оказывается он сам.

Черный человек  
Водит пальцем по мерзкой книге  
И, гнусавя надо мной,  
Как над усопшим монах,  
Читает мне жизнь  
Какого-то прохвоста и забулдыги,  
Нагоняя на душу тоску и страх.

<...>

...Месяц умер,  
Синеет в окошко рассвет.  
Ах ты, ночь!  
Что ты, ночь, наковеркала?  
Я в цилиндре стою.  
Никого со мной нет.  
Я один...  
И разбитое зеркало...

23 декабря 1925 года Есенин ночным поездом отправляется в Ленинград. Всего десять лет назад юный стихотво-



рец мечтал увидиться с Блоком и получить от него благословение. «Когда я смотрел на Блока, с меня капал пот, потому что в первый раз видел живого поэта». Теперь в тот же город с иным именем — и уже без Блока — возвращается знаменитый поэт с неясной даже ему самому целью. Одной знакомой он рассказывает, что приехал начать новую жизнь: лечиться, работать, как Некрасов, издавать свой журнал. Другому знакомому, ленинградскому имажинисту В. Эрлиху, дарит стихи, написанные кровью, но просит прочитать их позднее.

Это восьмистишие — последнее написанное Есениным стихотворение.

До свиданья, друг мой, до свиданья.  
Милый мой, ты у меня в груди.  
Предназначенное расставанье  
Обещает встречу впереди.

До свиданья, друг мой, без руки, без слова,  
Не грусти и не печаль бровей, —  
В этой жизни умирать не ново,  
Но и жить, конечно, не новей.

Утром 28 декабря его находят в снятом четыре дня назад номере гостиницы «Англетер». Есть люди, которые и до настоящего времени не верят, что это было самоубийство...

Посмертная слава Есенина еще более возросла. Влюбленная в него женщина, Галина Бениславская, ровно через год покончила с собой на его могиле. Это самоубийство было не единственным. В культурном обиходе появилось и даже попало в словари понятие *есенинщина*: упадочные настроения среди молодежи, часто сопровождавшиеся самоубийствами.

Среди «заупокойного лома» стихов, статей, воспоминаний выделяются стихотворение Маяковского и очерк Горького «Сергей Есенин» (1926). Вспоминая о встрече с поэтом, об авторском чтении, Горький произнес очень важные слова: «После этих стихов невольно подумалось, что Сергей Есенин не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии, для выражения неисчерпаемой “печали полей” (слова С. Н. Сергеева-Цен-

ского), любви ко всему живому в мире и милосердия, которое — более всего иного — заслужено человеком».

Есенина хоронили в Москве в последний день 1925 года. По пути на Ваганьковское кладбище гроб обнесли вокруг памятника Пушкину на Тверском бульваре.

Но, обреченный на гоненье,  
Еще я долго буду петь...  
Чтоб и мое степное пенье  
Сумело бронзой прозвенеть.

Эти стихи поэт читал на том же самом месте всего пол-года назад. Теперь памятник ему тоже стоит на Тверском бульваре неподалеку от пушкинского.

### основные даты жизни и творчества

---

- 1895, 21 сентября (3 октября)** — родился в селе Константинове Рязанской губернии.
- 1909—1912** — учеба в церковно-учительской школе.
- 1912** — переезд в Москву, работа в мясной и книжной лавках.
- 1915** — поездка в Петербург, знакомство с А. Блоком и другими известными литераторами.
- 1916** — публикация первого стихотворного сборника «Радуница».
- 1917** — женитьба на З. Н. Райх (брак расторгнут в 1921 г.).
- 1919** — создание группы имажинистов, публикация теоретического трактата «Ключи Марии».
- 1922** — заключение брака с Айседорой Дункан, совместное путешествие по Европе и Америке.
- 1923** — возвращение в Москву.
- 1924** — выход книги «Москва кабацкая».
- 1925** — женитьба на внучке Л. Н. Толстого С. А. Толстой; поэма «Черный человек».
- 1925, 28 декабря** — покончил с собой в номере ленинградской гостиницы «Англетер».

## Златая Русь: мир как миф

В предисловии к собранию сочинений (1924) Есенин разъяснял: «Все творче-

ство мое есть плод моих индивидуальных чувств и умонастроений. <...> В стихах моих читатель должен главным образом обращать внимание на лирическое чувствование и ту образность, которая указала пути многим и многим молодым поэтам и беллетристам. Не я выдумал этот образ, он был и есть основа русского духа и глаза, но я первый развил его и положил основным камнем в своих стихах. Он живет во мне органически так же, как мои страсти и чувства».

Заметим: поэт говорит не о разных образах (тропах), а о едином, целостном образе, который является *основой русского духа и глаза* (духовное и материальное перечислено в одном ряду) и оказывается *основным камнем* в его стихах.

«Все стихи Сергея Есенина — песни одной большой поэмы, — заметил филолог К. В. Мочульский. — Отдельные сборники “Радуница”, “Голубень”, “Преображение”, “Трерядница”, “Господи, отелись”, “Июния” и другие — только главы ее. Замысел могучий, план простой, тема — едина. Годы, разделяющие циклы стихотворений, не изменяют общего построения» («*Мужичьи ясли. О творчестве Сергея Есенина*», 1923).

