

А. Ю. Горбачев

Тексты лекций

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

МОДЕРНИСТСКО-ДЕКАДЕНТСКИЕ ЧЕРТЫ ПОЭЗИИ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Символизм и духовная атмосфера «серебряного века»

Когда мы называем художника слова гениальным, то редко задумываемся над тем, какой проверке на прочность подвергаем его наследие, сами того не желая. Согласно общепринятому положению, творчество гения многогранно и необъятно. Спорить трудно, однако в этом тезисе есть досадный момент агностицизма, чреватый ситуацией гносеологического отчаяния: мы обречены на частичное, заведомо неполное знание. Более того, кажется, что мы способны породить лишь различной степени достоверности версии, которые характеризуют художественное творчество выдающихся мастеров слова. Между тем во многом из-за подобных установок писатель, как правило, одинок и непонятый при жизни, остается таковым и в посмертном существовании.

Поэзия Александра Блока, изучавшаяся с различных точек зрения, не исключение, и объемные тома исследований работают, скорее, на самоупокоевание научной общественности: написано немало, стало быть, что-то существенное и сказано. Бездна непроященного вызывает к необходимости новых интерпретаций, и только краткость человеческой жизни ставит естественный предел поиску, бесконечность которого доходит до грани бессмысленности. И тогда волевым путем назначают пределы этой бесконечности, руководствуясь критериями, подсказанными идеологическими влияниями, присутствующими в ту или иную эпоху.

На сегодняшний день устоялось представление о Блоке как о романтическом, возвышенном, светлом поэте, писавшем о Прекрасной Даме, России, революции. Справедливо? Вполне. Однако этот имидж Блока, к тому же закрепляемый демонстрацией изображений поэта, где ему немногим более двадцати (безукоризненная воздушно-пламенная шевелюра, спокойное красивое лицо и – в вечность и для вечности – взгляд), грешит некоторой сальностью.

Наличие литературного таланта при таком подходе выглядит необременительной и полезной добавкой к остальному бытию поэта. При этом упускается важная подробность: ничто не дается даром и не проходит без последствий, и поглощенность творчеством в большинстве случаев связана с дефицитом простого человеческого счастья, а для поэтов нередко – и сокращением продолжительности жизни. Если обратить внимание на то, сколько художников слова выросли в неполных семьях, сами не создали семей либо остались бездетными, имели ту или иную степень психической аномалии, погибли, подорвав здоровье алкоголем и наркотиками, либо покончили жизнь самоубийством, стали жертвами других чрезвычайных причин, то можно прийти к однозначному выводу: творчество – не забава, а зона смертельного риска.

Игнорирование трагических сторон биографии поэта влечет за собой поверхностное и одностороннее представление о его внутреннем мире и о соб-

ственно поэтическом творчестве. Но ведь стихи не прячут судьбу, а наоборот, неумолимо предсказывают ее, и в этом нет ничего мистического. Напротив, поскольку свидетельством подлинности таланта является слитность слова и действительности, слова и судьбы, и души, и характера, и многих других индивидуальных параметров, постольку слово – поэтическое в первую очередь – сообщает о тайнах человеческого естества настолько откровенно, что для квалифицированного исследователя нет загадки в том, какую жизненную программу выражает творчество того или иного автора.

Жизненный путь Блока был непродолжительным. «Он умер как-то «вообще», оттого что был болен весь, оттого что не мог больше жить. Он умер от смерти», – полагал В. Ходасевич.

Конечно, эта смерть, как и любое сложное, трагическое явление, своего рода загадка. Но одну из причин, думается, все же можно указать. Современные психологи используют термин «кризис середины жизни», который означает глубокую и болезненную перестройку психической деятельности, которая сопровождается переменой жизненных установок, притуплением эмоциональности, утратой интереса к жизни и т. п. и выпадает на возраст между тридцатью и сорока годами, на границе между молодостью и зрелостью. Такой вот переходный возраст.

Литература, как ей и положено, на несколько столетий опередила науку, зафиксировав этот феномен, однако, разумеется, не дав ему надлежащего истолкования: «Земную жизнь пройдя до середины, // Я заблудился в сумрачном лесу...» (Данте Алигьери, начало «Божественной комедии»).

Исследование хронологии творчества русских поэтов последних двух веков приводит к обнаружению еще одной интересной закономерности. Обычно к возрасту «кризиса середины жизни» заканчивается пора лучших лирических стихотворений, и поэты, особенно романтического склада, переживают вдобавок творческий кризис. Наиболее устойчивой в этих условиях оказывается поэзия с редуцированной эмоциональностью: любые варианты эпических и драматических произведений, а также «холодные» виды лирики – гражданская, философская. Любовная лирика и романтическая поэзия, как наиболее «пламенные», угасают почти безнадежно (исключения есть, но они из тех, что скорее подтверждают правило, нежели опровергают его).

И такое состояние длится у поэтов довольно долго, пока, наконец, способность к созданию высокопробной «горячей» лирики возобновляется, правда, уже в ностальгическом варианте, однако многим ли выпадает дожить до вожделенной даты? Афанасию Фету, например, повезло на шестом десятке создать шедевр интимной лирики, стихотворение «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...». Для вящей убедительности возьмем в союзники А. С. Пушкина, который как-то сказал барону Е. Ф. Розену: «Помните, что только до 35 лет можно быть истинно лирическим поэтом, а драмы можно писать до 70 лет и далее!». Схожую идею классик выразил и в поэтической формуле «Лета к суровой прозе клонят».

Впрочем, оговоримся: такое состояние переживают в основном мужчины. Женщины же и тут, как всегда, загадочны, кроме того, их среди поэтов

не столь много, чтобы отважиться на широкие обобщения. Недаром в одной из американских литературных энциклопедий, изданной в 1990-е гг., мировая классика трактуется как произведения, написанные мертвыми белыми европейскими мужчинами.

Проблема «кризиса середины жизни» в полной мере отразилась на личности и творчестве Александра Блока. В 1915 – 1916 гг. он неоднократно жалуется близким и знакомым, что не может писать, как прежде, что стало неинтересно сочинять стихи, что перестал чувствовать сопротивление поэтического материала. Как следствие эмоционального упадка, снижается уровень поэзии Блока, уменьшается количество созданных им стихотворений.

Он радовался, когда, разорвав завесу молчания, написал поэму «Двенадцать»: «Сегодня я гений». Как будто не был им прежде. Куда только ни бросался поэт, кем только не пытался стать – даже членом чрезвычайной комиссии при Временном правительстве, даже сторонником большевистской революции, – чтобы не выпустить из рук нить смысла жизни. Все было тщетно: главное – поэзия – ушло. И жизнь кончилась.

В восприятии широкой аудитории Блок остается светлым поэтом. Тем важнее (и, думается, необходимо во имя объективности) проследить за мрачной стороной его гения, которую ему искусно, как никому другому, удавалось выводить из зоны читательского впечатления. Любопытно будет обнаружить также некоторые блоковские приемы ретуширования декадентских переживаний.

Александр Александрович начинал как символист, однако все его последующее поэтическое творческое бытие представляет собой путь постепенного удаления от символизма. Немалую роль в его духовном становлении сыграли христианство (во многом – результат семейного воспитания) и философские идеи Владимира Соловьева, «духовного отца» младшего поколения символистов. «Стихи о Прекрасной Даме» (1904 г., первый сборник поэта) и некоторые последующие произведения носят отчетливый отпечаток ревностной приверженности соловьевской концепции Мировой Души, Вечной Жены, воплощавшей мистически интерпретированные идеи гармонии, красоты, высшей духовности и т. д. (знаменитая метафора А. Блока «О, Русь моя! Жена моя!» – отзвук этой доктрины). Но будем иметь в виду, что перед нами поэт, гениальные стихи которого далеко не всегда соответствуют любым внешне установленным канонам, и обратимся к проблеме «Блок и символистская традиция».

Как известно, символизм возник во Франции и стал первым словом модернизма. С начала своего существования новое литературное направление начало посягать на казавшиеся нерушимыми постулаты искусства. Шарль Бодлер, ближайший предшественник символизма, создал книгу под названием «Цветы зла». Приоритетная роль зла в искусстве – вот важнейшая идея Бодлера, которая содержала вызов формуле гармонии, свято хранимой в европейской культуре еще со времен античности: истина – добро – красота.

Во второй половине XIX века стал очевиден кризис традиционного искусства. Он был обусловлен причинами эстетического, социального и мировоззренческого (идеологического) порядка.

Если говорить об эстетических причинах, то следует отметить, что возникновение символизма (первой школы модернизма) явилось результатом кризиса европейской (раньше других – французской) литературы, базирующейся на традициях, зафиксированных в «Поэтике» Аристотеля. Тематический набор, образная система, художественные приемы и т. д. становились повторяемыми и трафаретными. Те же проблемы, которые французская литература начала решать первой, были присущи и другим европейским литературам. Согласимся: после нескольких веков развития изящной словесности только с первозданной наивностью, т. е. без учета историко-литературного контекста, можно, например, рифмовать по-русски «кровь – любовь» или писать о «скупой мужской слезе».

Возможно ли было, например, французским писателям превзойти в рамках традиционного реализма Оноре де Бальзака, который в «Человеческой комедии» изобразил многоцветье отношений, состояний души, сословий и т. д.? Учтем и такой психологически значимый момент, как самолюбие художника. Кому хотелось быть бледной копией великого автора девяноста романов?

Показательна в этом смысле судьба Гюстава Флобера. Ему довелось заплатить огромную цену за верность традиционно трактуемому принципу жизнеподобия. У этого великого писателя не было почти никакой личной жизни – он всю жизнь творил, заточив себя в «башне из слоновой кости». Стилистика его прозы феноменально филигранна, на любой странице невозможно дважды встретить одно и то же слово, роман «Саламбо» почти целиком создан авторским воображением. И что же? Ровесник Ф. М. Достоевского, умерший всего на несколько месяцев раньше великого русского писателя, Флобер успел завершить три романа и несколько произведений значительно меньшего объема. Однако при этом отдельные сцены из «Воспитания чувств» и «Госпожи Бовари» непредвиденным для автора образом совпали с аналогичными эпизодами бальзаковских романов. Писать под диктовку реализма все больше означало, и не только для Флобера, повторяться.

Поиск новых путей в искусстве стал необходимым условием его выживания. Важно было только, какими окажутся эти пути. В принципе, писать лучше Бальзака, Пушкина, Толстого и кого угодно другого из реалистов – проблема хотя и неимоверно сложная, но разрешимая. Следует лишь отдавать себе отчет в том, что превзойти великих, как и во все предыдущие эпохи, можно исключительно по глубине содержания (т. е. на поле все того же реализма, обогащенного опытом других художественных систем). А это уже область смысла, которая не является специфически литературной и находится в компетенции философии, причем полноценной философии, не имеющей никакой иной ангажированности, кроме поиска и достижения истины.