Лирическим изложением сходных идей является стихотворение «*Душа грустит о небесах...*» (1919).

Душа грустит о небесах,  
Она нездешних нив жилища.  
Люблю, когда на деревьях  
Огонь зеленый шевелится.

То сучья золотых стволов,  
Как свечи, теплятся пред тайной,  
И расцветают звезды слов  
На их листве первоначальной.

Понятен мне земли глагол,  
Но не стряхну я муку эту,

Как отразивший в водах дол  
Вдруг в небе ставшую комету.

Так кони не стряхнут хвостами  
В хребты их пьющую луну...  
О, если б прорасти глазами,  
Как эти листья, в глубину.

Первые два стиха здесь звучат вполне по-блоковски: поэт намекает на иной мир, к которому стремится душа (нездешние нивы, небеса). Но дальнейшая композиция строится на изображении именно *этого мира*, однако в отличном от акмеистской предметности духе. Есенин не *называет* вещи, как Ахматова, Гумилев или Мандельштам, а метафорически преобразует, *раскрашивает* их, создавая яркую, праздничную, живописную картину, даже если отдельные детали и эпитеты говорят о другом.

Листья в этом стихотворении превращаются в *зеленый огонь*, сучья окрашиваются в *золотой* цвет и сравниваются со *свечами*, в воде отражаются луна и комета, слова уподобляются звездам. Прорастающие в глубину глаза одновременно видят прошлое и настоящее, мелкие детали и огромный мир. Образные детали не только складываются в непротиворечивую картину, пейзаж, но и объединяются чувством лирического героя, его особым, волшебным зрением.

К. В. Мочульский назвал метод ранней есенинской лирики *зоологическим претворением мира* и точно объяснил его истоки и своеобразие.

«Излюбленный — и, быть может, единственный — прием, которым оперирует Есенин, — метафора. Он как будто специализируется на нем. У него огромное словесное воображение, он любит эффекты, неожиданные сопоставления и трюки. <...> Мифология первобытного народа должна отражать его быт. <...> Скотовод воспринимает мироздание сквозь свое стадо. У Есенина это проведено систематически».

Метафора Есенина не обязательно наглядна, но всегда эмоционально обоснована и в этом смысле органична. С чем только не сравнивает, как только метафорически не преобразует поэт любимую *луну (месяц)*! Существует целая гроздь «лошадиных» метафор: «Желтые поводья / Месяц уронил» («Дымом половодье...»); «Хорошо бы, на стог улыбаясь, / Мордой месяца сено жевать...» («Закружилась ли-

ства золотая...»); «Рыжий месяц жеребенком / Запрягался в наши сани» («Нивы сжаты, рощи голы...»). В других стихотворениях ночное светило превращается в *кудрявого ягнечка* («За темной прядью перелесиц...»), *желтого медведя* («Пугачев»), *щенка* («Песнь о собаке»), *золотую лягушку* («Я покинул родимый дом...»), *золотой бугор* («Под красным вязом крыльцо и двор...»), *маятник* («Где ты, где ты, отчий дом...»), *кувшин*, которым можно зачерпнуть молоко берез («Хулиган»).

Основания для сравнения бегущего по небу месяца с жеребенком или отражения луны на воде с лягушкой очевидны: это простая метафора. Но, появившись однажды в мире Есенина, она развивается по своим законам, многократно преобразуется, теряет непосредственную наглядность, сохраняя, однако, смысловую связь с первоначальным сравнением. Если месяц — жеребенок, то у него есть морда, и он может уронить поводья. Если он так же молод и забавен, как жеребенок, то почему бы не увидеть в нем еще и ягнечка (хотя никакой внешней «кудрявости» в нем уже нет), а в полной луне — огромного рыжего медведя?

Зоологические сравнения и метафоры множатся. «Осень — рыжая кобыла — чешет гриву» («Осень»); «Пляшет ветер по равнинам — / Рыжий ласковый осленок» («Сохнет стаявшая глина...»); «Тучи с ожерёба / Ржут, как сто кобыл», «Небо словно вымя, / Звезды, как сосцы» («Тучи с ожерёба...»); «Отелившееся небо / Лижет красного телка» («Не напрасно дули ветры...»).

*Вселенная Есенина — крестьянский двор*, разросшийся до огромных, почти космических масштабов. Она изображается в ярких, резких тонах, напоминающих о русской иконописи (золотой, синий, голубой).

Но с небес поэт все время возвращается к подробностям крестьянской жизни: от щенка-месяца к обыкновенным щенкам, из мира-храма в деревенский дом.

Пахнет рыхлыми драченами;  
У порога в дежке квас,  
Над печурками точеными  
Тараканы лезут в паз.

<...>

А в окне на сени скатые,  
От пугливой шумоты,

Из углов щенки кудлатые  
Заползают в хомуты.

(«В хате», 1914)

При этом Есенин никогда не забывает, что он живописует *русский мир*. Слово *Русь* в его стихах столь же распространено, как и слово *месяц*. Уже в ранних стихах образ есенинской России противоречив. Она прекрасна, но бедна, разбойна и богомольна, кротко-печальна и разгульно-весела. Однако отношение к ней поэта неизменно. О любви к Родине Есенин говорит простыми словами:

Если крикнет рать святая:  
«Кинь ты Русь, живи в раю!»  
Я скажу: «Не надо рая,  
Дайте родину мою».

(«Гой ты, Русь, моя родная...»,  
1914)

О Русь — малиновое поле  
И синь, упавшая в реку, —  
Люблю до радости и боли  
Твою озерную тоску.

(«Запели тесаные дроги...»,  
1916)

**Лирический герой:  
от инока к хулигану**

В гармоничном мире *златой Руси* существует и соответствующий лирический герой. Есенин создает разные его вариации. Он — простой *па-стух*, разгульный *гусяр*, смиренный *инок*, восхищенный *созерцатель* природы.

На бугре береза-свечка  
В лунных перьях серебра.  
Выходи, мое сердечко,  
Слушать песни гусяра.

(«Темна ноченька, не спится...»,  
1911)

Пойду в скуфье смиренным иноком  
Иль белобрысым босяком —

Туда, где льется по равнинам  
Березовое молоко.

(«Пойду в скуфье смиренным  
уноком...», 1914)

Естественно, у двадцатилетнего поэта были стихи, посвященные любви. При этом любимая девушка обычно изображается как фольклорная *красная девица* («Хороша была Танюша, краше не было в селе, / Красной рюшкой по белу сарафан на подоле»; «С алым соком ягоды на коже, / Нежная, красивая, была / На закат ты розовый похожа / И, как снег, лучиста и светла»). Героиня первой баллады «Хороша была Танюша, краше не было в селе...» (1911) трагически гибнет; второе стихотворение «Не бродить, не мять в кустах багряных...» (1915) повествует о расставании («Со снопом волос твоих овсяных / Отоснилась ты мне навсегда»). Но эти драматические события происходят в мире, который почти не затронут историей.

Александр Блок откликнулся на начало Первой мировой войны стихотворением, в котором проводы ополченцев на петроградском вокзале воспринимаются как народная трагедия, хотя сами участники ее не замечают:

В этом поезде тысячью жизней цвели  
Боль разлуки, тревоги любви,  
Сила, юность, надежда... В закатной дали  
Были дымные тучи в крови.

<...>

Эта жалость — ее заглушает пожар,  
Гром орудий и топот коней.  
Грусть — ее застигает отравленный пар  
С галицийских кровавых полей...

(«Петроградское небо мутилось дождем...»,  
1 сентября 1914)

Сергей Есенин месяцем раньше тоже пишет о проводах на службу деревенских рекрутов. Поэт любит колоритными деталями проводов, дает жанровую картинку, находясь на одном уровне с персонажами, никак не предчувствуя будущих катаклизмов:



Распевали про любимые  
Да последние деньки:  
«Ты прощай, село родимое,  
Темна роща и пеньки».

Зори пенились и таяли.  
Все кричали, пяча грудь:  
«До рекрутства горе маяли,  
А теперь пора гульнуть».

Размахнув кудрями русыми,  
В пляс пускались весело.  
Девки брякали им бусами,  
Зазывали за село.

(«По селу тропинкой  
кривенькой», 1914)

Однако в эти же годы молодой поэт проявляет острый интерес к «дальней» истории, сочиняя «маленькие поэмы» «Сказание о Евпатии Коловрате» (1912), «Марфа Посадница» (1914). Его реакцией на революцию были бунтарские, богоборческие «маленькие поэмы», о которых уже говори-



лось в биографическом разделе главы. Но Есенин относился к ним по-особому. Он быстро «забыл» об этом религиозном прославлении переворота, отказался от абстрактно-религиозной, напоминающей об Андрее Белом и Маяковском образности, перешагнув через нее. В собрании его сочинений поэмы составили особый раздел.

Однако в творчестве Есенина происходят и дальнейшие существенные изменения. Любовно и тщательно воссоздаваемый мир деревенского мифа вдруг уходит в прошлое.

Я покинул родимый дом,  
Голубую оставил Русь.

<...>

Я не скоро, не скоро вернусь!  
Долго петь и звенеть пурге.  
Стережет голубую Русь  
Старый клен на одной ноге.

(«Я покинул родимый дом...»,  
1918)

Эпитет *голубой* у Есенина чаще имеет не конкретный, а символический смысл: это обозначение родного, любимого, божественного; *голубыми* оказываются *долина, поле, водопой* и одновременно — *звездные кущи, душа, покой*.

Этой *деревянной, березовой, голубой Руси* приходит конец. Эпитет *золотой* с Руси переносится на совершенно иной, враждебный хронотоп.

Да! Теперь решено. Без возврата  
Я покинул родные поля.  
Уж не будут листвою крылатой  
Надо мною звенеть тополя.