Уникальность задачи, впервые вставшей перед писателями второй половины XIX века и по-прежнему актуальной в наши дни, заключается в том,

что выдающиеся классические реалисты, в первую очередь русские, подняли уровень литературы беспрецедентно высоко. Насыщенность их произведений смыслами достигла того предела, за которым уже от художника слова требовалось быть незаурядным философом, иначе он не мог даже претендовать на статус великого писателя. Автоматически из числа претендентов на эту роль выбыли так называемые органические, «природные» таланты, а также те творцы, чей дар характеризовался преимущественно филигранностью формы. Всем им на шкале духовных ценностей были уготованы места от второго ряда и ниже.

Но что делать, если классики – штучный культурный продукт, а притягательность литературы, необыкновенно возросшая благодаря их плодотворным усилиям, побуждала к творчеству гораздо большее количество амбициозных людей, нежели крупных дарований? Произошло то, что Ортега-и-Гассет назвал «восстанием масс», только в относительно скромных масштабах литературы. Хлынувшие в нее самозванцы подменили духовную ценность творчества его социальной значимостью и устроили соревнование между собой, ориентируясь на параметр поэтики (художественного мастерства, стиля), т. е. формы, а не содержания.

Отныне реалистам-классикам в лучшем случае отдавалась дань ритуальной вежливости, зато принципы их творчества предавались забвению и третиrowались как ретроградные. Вместо универсальной шкалы таланта, объективной, хотя и негласно существовавшей со времен античности, возобладало мнение о субъективности оценки художественного творчества и о множественности равноправных точек зрения на него. Такая позиция позволяла номинироваться на роль гения практически любому желающему, а после «Черного квадрата» К. Малевича грань между величием и претензией на него в новом искусстве была окончательно стерта.

Впрочем, не будем бросать камни в модернистов: к моменту их прихода в литературу реализм действительно несколько обветшал и требовал притока свежих сил, в том числе и извне, из зоны безоглядного и порой самодостаточного художественного поиска, удачно названной «искусством для искусства».

Модернизацию искусства по линии совершенствования его формы стимулировали социальные изменения, происходившие в западном мире. Индустриальная стадия развития капитализма выдвигала на историческую сцену и на лидирующие позиции в обществе тип человека, прямо либо косвенно связанного с процессом промышленного производства. Капиталистический способ производства стал определять не только производственные, но и любые другие отношения, наличествующие в буржуазном обществе, включая, безусловно, искусство, которое также представляет собой комплекс отношений. «Промышленный» принцип, перенесенный в сферу художественного творчества, означал первостепенное внимание к форме произведения. Поэтому обновление коснулось прежде всего ее. Что же касается содержания, то под эгидой мировоззренческого (идеологического) кризиса, сопровождавшего упомянутые выше социальные изменения, оно также модернизировалось.

Мировоззренческий (идеологический) кризис был в первую очередь кризисом христианства. Капиталистические общественные отношения по мере их развития все больше убеждали цивилизованную (в первую очередь христианизированную) часть человечества в том, что роль творца не только не принадлежит исключительно богу, но и во все большей степени начинает принадлежать человеку. Поэтому тезис Ницше о смерти бога и приходе на смену ему Сверхчеловека («Так говорил Заратустра») был не выдумкой безумца, а всего лишь констатацией сдвигов, произошедших в коллективном бессознательном в индустриальную эпоху и означавших массовую атеизацию, которая пришла на смену традиционной религиозности.

Для создания нового искусства было необходимо новое мировоззрение. И оно формировалось – не только все более хаотической и неоднозначной социальной действительностью, но и немецкой идеалистической философией (А. Шопенгауэр, Э. Гартман, Ф. Ницше и др.). В русском «серебряном веке» роль идейного центра сыграла религиозная философия (Н. Бердяев, С. Соловьев, В. Розанов, П. Флоренский, С. Булгаков и др.).

Орудием борьбы со смыслом, мешавшим триумфу нового искусства, могло быть только коллективное бессознательное. Следовало лишь облечь его в форму, адекватную исторической ситуации, т. е. иллюзиям, которыми на тот момент жило цивилизованное человечество. Для достижения этой цели максимально востребованными оказались идеалистические доктрины, а научные достижения становились объектом идеологических манипуляций.

Библией модернизма и символизма стала книга Артура Шопенгауэра «Мир как воля и представление». Скрытая и вечная сущность явлений («вещей в себе») – Мировая Воля, по Шопенгауэру, – постижима не логическим, а интуитивным путем, в первую очередь через искусство. Средством выражения Мировой Воли был признан символ. Среди искусств почетное место принадлежало музыке и лирической поэзии. Шекспир, Гете, Вагнер, По, Бодлер и др. были названы предшественниками французского символизма. (Русские символисты проявляли особое внимание также к творчеству Лермонтова, Тютчева, Достоевского и др.).

Открытие Эдуардом Гартманом сферы бессознательного, которую этот философ-иррационалист считал абсолютно доминирующей, давало символистам право руководствоваться интуицией, а не разумом не только в творчестве, но и в жизни.

Фридрих Ницше, провозгласивший главным творцом не обремененного культурными условностями Сверхчеловека, узаконил для нового искусства отмену любых ограничений, включая гносеологические и этические. Тем самым творящему индивиду, Поэту, Художнику была предоставлена беспрецедентная свобода творчества, которая, правда, на практике обернулась тривиальной свободой формальных изощрений. Таковой оказалась плата за игнорирование диалектики, согласно которой свобода представляет собой не волюнтаристское, а руководимое сознанием начало. Это значит, что свобода невозможна без ее ограничения, основанного не на произволе, а на понима-

нии положения вещей. Однако такие тонкости вряд ли беспокоили Ницше и его последователей из числа деятелей искусства.

Символисты восприняли дух своей эпохи и воплотили его в творчестве. В художественную ткань их произведений активно внедрялся символ, который использовался не столько в качестве средства художественного познания действительности, сколько в роли инструмента выражения мистических идей. Свойствами символа объявлялись обобщенность, многозначность, обращенность к вечности, логическая непроницаемость. Поэтому не следует бояться невнятности смысла в произведениях символистов: она запрограммирована их эстетической доктриной, предусматривающей приоритет музыкального – интонационного и фонетического – начала над смысловым.

Внушительный ущерб был нанесен традиционной трактовке принципа жизнеподобия. Нет, от него, вопреки широко распространенному в модернистской и постмодернистской среде мнению, художники слова не отказались – хотя бы потому, что искусство в принципе не может отражать ничего иного, кроме действительности. Нюанс лишь в том, на каком именно аспекте действительности сконцентрирован в данный конкретный момент главный интерес искусства. Иначе говоря, особо значимым для художника и его творчества является выбор сферы изображения.

Модернисты в целом и символисты в частности концентрируют свое внимание на достаточно узком и до них малоисследованном (рискнем уточнить: из-за его скромной значимости) участке действительности – мистическом компоненте духовного мира. Тем самым осуществлялся отказ от художественной традиции, получившей название «аристотелевского цикла искусства», прежде всего от традиции реализма, предписывавшей целостно, а не фрагментарно исследовать действительность при помощи образных средств.

По причине избирательности их интереса к действительности символисты старались не писать о явлениях материального мира либо использовали их образы в качестве символов. Для примера приведем стихотворение одного из первых русских символистов Николая Минского «Волна» (1896 г.):

Нежно-бесстрастная,
Нежно-холодная,
Вечно подвластная,
Вечно свободная.

К берегу льнущая,
Томно-ревнивая,
В море бегущая,
Вольнолюбивая.

В бездне рожденная,
Смертью грозящая,
В небо влюбленная,
Тайной манящая.

Лживая, ясная,
Звучно-печальная,
Чуждо-прекрасная,
Близкая, дальняя...

Образ-символ волны здесь может означать и женщину, и судьбу, и вечность, и тайну, и творчество, и вдохновение, и переменчивость вообще, и всякую бинарность, и любую противоречивость и т. д., и т. п. Каждое значение верно и каждое – не окончательно.

Кажущаяся безграничной свобода интерпретаций символистских произведений на самом деле представляет собой произвольное блуждание в релятивистской размытости смысла, т. е. попытку узаконить отказ от смысла. Пройдет меньше века, и постмодернизм пойдет еще дальше, когда сочтет этот компонент искусства факультативным, фактически ненужным. Античная триада «истина – добро – красота», в эпоху модернизма утратившая свой этический компонент, а гносеологический сократившая до мистического, в постмодернистский период оказалась редуцированной до, мягко говоря, превратно проинтерпретированного эстетического компонента. Искусство превратилось в бессмысленное и безответственную игру «знаками», якобы не имеющими значения, и «культурными (?) кодами».

Вот у истока какого разрушительного процесса находился символизм. Примечательно, что, согласно его доктрине, реальная жизнь почиталась несравнимо более низкой, нежели ее отражение – искусство (принцип «искусство выше жизни»).

Отсюда один из ключевых мотивов символизма – мотив раздвоенности (контраста), проистекавший из принципа двоемирия и означавший разделенность высокого и низкого, небесного и земного, духовного и телесного и т. п., причем первые элементы этих оппозиций трактовались в мистическом ключе. В этом мотиве легко обнаружить религиозные корни: ведь христианство также настаивает на ничтожности и бренности земной жизни и величии вечной, небесной. Однако у символистов мистицизм нередко оборачивался жизнеотрицанием, которое переходило в культ смерти и декадентские настроения (неслучайно во Франции целая плеяда символистов именовалась «проклятыми поэтами»), тогда как в христианстве даже отчаяние (уныние) трактуется как смертный грех.

Поскольку сферой изображения у символистов выступала область мистического, таинственного, непознаваемого, это требовало от художников слова чрезвычайного воображения, изысканной фантазии, а значит, и особого склада личности, заметим, во многих случаях патологического, психологически и поведенчески маргинального.

Символизм возник как стихийный и естественный феномен, однако сформировался и утвердился как конвенциональное искусство (предусматривавшее договоренность литераторов следовать определенным правилам при создании произведений). Временам гениальных непризнанных одиночек

(Верлен, Рембо, Лотреамон) пришла на смену эпоха создания организационных центров символизма (литературные объединения, издательства, журналы) и выдвижения коллективных лидеров (Малларме, Мережковский, Брюсов и др.). В эту эпоху и приходит в литературу Александр Блок.

Модернист и декадент Александр Блок

Примем во внимание ту очевидную истину, что Блок был неординарной творческой индивидуальностью, подлинно русским поэтом, а значит, наследником традиций «золотого века» (В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. А. Фета, Н. А. Некрасова и др.), и проследим, какое воздействие оказала символистская доктрина на его зрелое творчество (символизм в «Стихах о Прекрасной Даме» легко распознаваем, и обнаруживать его там – занятие хотя и полезное, но довольно рутинное).