Низкий дом без меня ссутулится,  
Старый пес мой давно издох.  
На московских изогнутых улицах  
Умереть, знать, судил мне бог.

Я люблю этот город вязевый,  
Пусть обрюзг он и пусть одрях.  
Золотая дремотная Азия  
Опочила на куполах.

А когда ночью светит месяц,  
Когда светит... черт знает как!  
Я иду, головою свесясь,  
Переулком в знакомый кабак.

(«Да! Теперь решено. Без возврата...»,  
1922)

В сборниках «Исповедь хулигана» (1921) и «Москва кабацкая» (1923) возникает образ страшного, враждебного города, изогнутых улиц и мрачных кабаков, куда не проникает солнце, где «пьют, дерутся и плачут», визгливо поет гармоника или дребезжит гитара, а любовь надрывна и продажна.

Пой же, пой. На проклятой гитаре  
Пальцы пляшут твои в полукруг.  
Захлебнуться бы в этом угаре,  
Мой последний, единственный друг.

Не гляди на ее запястья  
И с плечей ее льющийся шелк.  
Я искал в этой женщине счастья,  
А нечаянно гибель нашел.

Я не знал, что любовь — зараза,  
Я не знал, что любовь — чума.  
Подошла и прищуренным глазом  
Хулигана свела с ума.

(«Пой же, пой. На проклятой  
гитаре...», 1922)

Из есенинских стихов исчезают тихий иннок и мирный пастух, а вместо них появляется иной образ поэта — хулигана и скандалиста, бесцельно и мучительно прожигающего жизнь.

Шум и гам в этом логове жутком,  
Но всю ночь напролет, до зари,  
Я читаю стихи проституткам  
И с бандитами жарю спирт.

Сердце бьется все чаще и чаще,  
И уж я говорю невпопад:

«Я такой же, как вы, пропащий,  
Мне теперь не уйти назад».

(«Да! Теперь решено. Без возврата...»,  
1922)

Эти стихи, лишь отчасти опирающиеся на реальную биографию поэта, принесли Есенину скандальную известность. *Хулиган* стал много известнее, чем рязанский Лель или московский имажинист. Но логика поэтического дара вела Есенина дальше.

В 1923 году он вернулся на родину дважды: вернулся из-за границы и попытался вернуться к источнику своих стихов, своего юного вдохновения.

**Мечтатель на Руси советской:  
жалость, любовь, смерть**

В 1924 году Есенин пишет еще один своеобразный цикл «маленьких поэм», связанных тематически и даже ритмически (разностопный ямб с преобладанием пятистопного). Ключевые строки «Возвращения на Родину» (1924): «Но все ж готов упасть я на колени, / Увидев вас, любимые края». В есенинские стихи отчетливо входит история. Поэт с удивлением и тревогой отмечает произошедшие в родной деревне изменения: сбитый с церкви крест, настенный календарь с портретом Ленина вместо иконы, комсомолка-сестра, открывающая, как Библию, «Капитал» Маркса. Поэт и сам пытается освоить «евангелие» новой эпохи: «Давай, Сергей, / За Маркса тихо сядем, / Чтоб разгадать / Премудрость скучных строк» («Стансы», 1924). Но роман с «Капиталом» не получается, что приводит Есенина к безрадостному выводу:

Ах, родина! Какой я стал смешной.  
На щеки впалые летит сухой румянец.  
Язык сограждан стал мне как чужой,  
В своей стране я словно иностранец.

<...>

С горы идет крестьянский комсомол,  
И под гармонику, наяривая рьяно,  
Поют агитки Бедного Демьяна,  
Веселым криком оглашая дол.

Вот так страна!  
Какого ж я рожна  
Орал в стихах, что я с народом дружен?  
Моя поэзия здесь больше не нужна,  
Да и, пожалуй, сам я тоже здесь не нужен.

(«Русь советская», 1924)

Душой Есенин остается с *Русью уходящей* (так называется еще одна короткая поэма 1924 года): с жеребенком, который не может угнаться за поездом, с Псалтырью, а не с Марксом, с народной песней, а не с агитками Демьяна Бедного или Маяковского.

В произведениях 1923 — 1925 годов в гораздо большей, чем раньше, степени отражается не только история, но и есенинская биография. Как и Маяковский, поэт вводит в стихи своих родных («Письмо матери», «Письмо деду», «Письмо к сестре»), подробности своей жизни («Мой путь»). Прежние образы инока, пастуха, хулигана сменяются лирическим героем, максимально близким автору.

«Читатель относится к его стихам как к документам, как к письму, полученному по почте от Есенина», — заметил — неодобрительно — современник поэта литературовед Ю. Н. Тынянов («Промежуток», 1924). Но такая интимность сделалась заразительным свойством стихов Есенина. С этого времени для поэтов и читателей нескольких поколений он становится близким собеседником, даже не поэтом Сергеем Есениным, а просто Сережей.