Лирический герой Александра Блока – Поэт, творческая личность – как правило, изображается либо отшельником, либо созерцателем чужой жизни. Он одинок и монументален, бездеятелен. Впрочем, его бездеятельность – также форма одиночества, форма непричастности к миру и его делам. Поэтому тема одиночества творческой личности – одна из ключевых у Блока. Здесь поэт выступает в первую очередь наследником традиции Лермонтова, написавшего гениальное четверостишие: «Выхожу один я на дорогу» (дорога – судьба; моя судьба, мое будущее – одиночество); // «Сквозь туман кремнистый путь блестит» (сквозь неясные очертания будущего отчетливо проступает неизбежность страдания: острые камни, о которые можно пораниться); // «Ночь тиха» (ни свет, ни звук не являются союзниками Поэта); «Пустыня внемлет Богу» (безмолвное пространство воспринимает небесное безмолвие, и диалога по-прежнему нет); // «И звезда с звездою говорит» (диалог возможен лишь в космических далях; Поэт – величина космическая, а на земле ему уготовано одиночество).

Теме одиночества творческой личности посвящено знаменитое блоковское стихотворение «Незнакомка» (1906 г.). В нем представлены ведущие символистские мотивы: раздвоенности (контраста), тайны, вечности, одиночества. Начало стихотворения – почти реалистическое и внешне представляет собой бытовую картину, зарисовку с натуры:

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух.

Вдали, над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач,
Чуть золотится крендель булочной,
И раздается детский плач.

И каждый вечер, за шлагбаумами

Заламывая котелки,
Среди канав гуляют с дамами
Испытанные остряки.

Над озером скрипят уключины,
И раздается женский визг,
А в небе, ко всему приученный,
Бессмысленно кривится диск.

Завораживающие стихи, пьянящий, убаюкивающий ритм. Но о чем здесь говорится? И как? Звуковая картина: пьяные окрики, детский плач, женский визг, скрип уключин – диссонансный подбор. Зрительная: пыль, рекламная вывеска булочной (визитная карточка убожества обывателей, устремленных к насыщению желудков и не обремененных высокими желаниями), шлагбаумы («запретительная» семантика, прямизна, автоматическое чередование черного и белого – признаки несвободного, унылого, бесцветного «страшного мира»), канавы и прогуливающиеся среди них пошляки обоего пола. Гамма чувств: скука, пьяный разгул, пошлость и рутина. Неслучайно звуки, доносящиеся до слуха лирического героя, дважды сопровождаются одним и тем же глаголом: «раздается детский плач», «раздается женский визг» – так поэт подчеркивает однообразие бытовой жизни. Солнце, которое светит обывательскому миру и выступает его символом, – бессмысленно кривящийся диск, уродливая гримаса на круглом лице безумца.

Великолепие формы стиха и приземленность, пошлость описываемой в нем действительности создают мотив раздвоенности уже в первых четырех строфах. Тот же мотив выражен и другим способом: контрастирующим звучанием клаузул четных и нечетных строк. Нечетные: дактилическая рифма с музыкальными сонорными «л», «н» и «м» («ресторанами – пьяными», «перулочной – булочной», «шлагбаумами – дамами», «уключины – приученный»); четные: мужская рифма с сухим жестким звучанием, причем в трех случаях – односложная («глух – дух», «дач – плач», «диск – визг»). Через негативное отношение (скепсис, иронию, сарказм) лирического героя к низкой действительности выражена его внутренняя непричастность к ней, следовательно, налицо мотив одиночества.

Тот же мотив усугублен в пятой строфе:

И каждый вечер друг единственный
В моем стакане отражен
И влагой терпкой и таинственной,
Как я, смирен и оглушен.

Здесь для нас важен впервые возникший в стихотворении образ-символ вина. Автор решительно относит его к арсеналу символизма, именуя «влагой терпкой» (осознательно-вкусовое ощущение, материальность) «и таинствен-

ной» (а это уже из сферы духа; кроме того, эпитет «таинственный» – обозначение мотива тайны).

Шестая строфа передает неприязнь лирического героя к пребывающим в соседстве с ним людям «страшного мира». Блок даже употребляет крайне редкое для него и для высокой лирики вообще просторечие. У него лакеи «торчат», как неживая природа, а пьяницы «возвышаются» до зоологического уровня:

А рядом у соседних столиков
Лакеи сонные торчат,
И пьяницы с глазами кроликов
«In vino veritas!» кричат.

Одновременно поэт не забывает о важнейшем символистском мотиве вечности, вводя его в текст через латинское изречение (латынь – язык вечности). Возвышенный мотив озвучен устами ничтожеств – так еще раз проявляет себя мотив раздвоенности.

Анализируемое стихотворение называется «Незнакомка» (мотив жизнеотрицания, который проявляется через семантику удаленности от конкретного женского образа, передан здесь по-блоковски элегантно, ведь Незнакомка – вариация Прекрасной Дамы). Однако в первых шести строфах, составляющих почти половину текста, о заглавной героине не произнесено ни слова. Почему? На наш взгляд, в этом сказался неповторимый художественный такт Блока (одна из особенностей, делающих прекрасными даже самые мрачные его строки): «пригласить» Прекрасную Даму после того, как для ее появления подготовлена почва, т. е. выстроена символистская основа стихотворения. Образ лирической героини не только самоценен, но и возникает ради «испытания на прочность» безысходного одиночества героя. С превеликой осторожностью допускается она в его внутренний мир:

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?)
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

Даже самое ее появление представлено то ли фактом реальности, то ли романтической мечтой (мотив раздвоенности, на этот раз адресованный Незнакомке). Даже первое описание внешности: движущийся силуэт, скрываемый к тому же туманным окном (мотив тайны) – не содержит никакой конкретики. И все это сочетается с соблюдением скрупулезной временной достоверности: «И каждый вечер, в час назначенный...». Что же дальше?

И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,

Она садится у окна.

Пьяницы получают статус деталей интерьера (стульев, столиков), Незнакомка безусловно аристократична, мотив одиночества сопутствует ей («Всегда без спутников, одна»), мотив раздвоенности («дыша духами» – парфюмерия, материальность; «туманами» – тайна, идеальная сфера) – также. Прекрасная Дама сидит у окна (выход в иную реальность, доступность для нее другой, таинственной, символистской реальности; окно ведь не простое, а «туманное», маркированное мотивом тайны). Для полного соответствия «джентльменскому набору символиста» образу Незнакомки недостает мотива вечности, и автор воспроизводит его в девятой строфе:

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука.

Одни и те же символистские мотивы отнесены к герою и героине – так подчеркивается их внутреннее родство. Превосходная перечислительная интонация, придающая тексту колорит магических заклинаний, сочетается с изысканной звукописью (чтобы не загромождать анализ содержания стихотворения, не следим за игрой гласных и согласных, а это – настоящая симфония; Александр Блок помнит завет Поля Верлена: «Музыка прежде всего»). Аристократизм героини становится ведущей темой. Прекрасные стихи о Прекрасной Даме! Три следующих строфы – это подлинный гимн Незнакомке, в них Блок переходит на чисто символистский поэтический язык:

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

Глухие тайны мне поручены,
Мне чье-то солнце вручено,
И все души моей излучины;
Пронзило терпкое вино.

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

Эти стихи просто опасно трактовать как реалистические. Корней Чуковский попробовал и посчитал поэтической бестактностью строки о перьях страуса, качающихся в мозгу. Между тем Блок говорит о том, что атрибуты

внешности Незнакомки составляют единое целое с состоянием души героя (не будем забывать, что ее пребывание в реальности эфемерно, мнимо, зависимо от его воображения, от его «мозга»). Реалист рассмотрит за темной вуалью разлет бровей, очертания губ и т. д.; символисту видится «берег очарованный», «очарованная даль»: никакой житейской конкретики, лишь самое общее настроение, впечатление, состояние души. «Странная близость», «глухие тайны», «излучины души», «дальний берег» – берег очарования, существующий лишь в воображении. Импрессионистический, плавучий, таинственный язык символизма, где все предполагается и угадывается, а не прочитывается впрямую. «Мне чье-то солнце вручено...» – чье? кем? – только и поймешь, что высказана мысль о причастности к недостижимо величественному и непогрешимо светлому. Образ-символ вина вбирает в себя множество значений, выражающих настроение стиха: очарование, восхищение, восторг, сон, греза, мечта, тайна, бесконечность, раздумье, истина, вера, любовь, вдохновение...

Нетрудно заметить, что стихотворение симметрично делится на две половины: в первых шести четверостишиях читатель готовится к встрече с Незнакомкой, в последующих он должен оценить ее божественную безупречность. Но наиболее потрясающее, шокирующее впечатление производит заключительная, тринадцатая, «сатанинская» строфа (даже такой компонент художественного текста, как количество строф, учел великий поэт), дерзко разрушающая и едва возникшую симметрию, и не без труда восторжествовавшую гармонию. Читатель мог ожидать какого угодно финала, однако его оставили при самом опустошающем варианте. О Незнакомке – ни слова, зато трижды – о лирическом герое, с акцентировкой местоимения первого лица единственного числа, которое сигнализирует об одиночестве:

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

Пошли патетические восклицательные знаки, использована хлесткая грубоватая рифма «сокровище – чудовище», причем дактилическая, у которой были «музыкальные» «предшественники», – и все это сделано ради утверждения безысходности одиночества Поэта. Человечество не только не получит сокровищ моей души, оно даже не догадается, как к ним подступиться, как бы говорит лирический герой.

Поэтому и употреблен глагол «лежит» с его семантикой бездействия, не востребоваемости, ненужности, одиночества; поэтому в ходу и такая категоричность: «... только мне!». Это отчаяние одиночества. И категория среднего рода, обладающего семантикой обобщенности: «Ты право, пьяное чудовище!» – это укор невменяемому и презираемому человечеству, к которому через фигуру умолчания присоединяется и Незнакомка (невозможно сказать ей, внутренне самой близкой, что и она не в силах разрушить одиночество

лирического героя, отсюда – досада и сублимация досады в ругань: «... пьяное чудовище!»).

Последняя строчка стихотворения как бы аккумулирует в себе его содержание. Это все те же мотивы: тайны («я знаю»: знание только мое, тайное), вечности (латинская фраза, переведенная на русский язык, хотя и выражает интимное знание героя, но не утратила своей родовой основы), раздвоенности («я знаю» – а мир не знает), одиночества: вино – одиночество (анagramма первого слова этой пары содержится во втором). Впервые связь между мотивом (темой) одиночества и образом-символом вина была проведена в пятой строфе и развивалась до финала. Лирический герой пришел к выводу, что истина – в одиночестве, однако не пустом и бесплодном, а дарующем многообразие смыслов, выраженных через образ-символ вина. Может быть, в этом оптимизм стихотворения? Станный, во всяком случае, оптимизм, непривычный: ведь блоковский шедевр – апофеоз отречения от мира, апофеоз отчуждения, апофеоз жизнеотрицания во имя творчества и в этом ракурсе – апология доктрины модернизма.