«Вы умеете, коль надо, / двинуть с розмаху по роже? / Вы умеете ли плакать? / Вы читали ли Сережу?» — спрашивает невидимых оппонентов шестнадцатилетний Павел Коган в эпоху, когда интерес к поэту был объявлен нежелательной есенинщиной («Я привык к моральям вечным...», 1934). (Через восемь лет этот замечательный поэт погибнет на войне, ему будет всего 24 года.)

Не достигнув еще и тридцати лет, Есенин чувствует себя человеком, прожившим огромную жизнь. В одном его стихотворении возникает афоризм, который тысячи раз переписывали в свои тетрадки, цитировали, повторяли разочарованные юноши:

Ведь и себя я не сберег  
Для тихой жизни, для улыбок.

Так мало пройдено дорог,  
Так много сделано ошибок.

(«*Мне грустно на тебя  
смотреть...*», 1923)

Мотив *подведения итогов* становится определяющим в стихах Есенина. Удаль, озорство, хулиганство воспринимаются теперь как прошлые ошибки. На смену им приходят раскаяние, созерцательность, светлая грусть.

Кто я? Что я? Только лишь мечтатель,  
Синь очей утративший во мгле,  
Эту жизнь прожил я словно кстати,  
Заодно с другими на земле.

(«*Кто я? Что я? Только лишь мечтатель...*»,  
1925)

Поздняя лирика Есенина — постоянное прощание с миром.

Мы теперь уходим понемногу  
В ту страну, где тишь и благодать.  
Может быть, и скоро мне в дорогу  
Бренные пожитки собирать.

(«*Мы теперь уходим понемногу...*», 1924)

Дальше в этом стихотворении перечисляются ценности, с которыми больно расставаться: это те же детали русской природы, березовые чащи, осины, розовая вода (вось), лебязья шея ржи. И опять, как в юности, Есенин простыми, прямыми словами говорит о счастье существования, любви, творчества.

Много дум я в тишине продумал,  
Много песен про себя сложил,  
И на этой на земле угрюмой  
Счастлив тем, что я дышал и жил.

Счастлив тем, что целовал я женщин,  
Мял цветы, валялся на траве  
И зверье, как братьев наших меньших,  
Никогда не бил по голове.

*Зверье* — предмет особого поэтического внимания Есенина. В его лирике постепенно сложился цикл стихотворений о драмах и трагедиях «братьев наших меньших». Он сочиняет стихи о старой корове, горюющей об убитом сыне-теленке («Корова», 1915), о раненой лисице («Лисица», 1916), он понимает горе собаки, щенков которой утопил бездушный хозяин («Песнь о собаке», 1915).

То же животное становится одним из главных героев стихотворения «Сукин сын» (1924). «Мне припомнилась нынче собака, / Что была моей юности друг», — вспоминает поэт о прошлом. А возвращение в родные места начинается со встречи с «молодым ее сыном» и трогательного вопроса: «Хочешь, пес, я тебя поцелую / За пробужденный в сердце май?»

В стихотворении «Собаке Качалова» (1925) реальный Джим, пес известного артиста Московского Художественного театра, наделяется ролью посредника, который должен объяснить любимой женщине поэта то, в чем так и не сумел признаться он сам: «Она придет, даю тебе поруку. / И без меня, в ее уставясь взгляд, / Ты за меня лизни ей нежно руку / За все, в чем был и не был виноват».

Друг и брат животных оказывается собратом всего живого.

Мотив смерти как растворения в природе представлен в поздних стихах Есенина не только прямо, в виде словесных формулировок («Листья падают, листья падают. / Стонет ветер, / Протяжен и глух. / Кто же сердце порадует? / Кто его успокоит, мой друг?»), но и в духе ранней лирики, *мифологически*.

В первой строфе стихотворения «По-осеннему кычет сова...» (1920) из осеннего пейзажа вырастает сравнение: «Облетает моя голова, / Куст волос золотистый вянет». Во второй и третьей строфах происходит мгновенная трансформация, преобразование: лирический герой превращается в дерево. Осина называется его *матерью*, месяц садится в его *редкие кудри* (крона с листьями), зимой эти кудри-листья совсем облетают («Скоро мне без листвы холодет, / Звонком звезд насыпая уши»). Завершается стихотворение композиционным кольцом:

Новый с поля придет поэт,  
В новом лес огласится свисте.

По-осеннему сыплет ветер,  
По-осеннему шепчут листья.

Подобное отождествление — важная часть *лирического чувствования* поэта. Образы-бревна (вспомним еще раз метафору «изба нашего мышления» в «Ключах Марии»), плотно прилегая друг к другу, создают миф о человеке-дереве, человекодереве. По другим текстам мы, кажется, можем догадаться, что это — *клен*. «Оттого, что тот старый клен / Головой на меня похож», — концовка стихотворения «Я покинул родимый дом...» (1918). «Нынче юность моя отшумела, / Как подгнивший под окнами клен», — сказано в стихотворении «Сукин сын». В финале стихотворения «Слышишь — мчатся сани, слышишь — сани мчатся...» (3 октября 1925) герой танцует на зимней поляне вместе с любимой и кленом. В знаменитом «Клен ты мой опавший, клен заледенелый...» (28 ноября 1925): «Сам себе казался я таким же кленом, / Только не опавшим, а вовсю зеленым». Образ прорастает корнями в глубину, скрепляет отдельные стихи в циклы и книги.