Автор «Незнакомки», как и подобает модернисту, заведомо отбрасывает кажущуюся ему помехой для поэзии брентную жизнь и лишается источника жизнелюбия и творчества. Символист Блок стремится творить без опоры на «бытийный назем», балансируя на грани между искусством и смертью. Искусство требует жертв? Конечно. Но жизнеутверждающих жертв, потому что чрезмерные жертвы снижают его уровень.

Стихотворение «Незнакомка» – пример поэтического доказательства от противного. Преодолеть одиночество героя автор поручает Прекрасной Даме, самому заветному и безукоризненному своему образу-символу. Предположив, что Незнакомка – существо, родственное герою, и даже проследив за развитием наметившегося было единства, мы в итоге вынуждены признать, что ее попытка проникнуть в загадочный и противоречивый мир души Поэта признана неудачной и оказалась отвергнутой. Итак, Прекрасная Дама принесена в жертву блоковскому искусству (а была его целью)?

Эта интерпретация содержания стихотворения может быть признана достоверной при условии, что появление Незнакомки – факт реальности. Если же она – настолько Незнакомка, что ее и вовсе не было, если она – фантом, призрак, порожденный воображением лирического героя, то не только «перья страуса», но и все ее внешние приметы и внутренние качества целиком принадлежат сфере его души, точнее, сфере его воображения. В таком случае об отречении от Прекрасной Дамы или принесении ее в жертву на алтарь искусства не может идти речи (химера воображения исчезла всего лишь до завтрашнего вечера – какой с нее спрос?), а тринадцатая строфа – крик отчаяния о том, что реальность не способна подарить герою внутренне близкого человека. В остальном же все совпадает с приведенными выше рассуждениями.

Несколько слов о соотносительности «Незнакомки» с русской поэтической традицией. Налицо тематическая преемственность: тема одиночества творческой личности отчетливо артикулирована в XIX веке, особенно в поэзии Пушкина, Лермонтова, Тютчева («Молчи, скрывайся и тай...»). Ритмический

рисунок «Незнакомки» напоминает «Я помню чудное мгновенье...», а роскошные дактилические рифмы не могут не потревожить тень Некрасова. Фонетическая культура стихотворения находится на уровне высших образцов поэзии «серебряного века».

В творчестве Александра Блока неоднократно декларировался общемодернистский тезис «искусство выше жизни», который порождал культ вдохновения, поэтического экстаза, чрезвычайной эмоциональности. В сочетании с жизнеотрицанием этот культ иногда оборачивался эмоциональным экстремизмом: «... только влюбленный // Имеет право на звание человека». Не влюбленный вычеркнут? А влюбленный всего лишь «имеет право»? Кого же тогда считать человеком?

Поэт умеет завуалировать среди нежных строк ноту жизнеотрицания, и стихотворение «Когда вы стоите на моем пути...» подтверждает это. Однако вне поэтического творчества классик «серебряного века» бывал менее осторожным. Например, известно высказывание Блока о допустимости убийства, если оно освящено великой ненавистью. Несколькими десятилетиями раньше предтеча модернизма Ф. М. Достоевский утверждал в своих великих романах прямо противоположное и был прав. Культ вдохновенной бессознательности, присущий искусству в целом и доведенный в рамках модернизма почти до абсурда (оставлено поле деятельности для постмодернистов), отзывался в блоковском мировоззрении декадентскими симптомами.

А. Блок представляется многим прекрасным и светлым благодаря его редкостному дару не подключать читателя к соучастию в собственных безысходных муках. Образцом его художнического такта может служить стихотворение «О, я хочу безумно жить...», из которого сразу запоминаются первая и две последних строчки: «Он весь – дитя добра и света. // Он весь – свободы торжество», выражающие желание поэта, чтобы так о нем думали юные потомки. Для потомков зрелого возраста припасено незаметное признание, исповедальный стон, спрятанный в сердцевине стихотворения:

Пусть душит жизни сон тяжелый.
Пусть задыхаюсь в этом сне...

Александр Блок пишет так, чтобы смысл гармонировал со звуком. «Гнеущая» фонетика только что процитированных строк с опорой на «ж», «з», «ш», «с» говорит сама за себя. А дальше: «Быть может» (модальность предположения и, как увидим позже, оптимистического), «юноша» (незрелый возраст) «веселый» (и только он, хотя бывают и печальные юноши) // «В грядущем» (настоящее изъято даже из области предположений) «скажет обо мне...». Столько ограничивающих оговорок, и лишь после них и с учетом их следуют оптимистические строки о добре и свете, о торжестве свободы...

И не криком ли боли по своей скрытой сути является бодрое по наружности восклицание: «Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!»? («О, весна без конца и без краю...»). И этот повтор, словно убеждающий в правоте оптимистического взгляда на мир, эта настойчивая монополия ударного «а» – звук рас-

пахнутости, простора, свободы, весны – в двух начальных строках: «О, весна без конца и без краю – // Без конца и без краю мечта!». И такой выразительно мажорный восклицательный знак... Тот, кто в ладах с действительностью, не восторгается по этому поводу, а методично преодолевает один жизненный отрезок за другим. Иное дело – лирический герой Блока, для которого «страшный мир» настолько невыносим, что кажутся раздражающими даже внешне безобидные бытовые реалии:

* * *

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.

Действительность однообразна (сухой перечислительный ряд), лишена ярких впечатлений, а значит, творческих импульсов, бессмысленна и будет таковой на протяжении всей человеческой жизни. Неутешительна и гипотетическая версия будущего: новая инкарнация, новый круг жизни означает почти стопроцентное «повторение пройденного»: изменен порядок перечисления «объектов», и «бессмысленный и тусклый свет» заменен на эквивалент: «ледяная рябь канала» – однообразие (рябь), однозначность (канал) и холод одиночества, отверженности.

С метафоры «холод – одиночество» начинается еще одно известнейшее блоковское стихотворение:

Земное сердце стынет вновь,
Но стужу я встречаю грудью.
Храню я к людям на безлюдьи
Неразделенную любовь.

Земное (для людей, для реальной жизни) сердце сковывает холод одиночества, но Поэт ради Творчества (для которого у него в наличии, по видимому, еще и «небесное» сердце) готов к такой жертве. Любить людей герой способен только не видя их («на безлюдьи») и – особой, «неразделенной» и обреченной на неразделенность, неземной любовью, порождающей не человеческие отношения, а произведения искусства.

Но за любовью – зреет гнев.
Растет презренье и желанье
Читать в глазах мужей и дев

Печать забвенья иль избранья.

В этом стихотворении мотив раздвоенности тотален, и следить за его очередным появлением в тексте – значит заново пересказывать текст. Интереснее будет отметить, что здесь на новый, «серебряновековой» лад звучат темы «поэт и толпа», «поэт и читатель». Вместе с гневом и презрением к обывателям у Поэта пробуждается жажда славы, а у кого ее искать, как не у тех же обывателей (мистические варианты оценки творчества Блоком не рассматриваются)? Однако для лирического героя наиболее неприятна мысль об отождествлении себя с чернью:

Пускай зовут: Забудь, поэт!
Вернись в красивые уюты!
Нет! Лучше сгинуть в стуже лютой!
Уюта – нет. Покоя – нет.

«Вернись в красивые уюты!» – стилистически не слишком грамотное выражение, Блок специально выделяет его курсивом, желая подчеркнуть несовершенство «страшного мира», в котором люди не способны даже правильно выразить мысль. Поэтом – решительное «да» холоду одиночества, пусть даже гибельному. Лирический герой одерживает не только моральную, но и, если так можно выразиться, «пунктуационную» победу. Два восклицательных знака содержит зов обывателей и столько же – ответ им, а утверждают превосходство Поэта два категорических тире и две ледяные точки (дивная симметрия!): «Уюта – нет. Покоя – нет» – вашего уюта, вашего покоя.

Итак, лирический герой Александра Блока – сноб? Вовсе нет. Поэт имеет полное право на отмежевание от толпы, важно лишь, каким способом он это делает. Блок, при всем разнообразии его творчества, отдает предпочтение модернистски-декадентскому пути. Ведь не шутил же он, когда, выступая прямым наследником Шарля Бодлера, объявлял искусство порождением зла («К Музе», 1913 г.)? Вот что сказано о Музе и ореоле над ней:

И когда ты смеешься над верой,
Над тобой загорается вдруг
Тот неяркий, пурпурово-серый
И когда-то мной виденный круг.

Искусство, попирающее святыни, искусство, охваченное адским пламенем и дарующее Творцу «страшные ласки» и «горькую страсть»... Искусство по ту сторону добра и зла, вне проблемы добра и зла: «Зла, добра ли? – Ты вся – не отсюда» – это о Музе. И это Блок. Надо ли говорить, что в XIX веке для русских писателей-реалистов подобное восприятие творчества было, как минимум, экзотическим?

Конечно, это – не весь Блок. Несколько иначе эмоционально окрашена его интимная лирика (особенно эротически-чувственные строки цикла «Кармен»), а в многочисленных стихах о России он кажется наиболее адекватным своему гению. Не забудем также о гражданских мотивах в его творчестве: там также подлинный Блок. И в поэме «Двенадцать», и в размашисто русских «Скифах» – он же. Но прежде всего Александр Блок был великим модернистом, творчество которого имело декадентскую направленность. Преодолевая, хотя и не изживая ее, поэт достигал художественных высот, которые для «серебряного века» являлись классическими.

Литература

1. А. Блок. Исследования и материалы. СПб., 1998.
2. Авраменко А. П. Блок и русские поэты XIX века. М., 1990.
3. Алексеева Л. Ф. Блок и русская поэзия 1910 – 20-х годов. М., 1996.
4. Белый А. О Блоке. М., 1997.
5. Бураго С. Б. Александр Блок: Очерк жизни и творчества. Киев, 1981.
5. Венгров Н. Путь Блока. М., 1963.
6. Гаспаров М. Л. Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия серебряного века. 1890 – 1917: Антология. М., 1993.
7. Громов П. И. Блок, его предшественники и современники. М. – Л., 1966.
8. Блок А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1971.
9. Долгополов Л. К. Александр Блок: Личность и творчество. Л., 1980.
10. Жирмунский В. М. Поэзия Александра Блока. Пг., 1922.
11. Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997.
12. Максимов Д. Е. Поэзия и проза Блока. Л., 1981.
13. Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999.
14. Мочульский К. В. А. Блок. А. Белый. В. Брюсов. М., 1997.
15. Немеровская О., Вольпе Ц. Судьба Блока. Воспоминания. Письма. Дневники. М., 1999.
16. Орлов В. Гамаюн: Жизнь Александра Блока. М., 1980.
17. Павлович Н. А. Воспоминания об Александре Блоке // Блоковский сборник. Тарту, 1964.
18. Поэзия французского символизма: Лотреамон: Песни Мальдорора. М., 1993.
19. Русские писатели. 1800 – 1917: Биографический словарь. Т. 1. М., 1989.
20. Русские писатели 20 века: Биографический словарь. М., 2000.
21. Соловьев Б. Поэт и его подвиг. Творческий путь Блока. М., 1973.
22. Тимофеев Л. И. Творчество Блока. М., 1963.
23. Турков А. Александр Блок. М., 1981.
24. Ходасевич В. Ф. Некрополь: Воспоминания. М., 1991.
25. Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество // Самопознание европейской культуры XX века. М., 1991.