В последних стихах Есенина поэтика *сложных образов* (недаром он исповедовал имажинизм) сочетается с поэзией *простых слов* (недаром он больше всего любил Пушкина).

Над окошком месяц. Под окошком ветер.  
Облетевший тополь серебрист и светел.

Дальний плач тальянки, голос одинокий —  
И такой родимый, и такой далекий.

Плачет и смеется песня лиховая.  
Где ты, моя липа? Липа вековая?

(«Над окошком месяц. Под окошком ветер...»,  
август 1925)

Вечером синим, вечером лунным  
Был я когда-то красивым и юным.

Неудержимо, неповторимо  
Все пролетело... далече... мимо...

Сердце остыло, и выцвели очи...  
Синее счастье! Лунные ночи!

(«Вечером синим, вечером лунным...», октябрь  
1925)

Яркость праздничных красок в последний раз буйно вспыхивает в цикле «Персидские мотивы» (1924 — 1925). Написанные в Баку об экзотическом мире Персии (в которой Есенин так никогда и не побывал), стихи изображают причудливый восточный мир в тех же цветах, в каких юный поэт видел Русь, — в золотом и голубом: «голубую оставил Русь», «голубая родина Фирдуси\*», «голубая да веселая страна», «звени, звени золотая Русь», «золотую лягушкой луна», «в лунном золоте целуйся и гуляй». И о любви Есенин теперь пишет не грубо и откровенно, в духе «Москвы кабацкой», но с грустью и сожалением:

Шаганэ ты моя, Шаганэ!  
Там, на севере, девушка тоже,  
На тебя она страшно похожа,  
Может, думает обо мне...  
Шаганэ ты моя, Шаганэ.

(«Шаганэ ты моя, Шаганэ!...»,  
1924)

Эта строфа, как и большинство стихов «Персидских мотивов» (и не только они), строится по принципу *композиционного кольца*. Постоянные анафоры, синтаксический параллелизм, другие виды повторов в поздних стихах Есенина не случайны.

Основная, доминирующая интонация есенинских стихов — *песенная*. Исследователи называют такой тип стиха *напевным*. Современники, слышавшие авторское исполнение, свидетельствуют: поэт не просто читал, а почти пел стихи, растягивая гласные, выделяя в произведении внутреннюю мелодию. Неслучайно позднее на есенинские тексты было написано множество песен; некоторые из них потеряли имя автора и стали «народными».

В рассказе В. М. Шукшина «Верую!» герой, у которого вдруг заболела душа, приходит за помощью к деревенскому попу, но вместо ожидаемой проповеди слышит резкие, иронические разговоры и песню об опавшем клене, предваренную мудрым замечанием: «Вот жалеют: Есенин мало прожил. Ровно — с песню. Будь она, эта песня, длинней, она не была бы такой щемящей. Длинных песен не бывает». Есенинская короткая песня стала важным, необходимым звеном русской лирики XX века.



Есенин и Маяковский часто сталкивались, полемизировали, претендовали на первое место в поэзии 1920-х годов. Эстетические отношения между их художественными мирами можно представить цепочкой оппозиций.

Есенин — *последний поэт деревни*. — Маяковский — *певец адища города*.

Есенин — *чистый лирик*, он даже Пугачева делает своим alter ego. — Маяковский от лирического рода движется к *эпосу*, к изображению Революции и Истории.

Имажинист Есенин смотрит в *прошлое*. — Футурист Маяковский рвется в *будущее*.

Метафора Маяковского *конструктивна*, способ ее развертывания — *реализация* (пожар сердца). Метафора Есенина — *органична*, она развертывается в *антропоморфные образы* («старый клен / Головой на меня похож»).

Стих Маяковского — *ораторский*, он строится на акцентированном слове, на выкрике («Слушайте, товарищи потомки!»). Стих Есенина — *напевный*, он ориентирован, скорее, на внутреннее интонирование, на бормотание («Отговорила роща золотая...»).

Есенин и Маяковский — полюса русской лирики XX века. Но однополюсных магнитов, как известно, не бывает.

- 
- Т** 1. Расскажите о детстве поэта. С кем из поэтов XIX века Есенин чувствовал внутреннее родство?
2. Каким был путь Есенина в литературу? Кто способствовал его литературной известности?
3. Каково было отношение Есенина к революции? Чем оно отличалось от позиции Блока, Бунина, Маяковского?
4. В чем состояли эстетические принципы имажинизма? Как они соотносились с поэтикой Есенина?
- 

\* *Фирдуси (Фирдоуси) Абулькасим* (ок. 940 — 1020 или 1030) — персидский и таджикский поэт, автор поэмы «Шахнаме», работа над которой шла около 35 лет.