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ И ФУТУРИЗМ: ДООКТЯБРЬСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ПОЭТА

Маяковский в зеркале мифов

Истории русской литературы известна одна любопытная закономерность: чем экстравагантнее поэт, получивший известность среди миллионов, тем более непредсказуема посмертная судьба его творчества. Так, в начале XXI века наблюдается резкая поляризация мнений о поэзии Сергея Есенина и Владимира Высоцкого: кто-то считает их великими, кто-то относит их имена к литературной периферии... Пожалуй, одним из самых крупных «потерянных гениев» в наше время оказался Владимир Маяковский, статус которого за несколько последних десятилетий изменился от «солнца советской литературы» до «озоновой дыры отечественной словесности».

На наш взгляд, невольным недостатком посвященных Маяковскому исследований, опубликованных со времен «перестройки» и до нынешних дней (весьма ценных в научном отношении, потому что они, как правило, рассматривают биографию и творчество поэта, а не символа определенных идеологических ценности), является их односторонность. Старательное стирание с Маяковского «советского клейма» приводит к уменьшению масштаба его таланта. На возможные возражения по поводу «нового насаждения «певца революции» ответим вопросом: хорошо ли, что учебные программы с нарастающей ущербностью представляют великое имя, по праву принадлежащее отечественной литературе, культуре и истории? Маяковский политически неактуален? — Гомер, кстати, тоже, но оба они — проницательные свидетели своего времени и выдающиеся художники слова.

На наших глазах совершается несправедливость. Досадно, когда активно канонизируется один круг литераторов (Анна Ахматова, Борис Пастернак, Марина Цветаева, Осип Мандельштам) и замалчивается, а порой даже шельмуется другой, в котором часто фигурирует имя Владимира Маяковского. Вряд ли правомерно также упрекать поэта в художественной неполноценности на том основании, что огромная часть его произведений относится к социалистическому реализму. И уж совершенно ложный путь — давать «усеченного» Маяковского: немного футуриста, немного сатирика и т. д.

Камнем преткновения в отношении к личности и творчеству поэта явилось его активное сотрудничество с советской властью. Признавая невозможность чисто эстетического подхода к оценке литературных явлений, зададимся вопросом: о ком мы говорим — о политике, «партократе» или о художнике? Если о первом, то наш разговор не следовало начинать, а если о втором, то возникает многоаспектная проблема «Маяковский и его место в литературе».

Разумеется, политическая ангажированность поэта нуждается в разъяснениях, однако и здесь не все просто. Перед нами сложнейшая индивидуальность, чей путь к большевизму был уникальным и не определялся исключительно узкоидеологическими соображениями. Как женщиной в ее отношениях с миром движет женский интерес, так поэтом — поэтический. Кто в этом

удосужился разобраться? — чуть ли не в искателя выгоды и конъюнктурщика превращают сегодня искреннейшего из художников, о котором Пастернак в начале 1920-х справедливо сказал: «Я знаю: ваш путь неподделен».

Не все однозначно и с декадентскими мотивами у Маяковского, связанными, на наш взгляд, с его экзистенциальными и эстетическими установками. Безусловно, гуманистическая направленность, также присущая его творчеству, вызывают одобрение и сочувствие, тогда как антигуманистические тенденции необходимо объяснить не только с позиции его реального и возможного воздействия на чье-то мировоззрение, но и с точки зрения причин их возникновения и форм проявления, что позволит определить степень органичности антигуманизма внутреннему миру поэта.

Подчеркнем особо: при рассмотрении биографии и творчества Владимира Маяковского для нас важен не идеологически монолитный образ поэта, а человек и художник со всеми его противоречиями.

Советская эпоха, исходившая из собственных пропагандистских нужд, изображала Маяковского «певцом революции» (подразумевалась Октябрьская, хотя первой, воспетой им, была Февральская), «поэтом пролетариата» (не менее справедливым было бы назвать его поэтом одиночества). Как следствие, «неудобные» эпизоды биографии и дооктябрьское творчество Маяковского, его художественное мастерство, влияние на русский стих и т. п. были «достояньем доцента», в средней же школе советского образца об этом говорилось скороговоркой, как о чем-то второстепенном.

О Маяковском не молчали — о нем недоговаривали.

Советским «маяковедам» было известно, что его родословная по отдаленным линиям пересекается с родословными Пушкина, Гоголя и Толстого, но до сведения широкой публики эта информация не доводилась: выгоднее было считать, что «поэт пролетариата» рожден Октябрьской революцией, нежели признать наличие генетической составляющей его дара.

Украинские корни его фамилии также не афишировались: все подлинно советское представлялось русским либо лишенным национального признака, а со времен Сталина — еще и немного грузинским, поэтому место рождения Маяковского, село Багдади Кутаисской губернии, приобрело довольно широкую известность.

О дворянском происхождении поэта не велела распространяться советская «теория», согласно которой творцами истории и культуры являются люди из простонародья. Зато всячески рекламировался большевизм Маяковского. При этом оставалось без комментариев очевидное: этическая сомнительность положения устава РСДРП (б), допускавшего пополнение партийных рядов за счет подростков, падких на политическую левизну и экстремизм (у будущего поэта хранился пистолет — воплощение заветной мечты многих мальчишек, его тянуло к тайнам и риску, что естественно для человека юного возраста, однако все это выдавалось за приметы «идейной зрелости»; нет бы сказать, что подросток рано потерял отца и некому было усмирить глупое и опасное рвение незрелой натуры), а также кратковременность партийного стажа Маяковского. Он перестал быть большевиком до начала регулярного

поэтического творчества, однако для характеристики его по лирической позиции применялся оксюморон «беспартийный коммунист», правомерность которого обрела подтверждение лишь в произведениях и выступлениях поэта советского периода.

Не получили должного истолкования обилие религиозной символики у Владимира Маяковского, быстрое принятие им Октябрьской революции, а также феномен «наступления» «на горло собственной песне». Исследователь Ю. Карабчиевский пишет о творчестве Маяковского 1912 – 1917 гг.: «Никакого марксизма, никаких социальных аспектов, насыщавших журналы и книги десятых годов, мы не встретим в тогдашних его произведениях. Даже слово «пролетарий» или хотя бы «рабочий» тщетно искать...» От себя добавим, что и слово «революция» возникает в творчестве поэта до 1917 г. лишь однажды, да и то не в специфически большевистском, а в абстрактно-политическом значении: «... в терновом венце революций // грядет шестнадцатый год» («Облако в штанах», 1915 г.) – любимая «дооктябрьская» цитата советских «маяковедов».

Затушевывались слабые стороны творчества «классика советской литературы», хотя такой гигант, как Маяковский, в состоянии выдержать спрос по самому строгому счету. И, наконец, главная проблема: глубокий анализ поэтики и художественного мира «лучшего и талантливейшего» в большинстве советских исследований утопал в ритуальных фразах идеологического содержания. Маяковский-художник был заслонен Маяковским — символом коммунистической эпохи. И по сей день заслонен: побывав в роли «больше чем поэта», он не открыт в полной мере как поэт.

Так в СССР создавали миф о Маяковском — мало что утаивая (оглядка на Запад, откуда неслись возгласы, что даже ведущего своего литератора Советы окружили цензурными умолчаниями), но основную часть информации о нем сообщая петитом, в сносках, в комментариях, в малотиражных и малодоступных научных изданиях, а в системе образования и пропаганды громогласно выдавая и слегка варьируя один и тот же набор идеологизированных штампов. Что это, как не удушение в объятиях?

Мифологизация Маяковского обернулась для него всенародной славой (заслуженной, однако гипертрофированной, достигнутой за счет слияния его могучего голоса с державной мощью), оказавшейся в итоге той наживкой, при помощи которой советский режим, уходя в небытие, потащил за собой поэта.

Критике советского мифа о «певце революции» была посвящена книга Юрия Карабчиевского «Воскресение Маяковского» (1983 г.). Она как бы предваряла последующее, «перестроечное» и «постсоветское» представление о поэте и, несмотря на ряд справедливых и проницательных высказываний о биографии, личности и поэтике «горлана-главаря», немалой частью своего пафоса была направлена против него. Как результат — популярность «Воскресения» и премирование его создателя на Западе, а также триумф этой книги в конце 80-х — начале 90-х гг. XX века на родине автора.

Зарубежное (исключая, разумеется, социалистические страны) «маяковедение» в основном развивалось в полемике с советскими апологетами идеологических догм. Западная славистика создавала свой миф, в котором Владимир Маяковский был представлен футуристом и одним из лидеров русского авангарда, наряду с Велимиром Хлебниковым, например, нередко шедшим номером первым в футуристической табели о рангах. Советский период творчества Маяковского по ту сторону «железного занавеса» оценивался как провал, хотя внятного объяснения причин столь внезапной и стремительной деградации поэта не следовало.

Как и их советские коллеги-оппоненты, западные литературоведы и критики не стремились выработать целостную концепцию творчества Маяковского: помехой для тех и других были разнонаправленные идеологические пристрастия. Поэт трактовался «по частям», столь сильно отличавшимся друг от друга, что читателю статей и монографий о нем может показаться, будто речь идет о разных людях, один из которых писал до, а другой после Октябрьской революции.

Существенным недостатком западного «маяковедения» явилось также настойчивое преувеличение роли Бриков в биографии и творческой эволюции поэта, что отчасти было обусловлено замалчиванием их имен в советских исследованиях. Порой Маяковский бывал представлен едва ли не марионеткой в руках Бриков: то писал политически злободневные стихи под мудрым присмотром Осипа, то не мог ни строчки написать без «ценных указаний» Лили.

Как-то упускалось из виду явное: не будь Маяковского, о Бриках никто бы, кроме близких им людей да, может быть, дотошных исследователей футуризма и деятельности постфутуристических группировок, не вспоминал.

Итак, нерешенных проблем и поводов сосредоточиться на них в «маяковедении» собралось предостаточно. Не претендуя на их исчерпывающее решение, сосредоточим свое внимание на раннем периоде творчества поэта.

Русский футуризм

Начало творческого пути Владимира Маяковского связано с футуризмом. Сегодня уместно провести параллели между этим авангардистским течением «серебряного века» и культурой хиппи, панков и рокеров, чтобы наглядно представить шокирующий шарм, источником которого была футуристическая среда: то же стремление «взорвать все традиции», тот же андеграундный стиль поведения, те же сильнодействующие средства художественной выразительности, та же ориентация на эстетические категории безобразного, ужасного, уродливого и т. п. Это, так сказать, низовая сфера, генетически связанная с футуризмом. Вместе с тем он стал предтечей и более сложных литературных и художественных явлений: имажинизма, конструктивизма, сюрреализма, абсурдизма, метаметафоризма, концептуализма, мелоимажинизма и др. Эти далекие и близкие наследники футуризма, модернистские и постмодернистские, представляли собой его идейную и эстетическую развертку, его воплотившиеся возможности. А исходной точкой было

общемодернистское стремление к оригинальности, которое при дефиците культуры приводило к эпатажным формам творческого самовыражения.

В отличие от академических школ «серебряного века» – символизма и акмеизма, модернизовавших литературу и вместе с тем чтивших эстетические традиции, футуризм был первой школой авангардизма – тенденции, которая провозглашает радикальное обновление литературы и искусства. В этом смысле футуризм оказался предшественником постмодернизма и воплостителем игрового отношения к действительности.

Футуризм возник как игра, как забава и в своих манифестах не предлагал решать серьезные конструктивные задачи. Футуристы оригинальничали кто во что горазд: деформировали орфографию и синтаксис, отказывались от знаков препинания, пытались наделить смыслом звук или часть слова, придумывали неологизмы, использовали просторечную и бранную лексику и т. д. Их творчество было предельным для своего времени выражением модернистского принципа «искусство для искусства»¹ и поэтому для многих современников выглядело карикатурой на «серебряный век», будучи на деле его органической составляющей.

«Будетляне» отрекались от предшественников, а между тем в их произведениях обнаруживаются не только следы влияния древнерусской литературы и поэзии XVIII века, но и зависимость от опыта неоромантиков (К. Фофанов, М. Лохвицкая) и символистов (И. Анненский, К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый и др.). Однако определенный повод для отказа от традиции, безусловно, также был: если творчество символистов и акмеистов базировалось на культурной памяти (в частности, Мандельштам определял акмеизм как «тоску по мировой культуре»), то футуристы сконцентрировали свое внимание на революционных изменениях поэтической формы и особом пристрастии к слову, придавая ему новые эмоционально-экспрессивные оттенки, побуждая любоваться фонетикой речи безотносительно к ее смыслу. Это детское, первобытное отношение к слову, связанное с гипертрофированием его магической стороны, было наивной волюнтаристской попыткой спасти его от стереотипности звучания и восприятия, а образ и само искусство — от якобы грозящей им смерти.

Футуризм, являясь по своей внутренней сути искусством камерным (кому, кроме самих футуристов и редких ценителей «самовитого слова», были нужны «телеграфный синтаксис» Давида Бурлюка, звукоимитации Василия Каменского², «заумный язык» Велимира Хлебникова, Алексея Крученых и др.³?), через использование «спецэффектов» стремился расширить собственную аудиторию.

Создавая имидж романтического художника и утонченного эстета и иногда слегка иронизируя над ним (полная серьезность нередко оборачивалась пошлостью), массу поклонников приобрел эгофутурист Игорь Северянин⁴. Кубофутуристы вызвали неакадемический интерес в ансамблевом варианте, когда их собиралось «больше трех»: начинались ловко инсценированные драки, перебранка с публикой, скандалы и прочие подвиги из разряда дешевых сенсаций, до которых так охоч обыватель. За этой шумихой как-то

забывалось, что собственно поэзия отодвинута на задний план. Зато обнаружили новые внехудожественные (паралитературные) источники приобретения литературной славы, и футуристы соблазнились ими, предварив своим опытом явление массовой культуры народу.

На эти новшества реагировала и элитарная среда 1910-х гг., в которой были люди, боявшиеся отстать от времени, а также те, кто начал осознавать неслучайный характер перемен в художественной сфере, — они благословили вхождение «поэзии будущего» в высокое искусство. Брюсов и некоторые символисты печатались в футуристических изданиях под одной обложкой с футуристами, к немалому восторгу последних. Положительные оценки творений В. Хлебникова, В. Каменского, Н. Бурлюка, И. Северянина были высказаны В. Брюсовым и Н. Гумилевым. Теоретическую и моральную поддержку смелым художественным и лингвистическим экспериментам «будетлян» оказали М. Горький, В. Шкловский и др.

Преодолев с помощью вольных и невольных доброжелателей собственную маргинальность, футуризм выбрался на большую дорогу русской литературы. Это сделать было тем легче, чем быстрее старое уступало новому в других видах искусства: музыке, архитектуре, театре, но особенно — в живописи, шедшей от воплощения образа к воплощению мысли (супрематисты во главе с Малевичем, кубисты Ларионов, Гончарова, Машков, а также многие другие художники-абстракционисты).

Не случайно возникновению мощнейшей ветви русского футуризма, — кубофутуризма, породившего влиятельную литературную традицию, сопутствовало увлечение ряда его сторонников (В. Маяковский, Д. и Н. Бурлюки и др.) живописью кубизма, который исходил из возможности передавать многообразие мира через комбинации простейших геометрических фигур. По аналогии с кубизмом, кубофутуризм добивался той же цели упрощением семантики, синтаксиса и т. д., разложением языка на «первоэлементы». Отражением этой установки явилось, в частности, название, стиль и содержание стихотворений дебютного сборника Маяковского «Простое как мычание» (1916 г.), да и некоторое упрощение его поэтики в произведениях советского периода.

Творческий опыт футуризма в очередной раз подтвердил, что в искусстве не бывает бесполезных усилий. Из эстетической игры рождались долговременные (если допустить, что у футуристов ничего вечного не бывает) ценности. Футуристы изменили представление о поэзии и возможностях поэтической речи:

- 1) ввели в литературный оборот эстетические категории, располагающиеся в диапазоне между трагическим и безобразным;
- 2) сумели соединить элитарность своего искусства с эстрадностью и открытой гражданственностью;
- 3) провозгласили в своем творчестве культ сильной личности, демонстративно противопоставленной камерному герою символизма и акмеизма;
- 4) освоили ряд новых тем, в первую очередь тему индустриальной цивилизации: город XX века, техника и т. д. (заметим, справедливости ради, что

футуристы выступили здесь продолжателями традиции поэтов, которые разрабатывали урбанистическую тематику: Н. А. Некрасова, Ш. Бодлера, П. Верлена, Э. Верхарна и особенно – В. Брюсова и А. Белого);

5) произвели революционный переворот в образной системе, подарив русской поэзии ассоциативную метафору (В. Маяковский и др.);

6) узаконили ряд оригинальных жанрово-стилистических форм: палиндром (В. Хлебников), однострочная поэма (В. Гнедов)⁵ и др.;

7) обогатили русское стихосложение тоническим (акцентным) стихом (В. Маяковский и др.);

8) основательно реформировали поэтический синтаксис, лексику и фонетику;

9) начали системно использовать новую графическую структуру поэтической строки — «лесенку», изобретенную символистом Андреем Белым (В. Маяковский и др.);

10) совершили попытку семантизировать части слов и отдельные звуки (В. Хлебников, А. Крученых и др.)⁶.

Не будем забывать, что имена Маяковского и Хлебникова золотыми буквами вписаны в историю литературы XX века и что футуризм, и в первую очередь русский, стал художественным явлением мирового масштаба. Его последователи и продолжатели создали немало школ и течений в литературе и искусстве, а также ряд культурных феноменов. Например, футуристская идея об упразднении иерархии в искусстве сегодня положена в основу теории и практики постмодернизма.

Маяковский начинается

Каковым было место Владимира Маяковского в футуристической среде? Самым почетным. Сошлемся на свидетельство Владислава Ходасевича, очевидца и скептика (последнее немаловажно, ибо похвала в его устах многого стоит): «Для первоначального футуризма вся область мысли, равно как и область чувства, не существовали. Заумная поэзия была выражением предельного нигилизма, граничившего с кретинизмом (чего не отрицали даже некоторые ее сторонники). Маяковский, напротив, явился с известным запасом мыслей, окрашенных очень ярко».

Автобиография Маяковского «Я сам» сообщает о курьезном случае, побудившем поэта приступить к регулярному стихотворчеству. Давид Бурлюк как-то представил его, тогда еще имевшего в своем активе только малоценные и к тому же утраченные опусы времен гимназии и сидения в Бутырках: «Мой гениальный друг. Знаменитый поэт Маяковский». «Пришлось писать», — резюмирует «горлан-главарь» десятью годами позже, уже в ранге всероссийской знаменитости.

В той же автобиографии приведено его юношеское стихотворение, навеянное чтением символистов в Бутырской тюрьме:

* * *

В золото, в пурпур леса одевались,

Солнце играло на главах церквей.
Ждал я: но в месяцах дни потерялись,
Сотни томительных дней.

Тягучие, неживые, «немаяковские» глаголы, заунывная некрасовская интонация четырехстопного дактиля, символистская («золото», «пурпур»), с налетом религиозности («на главах церквей») и тюремной тоски («ждал я», «сотни томительных дней») лексика. Стихи узника, выразительно оцененные самим автором: «Вышло ходульно и ревплаксиво». Между тем в 1920-х гг. Маяковский пытался разыскать свои «бутырские творения» в архивах царской охраны. Для чего? Хотелось ли ему представить себя поэтом иного качества или заговорила ностальгия по бурной юности? Об этом сегодня можно только гадать. Однако для нас важно другое: в стихотворениях, которые Владимиру Владимировичу «пришлось писать» позже, отзывался интерес к символизму, проявленный на исходе подросткового возраста.

Первое из написанных после комплиментов Давида Бурлюка стихотворений Маяковского – «Утро» (1912 г.) – выделялось новизной и оригинальностью и вместе с тем свидетельствовало об усвоении его автором опыта неоромантиков и особенно – символистов, в частности о внимательном прочтении им сборников «*Urbi et orbi*» (1903 г.) В. Брюсова и «Золото в лазури» (1904 г.) А. Белого. Ряд образов и словесных оборотов («звезды», «фонари», «желтые ядовитые розы», «гибель», «пылающая ваза») заимствованы из декадентско-символистского арсенала. Описание ночного города с «враждующим букетом бульварных проституток» и «гробами домов публичных» сделано не без учета урбанистических стихотворений Брюсова «Оклики демонов» (1901 г.), «На бульваре» (1902 г.), «В публичном доме» (1905 г.) и др.