5. Какие принципы определяют художественный мир Есенина? Приведите примеры «зоологического преобразования мира» в лирике Есенина.
6. Как менялся лирический герой Есенина? Чем объяснялась его эволюция?
7. Какой образ Руси возникает в стихах Есенина? Как он меняется после революции?
8. Назовите мотивы, доминирующие в поздней лирике Есенина.
- п** 9. Перечитайте стихотворения «Отговорила роща золотая...» (1924) и «Над окошком месяц. Под окошком ветер...» (1925). Какие тенденции есенинской поэзии они отражают? В чем сходство и различие их образности и композиции?
- и** 10. В чем основные различия художественных миров Есенина и Маяковского и чем, с вашей точки зрения, они объясняются?
11. В главе приводятся примеры метафорического преобразования *луны* (месяца). Попробуйте найти в стихах Есенина сходные метафорические ряды (например, для *березы, ветра*).
12. Авторы знаменитого сборника литературных пародий и стилизаций «Парнас дыбом» (1925; 3-е изд. — 1989) литературоведы Э. С. Паперная, А. Г. Розенберг, А. М. Финкель заставляют «пересказывать» поэтов разных времен и народов от Гомера и Данте до Ахматовой и Маяковского знаменитые шуточные стихи «У попа была собака...» и «Жил-был у бабушки серенький козлик...». Есенину достался «козлиный» сюжет:

Рязанские лощины,  
коломенская грусть.  
Одна теперь в долине  
живу я и томлюсь.

Козел мой златорогий гулять  
умчался в лес.  
И свечкой четверговой  
горел окрай небес.

Рычали гневно тучи,  
мотали головой,  
уступы тьмы дремучей  
глotalи тучий вой.

Я проклинаю Китеж  
и тьму его дорог,  
восстал бездонный вытяж,  
разорван козий бог.

Стучали волчьи зубы  
в тарелки языков.  
Опять распят, погублен  
козлиный Саваоф.

О, лебедь гнутых рожек  
и ножек серый гусь.  
Рязанские дорожки,  
коломенская грусть.

(А. М. Финкель, 1919)

Какие свойства поэтики Есенина уловил, отразил и преувеличил пародист? Какие черты остались вне его поля зрения? (Не забудьте, что пародист еще не мог прочесть поздние есенинские стихи.)

13. Найдите в главе суждения Горького, Пастернака, Шукшина о поэзии Есенина. Добавим к ним еще две оценки.

О. Э. Манделштам в «Четвертой прозе» (1930) говорил о стихотворении «Я обманывать себя не стану...» (1922): «Есть прекрасный русский стих, который я не устану твердить в московские псиные ночи, от которого как наваждение рассыпается рогатая нечисть. Угадайте, друзья, этот стих: он полозьями пишет по снегу, он ключом верещит в замке, он морозом стреляет в комнату:

... Не расстреливал несчастных по темницам...

Вот символ веры, вот поэтический канон настоящего писателя, смертельного врага литературы».

В. Т. Шаламов в книге «Очерки преступного мира» (1959) посвящает Есенину целую главу. Писатель,

много лет проведенный в советских лагерях, утверждает: «Это был единственный поэт, “принятый” и “освященный” блатарями, которые вовсе не жалуют стихов.

Позднее блатные сделали его “классиком” — отзывать о нем стало хорошим тоном среди воров.

С такими стихотворениями, как “Сыпь, гармоника”, “Снова пьют, дерутся и плачут” — знаком каждый грамотный блатарь. “Письмо матери” известно очень хорошо. “Персидские мотивы”, поэмы, ранние стихи — вовсе не известны» («Есенин и воровской мир»).

Чем можно объяснить такое разнообразие оценок поэзии Есенина? Как вы думаете, в чем причины популярности Есенина в воровском мире и почему эта популярность столь избирательна? (Для ответа на вопрос важно прочитать указанную главу из книги Шаламова.)

---

#### литература для дополнительного чтения

---

*Куняев Ст., Куняев С.* Сергей Есенин. — (Серия «Жизнь замечательных людей»). (Любое издание).

*Марченко А. М.* Поэтический мир Есенина. — М., 1972; 2-е изд. — М., 1989.

О Есенине: Стихи и проза писателей — современников поэта / Сост. С. П. Кошечкин. — М., 1990.

Русское зарубежье о Сергее Есенине. — М., 1993. — Т. 1 — 2.

Сергей Есенин: Сборник материалов. — М., 2006.

*Солнцева Н. М.* Сергей Есенин. — М., 2000.