Маяковскому приписывают такой панторим: «Седеет к октябрю сова – // Се деют когти Брюсова». «Утро» Маяковского может быть рассматриваемо как попытка освободиться от влияния (вырваться из когтей) популярнейшего поэта начала века, написавшего в 1902 г. стихотворение «Раньше утра». Вот его начало:

Я знаю этот свет, неумолимо-четкий,
И слишком резкий стук пролетки в тишине,
Пред окнами контор тяжелые решетки,
Пустынность улицы, не дышащей во сне.

Владимир Маяковский вступает в оппонирующую переключку с мэтром «серебряного века»:

Угрюмый дождь скосил глаза.
А за
решеткой
четкой
железной мысли проводов –

перина.
И на
нее
встающих звезд
легко опёрлись ноги, —

используя в качестве «антибрюсовского орудия» не только собственный талант, но и опыт А. Белого, автора двучастного цикла «Утро» (1902 г.). Вслушаемся в голос блистательного символиста:

Из чащи вышедший погреться фавн лесной
смешной
и бородатый,
копытом бьет
на валуне.
Поет
в волынку гимн весне,
наморщив лоб рогатый.

Что мы видим? — перешедшие от одного поэта к другому разбивку текста на неравносложные интонационные отрезки (впервые, кстати, появившуюся в стихотворении А. Белого «Душа мира» (1902 г.), где употреблено словосочетание «улыбкой зыбкой», по образцу которого Маяковский составил свои: «решеткой четкой» и «жуток шуток»), нередко состоящие из одного-двух слов, звучащих с недостижимой прежде в русском стихе весомостью, обилие метрических пропусков, формирующих оригинальный облик разностопного ямба...

Однако, на наш взгляд, столь красноречивые параллели между Маяковским и символистами не делают его эпигоном «серебряновековых» знаменитостей. Наоборот, создается впечатление, что выбором темы и художественных средств из символистского арсенала он бросает вызов своим предшественникам, стремясь превзойти их в «игре на чужом поле», которое, если вдуматься, было не таким уж и чужим для начинающего футуриста: ведь Брюсов, Белый и другие востребованы им прежде всего как ярчайшие поэты-реформаторы.

Вместе с тем Маяковскому в его «Утре» удастся не только творчески преобразовать заимствованное у других, но и предстать в собственном неповторимом облике. Впечатляют жесткая фонетика и напористая энергия стиха, глобализм поэтического мышления, соединяющего земное и космическое, передача зрительных образов, воспринятых глазами живописца (выразительность линий, пронзительная световая стихия, необычное сочетание красок и т. д.). Но главная отличительная особенность — частое обращение к ассоциативной метафоре, которая своей пропиской в русской поэтической традиции обязана в первую очередь Владимиру Маяковскому.

Метафора, создаваемая по канве причудливых индивидуальных ассоциаций, широко использовалась футуристами и их последователями (имажинистами, обэриутами и др.), на совершенно самобытной основе развивалась у О. Мандельштама, Б. Пастернака, М. Цветаевой, нередко встречалась у советских поэтов. Ассоциативная метафора, расширив до небывалых границ горизонты творческого воображения, существенно обогатила русскую поэзию. Она стала необходимым художественным средством для многих современных поэтов (И. Бродский, А. Вознесенский, В. Соснора, Г. Айги, И. Жданов, А. Парщиков, В. Аристов, Е. Шварц, А. Драгомощенко и др.), тем не менее в первые постсоветские годы едва ли не единственным, кто открыто признал зависимость своей поэтики от наследия Маяковского, был Иосиф Бродский. Сам же «горлан-главарь» остается непревзойденным в русской поэзии по количеству изощренных метафор.

Следующее стихотворение раннего Маяковского называлось «Ночь» (1912 г.). В нем целая россыпь ассоциативных метафор. Сам текст – развернутая метафора ночной жизни города. Ночь-игра, ночь – испытание судьбы, – таким видится автору это время суток. Поэт ставит очередной эксперимент: обходясь четырехстопным амфибрахией без интонационных изломов, взрывает стих экспрессивной образностью. Одновременно преодолевается цветовая гамма символизма: вместо «золота», «пурпура», «лазури» и т. п. –

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.

Не без внутреннего напряжения, по-видимому, произошел отказ от «общепринятых» цветовых эпитетов: краткие причастия с деструктивной семантикой – «отброшен и скомкан» (простим поэту употребление в этом случае более «энергичного» единственного числа вместо грамматически более уместного, но «вялого» множественного?) – свидетельствуют, на наш взгляд, об установке избегать соблазнов символистской поэтики⁷. И апофеоз оригинальности – «четырёхэтажная» (составная, блочная) ассоциативная метафора «глаза зовущих лап платья» (вспомним аналогичную по структуре из «Утра»: «железной мысли проводов перина»), создаваемая нагромождением родительных падежей (часто применяемый поэтом прием).

Своеобразное место у раннего Маяковского занимает образ женщины, сопряженный, как и у многих поэтов, с темой любви и эротическими мотивами. О несчастливой, несбывшейся или желанной любви (о счастливой мировой литературе, за неимением достойного внетекстового стимула, предпочитает молчать либо говорит банальности) можно писать в разных тонах. Маяковский предпочел жестокость и грубость. Женский мир для него хотя и желанный, но чуждый и пугающий, в столкновении с ним поэтический дар Маяковского нередко примитивизируется, а лирический герой приобретает лексику и манеры насильника.

Первое упоминание о женщине (кстати, и о человеке вообще) в поэзии Маяковского свелось к цветистой фразе о ссорящихся проститутках («Утро»). При всей случайности обстоятельств, приведших к такому дебюту, нельзя не констатировать его симптоматичности. Мысль о продажной любви, крайне важная для дооктябрьского творчества поэта, сосуществует и сочетается с убеждением, что подлинная любовь недостижима. Любовь у раннего Маяковского стимулирует агрессию и низменные порывы, отсюда набор соответствующих атрибутов: «платья зовущие лапы» («Ночь»), «как будто лили любовь и похоть медью труб» («Порт»), «гроба домов публичных» («Утро») – это из стихотворений 1912 г. Их всего три, и в каждом – аналогичные мотивы.

Четвертое – «Из улицы в улицу» (1913 г.) – нуждается в более обширном цитировании. Вот откровение, напоминающее грезы насильника: «Лиф души расстегнули. // Тело жгут руки. // Кричи не кричи. // «Я не хотела!» – // резок // жгут // муки»⁸. Как ни трактуй эти строчки, авторское подсознание в них высказалось. После Маяковского писали и покруче, да и поизощреннее, до него – так – никто из русских поэтов. На почве русской словесности эти цветы зла посеял он. Но – дойдем до его бездн, чтобы вести речь о поэте без оговорок и недоговорок. Тем более что «Из улицы в улицу» можно цитировать почти без комментариев: «Ветер колючий // трубе // вырывает // дымчатой шерсти клочок. // Лысый фонарь // сладострастно снимает // с улицы // черный чулок» (эротизация урбанистического пейзажа).

Что должно кипеть в голове поэта, чтобы выговорилось такое? С присутствующим художественному миру Маяковского глобализмом в орбиту распаленной страсти вовлекаются природная стихия и детали городского пейзажа. И все исполнено в агрессивной тональности.

Еще пример эротики «по-маяковски»: «... дразнимы красным покровом блуда, // рогами в небо вонзались дымы» («За женщиной», 1913 г.). Метафора выброса дыма из городских труб в рассветное небо использована в обход очевидной параллели с извержением вулкана (боязнь показаться банальным?), которая тем не менее не настолько безразлична поэту, чтобы не воспользоваться ею тут же: «Вулканы-бедра за льдами платий...», а дальше воображение Маяковского, на мгновение отрешившееся от городских реалий, на уровне метафоры движется сверху вниз (с гор – в долины), между тем как взгляд автора, следящего за женским телом, – в противоположном направлении: «... колосья грудей для жатвы спелы». Виртуозность, что и говорить.

Остановим цитирование, потому что и дальше – то же: грубая телесность, неутоленные порывы, злоба и т. п., воссоздающие образ женщины-врага (в смягченном варианте – соперника). Исключение-реликт, если говорить о дооктябрьском творчестве поэта, встречается, пожалуй, лишь в утопическом финале поэмы «Война и мир».

Почему мы обращаем внимание на эту составляющую поэтической вселенной Владимира Маяковского? Потому что через отношение к женщине у мужчины формируется отношение к миру, и поэты здесь не исключение. Редко для кого из них женщина выступала как объект агрессии, но уж если

ей доставалась такая роль, то это поворачивало эстетический идеал поэта к полюсу безобразного. С женщиной ведь можно только по-хорошему...

Для одного из основоположников модернистской эстетики Шарля Бодлера главным врагом была мать, врагом стала женщина вообще – не потому ли, совокупно с рядом других причин, были написаны «Цветы зла»?

Биографическими истоками антиэстетичности творчества «проклятых поэтов» Франции выступали уродливая внешность (Тристан Корбьер), ненависть к матери и неприятие установлений социума (Артюр Рембо), осознание близости смерти от туберкулеза (Жюль Лафорг) и др., однако образ женщины у всех их однотипно негативен: коварная обольстительница, игрушка для мужчины, вселенская мерзость.

Уместно провести параллели между Корбьером и Маяковским⁹. Сходство биографических деталей (рождение и ранние годы в провинции, переезд в столицу, попадание в руки полиции, знакомство с богемной жизнью, путешествия и т. д.), поведенческой психологии и – «странные сближенья» в художественной сфере. Единственный прижизненный сборник Корбьера – «Желтая любовь» (1873 г.). Эпитет в этом названии в трактовке автора означает неудачу, выморочность, искаженность, невозможность, неосуществимость. Восприятие желтого цвета и у Маяковского сопряжено с выплеском не самых лучших эмоций: «из желтых ядовитых роз», «горящие желтые карты», «желтые раны»¹⁰. Корбьеровские «Дневной Париж» и «Ночной Париж» перекликаются с «Утром», «Ночью» и другими ранними произведениями нашего поэта: космический размах, урбанистические мотивы, внимание к теневым сторонам действительности. Объединяют обоих художников слова и богоборческие мотивы. Идеи витали в воздухе – и были подхвачены поэтами разных стран и разных поколений, но схожего мироощущения.