# Содержание

---

<b>Двадцатый век: от России до России</b> .....	3
Календарь и история: короткий XX век .....	3
Россия: последние годы императорской власти .....	4
Мировая война: крушение империи .....	8
1917-й: клячу истории загоним .....	12
СССР: наступления и отступления советской власти .....	15
Великая Отечественная война: горькое величие Победы .....	22
Оттепель: точка поворота .....	26
Застой: потерянные десятилетия? .....	29
1991-й: новая Россия .....	30
История и литература: «добро!» поэта .....	31

## **СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК: ЛИКИ МОДЕРНИЗМА (1890 — 1910-е)**

Имя и оценки: ренессанс или упадок? .....	36
Эволюция: декаданс — модернизм — авангард .....	40
Символизм: окно в Вечность .....	46
Акмеизм: от символа к вещи .....	58
Футуризм: от символа к слову .....	67
Новый реализм: архаисты и новаторы .....	77
Итоги: направление и произведение .....	83

<b>Александр Александрович Блок (1880 — 1921)</b> .....	91
Филолог: ректорский флигель и шахматовский дом .....	91
Поэт: Прекрасная Дама и лиловые миры .....	96
Мыслитель: крушение гуманизма и <i>веселое имя Пушкин</i> .....	101
<b>Художественный мир лирики Блока</b> .....	110
Лирический герой: лицо и маски .....	110
Путь: трилогия вочеловечения .....	111
Книга первая: <i>мгновения слишком яркого света</i> .....	113
Книга вторая: <i>пузыри земли и город-призрак</i> .....	117
Книга третья: <i>все сущее — увековечить</i> .....	122
<b>«Двенадцать» (1918)</b> .....	128
Мир: белое, черное, красное .....	128
Жанр: частушка и «киношка» .....	131
Двенадцать: разбойники или апостолы? .....	134
Петька с Катькою: жестокий романс и трагедия .....	135
Исус Христос: за и против .....	138
<b>Иван Алексеевич Бунин (1870 — 1953)</b> .....	145
До: праведник среди грешников .....	145
Революция: окаянные дни .....	150
После: летописец русской Атлантиды .....	152
<b>Художественный мир Бунина</b> .....	157
Реализм: социальное и вселенское .....	157
«Листопад» и «Одиночество»: поэзия как проза .....	161
«Антоновские яблоки»: проза как поэзия .....	165
«Господин из Сан-Франциско»: сатира и притча .....	168
«Темные аллеи»: грамматика любви .....	172
<b>Максим Горький (1868 — 1936)</b> .....	183
Нижегородский «босяк»: путь к вершинам .....	183
Петроградский еретик: борьба за гуманизм .....	192
Московский пленник: <i>максимально горькая эпоха</i> .....	197
<b>«На дне» (1902)</b> .....	204
Герои: босяки как философы .....	204
Мир: ночлежка и пещера Платона .....	207
Жанр: социальная или философская драма? .....	210
Смысл: <i>правда или сострадание?</i> .....	213
Судьба: спор героя и автора .....	219

**СОВЕТСКИЙ ВЕК:  
ДВЕ РУССКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ ИЛИ ОДНА?  
(1920 — 1930-е)**

Литература и революция: поэты и вожди .....	228
Литература в СССР: пролетарские писатели, попутчики и ничевоки .....	231
Поэзия и проза: образы эпохи .....	243
Литература в эмиграции: в изгнании или в послании? .....	248
Социалистический реализм: миф или реальность? .....	253
Литература и власть: мартиролог XX века .....	256

**Владимир Владимирович Маяковский (1893 — 1930)..... 263**

Футуризм: желтая кофта .....	263
ЛЮБ: история любви .....	268
Социализм: красное знамя .....	274
Финал: точка пули .....	281
Художественный мир лирики Маяковского .....	288
Как делать стихи: формула крика .....	288
«Обнаженный великан»: громада-любовь — громада-ненависть .....	294
Будетлянское будущее: Мы и Я.....	299

**Сергей Александрович Есенин (1895 — 1925)..... 313**

Путь наверх: рязанский Лель .....	313
Жизнь наверху: <i>знаменитый русский поэт</i> .....	322

**Художественный мир лирики Есенина .....** 331

Златая Русь: мир как миф .....	331
Лирический герой: от инока к хулигану .....	334
Мечтатель на Руси советской: жалость, любовь, смерть ...	339

*Учебное издание*

**Сухих Игорь Николаевич**

**Литература**

**В двух частях**

**Часть 1**

**Учебник для 11 класса**

**(базовый уровень)**

**Редактор *Т. В. Козьмина***

**Художественный редактор *Л. В. Жебровская***

**Компьютерная верстка: *Л. А. Смирнова***

**Корректоры *Е. В. Кудряшова, О. Н. Яковлева***

Изд. № 104113707. Подписано в печать 27.06.2011. Формат 60×90/16.  
Гарнитура «Школьная». Печать офсетная. Бумага офсетная № 1. Усл. печ. л. 22,0.  
Тираж 8 000 экз. Заказ № 2531.

Издательский центр «Академия». [www.academia-moscow.ru](http://www.academia-moscow.ru)  
125252, Москва, ул. Зорге, д. 15, корп. 1, пом. 266.  
Адрес для корреспонденции: 129085, Москва, пр-т Мира, 101В, стр. 1, а/я 48.  
Тел.: (495) 648-05-07, факс: 616-00-29.  
Санитарно-эпидемиологическое заключение № РОСС RU. АЕ51. Н 14963 от 21.12.2010.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных  
издательством материалов в ОАО «Тверской ордена Трудового Красного  
Знамени полиграфкомбинат детской литературы им. 50-летия СССР».  
170040, г. Тверь, проспект 50 лет Октября, 46.