Становление лирического «я»

В первых десяти стихотворениях, написанных Владимиром Маяковским в 1912 – 1913 гг., лирический герой почти никак не обозначает себя, заслоненный автором, дающим простор своему воображению и не только говорящим языком цвета, света, жестких эпитетов и вычурных метафор, но и высказывающим собственные глубинные комплексы. И вот, после того как состоялся триумф автора, настал черед передать эстафету лирическому герою, дополнить описательную интонацию исповедальной, что сразу необычайно расширило творческий диапазон поэзии Маяковского. Он вначале своего литературного поприща – скорее живописец, пишущий стихи, нежели поэт: перед нами вместо поэзии в привычном понимании – полотна художника-авангардиста, запечатленные в слове. Впрочем, эта особенность сохранилась в менее явной форме и у зрелого Маяковского. Для его творчества вообще характерно, например, обилие «энергичных» глаголов и глагольных форм («возрос», «бросал», «протащить», «хохотали», «рвал», «прыгнули», «прилез», «вбиваю», «взвились», «читайте», «дай», «плеснувши», «скомкан» и т. п.) при слабой выраженности внешнего действия, статичности, присущей пространственным видам искусства.

Вместе с тем контраст между активностью средств выражения мысли и затрудненностью что-либо выразить с их помощью («фиктивность» виртуозных метафор, «решительность» «бездейственных» глаголов, декларативность поэтического мышления и т. п.) – скрытый сигнал о безуспешности стремления Маяковского обрести смысл жизни. Добавим наличие «агрессивной» лексики и мотива самоубийства в творчестве поэта, и его выбор – служение советской власти в период беспощадной ко всем слоям народа «диктатуры пролетариата» – начинает казаться продиктованным, наряду с другими факторами, внутренней установкой на самоуничтожение.

Но нас сейчас интересуют генезис и эволюция лирического «я» в дооктябрьской поэзии Владимира Маяковского. Оно было, на наш взгляд, по преимуществу связанным с темой одиночества (в модернистской интерпретации – одиночество творческой личности в мире), выражавшейся через пару контрастных мотивов в их различных модификациях: страдание (боль, мука, отчаяние, обида, жалоба и т. п.) и агрессивность (злоба, ненависть, месть, жестокость, грубость и т. п.).

Тема одиночества занимает важное место в творчестве многих русских поэтов. Например, лирический герой Лермонтова видит исход одиночества в загробном существовании («Выхожу один я на дорогу...», 1841 г.) и язвительностью и желчностью, горькой иронией и сарказмом реагирует на свою прижизненную участь. Блоковский Поэт – одинокий пессимистичный созерцатель – с тихим ужасом воспринимает несовместимость идеала и действительности. Эгоцентричный герой Бродского старается (не всегда выходит) преодолеть отчаяние, причина которого – одиночество, надевая маску сноба, гордящегося своей внутренней независимостью, однако его свобода выглядит не «свободой для», как у Пушкина или Моцарта, а «свободой от», т. е. псевдонимом отверженности.

У Маяковского тема одиночества – главная в дооктябрьском творчестве, и поэтому высказывается с особым эмоциональным надрывом. Его герой, словно дикарь, попавший в чужое племя, не понимает, почему другие так разительно отличаются от него: не могут делать того, что ему по силам, рассмотреть увиденное или расслышать услышанное им, заговорить с ним на его языке. И он, сообразно психологии дикаря, приходит в ярость, он готов мстить и мстить миру за свое одиночество. Протест героя Маяковского – экзистенциальный, он не исчерпывается претензией к несовершенному буржуазному социуму, а приобретает вселенский и вневременной размах. Кроме того, в этом протесте содержится вызов модернистской литературе, выдвигавшей на первое место интерес к проблеме творческой личности при недостаточном внимании к вопросам «человечьего общежития», межличностным и общественным.

Лирическое «я» Владимира Маяковского впервые отчетливо обнаруживает себя в стихотворении «А вы могли бы?» (1913 г.). Здесь – привычная для литературы «серебряного века» диспозиция: художник противопоставлен миру (в первую очередь – обывательскому, лишенному творческих интенций). Лирический герой являет собой подобие фокусника из цирка или, если

трактовать его в ракурсе ницшеанских идей, более созвучных эпохе модернизма, – сверхчеловека:

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.

Похоже на браваду, на хвастовство: «я смазал», «я показал», «я прочел». Умеешь – хорошо, но зачем так выпячивать «я»? Думается, однако, что хвастовство это особого рода, поскольку оно происходит от желания быть услышанным и признанным и от страха, что этого не произойдет. Что ж, художническая мнительность – черта многих великих (вспомним Некрасова: «Я лиру посвятил народу своему. // Быть может, я умру неведомый ему...»), только не у всех она принимает форму болезненного желания доказать, что ты чего-то стоишь.

Вместе с тем стихотворение «А вы могли бы?» (его название неплохо смотрится как заголовок ко всему творчеству «горлана-главаря») содержит футуристическое стремление шокировать обывателя, которое переходит в попытку вступить в диалог. Однако эта попытка фиктивна: перед предполагаемым собеседником (неважно, персоной или массой) поставлена заведомо невыполнимая задача: сыграть ноктюрн «на флейте водосточных труб», т. е. стать творцом, по своим способностям равным лирическому герою. В риторическом вопросе финала звучат мотив безысходности и мотив вызова – «фирменное» сочетание в дооктябрьской поэзии Маяковского.

Компактна форма стихотворения, продумана звукопись, не громоздки метафоры, сдержанна интонация, не агрессивна лексика, – в общем, Маяковскому удалось создать маленький шедевр, ничуть не поступившись собственной поэтикой, а лишь несколько «смягчив» ее.

Следующие четыре стихотворения были объединены в цикл с исповедальным названием «Я» (1913 г.). Здесь жалоба, отчаяние и одиночество сплетены воедино: «... иду // один рыдать, // что перекрестком // распяты // городовые» – причина отчаяния маловразумительна, но сама готовность сокрушаться по несущественному поводу есть признак не столько поэтической истерии, сколько похожего на нее тонкого душевного устройства, впрочем, осознаваемого и афишируемого автором. «Жена» героя и его же «любовница рыжеволосая» – луна («Несколько слов о моей жене») – такова метафора одиноких ночей, а «дочь» – «моя песня в чулке ажурном кофеен!», – иначе говоря, перед нами образ поэзии «в чулке ажурном» метафор, которая предлагает себя случайным людям (посетителям кофеен), а не подлинным ценителям, отсутствие которых – источник одиночества и печали лирического героя: «В бульварах я тону, тоской песков оваян...». Герой ощущает свою ненужность и как возлюбленный, и как поэт. Да и вместо мамы, живого че-

ловека рядом, у него – лишь ее изображение «на васильковых обоях» («Несколько слов о моей маме»).

Три стихотворения цикла, при всей напряженности их интонации и лексики («души изъезженной», «шаги помешанных», «города повешены», «мысли сумасшедшей ворохи», «мой лоб <...> окровавит гаснущая рама» и т. п.), передающих ощущения абсурдности бытия и бессмысленности жизни, служат прелюдией к заключительному – «Несколько слов обо мне самом». Начало этого стихотворения шокирует и ошеломляет: «Я люблю смотреть, как умирают дети». Пятнадцатью годами позже Маяковский так прокомментирует эти слова: «Надо знать, почему написано, когда написано и для кого написано... неужели вы думаете, что это правда?». Советское «маяковедение» предпочло не распространяться о сомнительном откровении своего кумира, молчаливо отнеся его поэтическую реплику к футуристическим издержкам, западное по этому поводу также в основном безмолвствовало, лишь изредка проводя параллель между мизантропом – лирическим героем Маяковского и самим поэтом, пошедшим в услужение антигуманной советской власти.

Самооправдание Маяковского трудно принять: поверив ему, мы вынуждены будем обвинить поэта в отсутствии моральных принципов, хотя уже то, что он устыдился сказанного в ранней молодости, свидетельствует об их наличии.

Полагаем, что уместные ссылки на возраст автора (ему тогда было 20 лет), агрессивность его лирического героя, далеко заведшую логику эпатажа и т. п. мало что проясняют. Ответ может подсказать исследование внутренней логики лирического героя Маяковского, страдающего от одиночества и вследствие этого ненавидящего мир, в котором ему неуютно. Он футурист, не приемлющий будущего, в котором дети (напомним, что образ ребенка в фольклорной и литературной традиции символизирует будущее), став взрослыми, не будут понимать его искусство и обрекут тем самым поэта на дальнейшее, возможно, посмертное (а это страшнее всего), одиночество. «Я люблю смотреть, как исчезает (становится невозможным) будущее, в котором меня не поймут, в котором обо мне забудут», – об этом хочет крикнуть поэт, однако свою непроизносимую боль высказывает в сублимированной и упрощенной форме, через мизантропию.

Об уместности такой трактовки «страшного признания» Маяковского говорит факт невозвращения поэта к данной теме не только в его позднейшем творчестве, но и тексте анализируемого стихотворения. Напротив, здесь в глобальную картину, составленную из грандиозных сюрреалистических образов, развернута тема одиночества. «Громадьё» родительных падежей в метафорах («прибоя смеха мгlistый вал», «хобот тоски», «читальня улиц», «гроба том», «слов кинжал») сигнализирует о взволнованности авторского голоса (муза Маяковского «заикается» родительными падежами). Лирическому герою хочется, чтобы ему сопереживал весь мир, чтобы его отчаяние охватило Вселенную: «Солнце! // Отец мой! // Сжался хоть ты и не мучай!»; «Это душа моя // ключьями порванной тучи // в выжженном небе // на ржавом кресте колокольни!».

Поэт не останавливается перед использованием традиционной метафоры: «одиночество (непонимание) – стена», которую «эксплуатирует» дважды: в одном случае это «забитый забор», в другом – кирпичная плоскость. Герой Маяковского не верит в человеческую отзывчивость, поэтому обращается то к городским стенам («Кричу кирпичу...»), то к солнцу (привычный фон одиночества: город – космос).

Владимир Маяковский – поэт пространства, время в его стихах – застывшее. Но и к нему обращена мольба лирического героя: «Время! // Хоть ты, хромой богомаз, // лик намалой мой // в божницу уродца века!». А выше было сказано: «Я вижу, Христос из иконы бежал...» – и вот предлагается вполне ницшеанская замена, подтвержденная в конце стихотворения метафорической заявкой на статус «юберменша»: «Я одинок, как последний глаз // у идущего к слепым человека!» (одновременно вопль отчаяния и чувство превосходства).

Особой остроты тема одиночества достигает у Маяковского в 1916 г. Герой стихотворения «Надоело», поэт-футурист и двойник автора, не хочет творить только для себя или неведомой ему публики. Он рвется к людям, живым и разнообразным, упоает, хотя и с опаской, на их понимание и сочувствие («Надежда сияет сердцу глупому» – горькая самоирония подчеркивает неоднократность и бесплодность попыток пробиться к чужим душам). Взгляд героя блуждает по человеческим лицам, однако напрасно: все увлечены повседневными занятиями, изобличающими поголовную бездуховность. И тогда происходит взрыв отчаяния:

Нет людей.
Понимаете
крик тысячедневных мук?
Душа не хочет немая идти,
а сказать кому?

Брошусь на землю,
камня корою
в кровь лицо изотру, слезами асфальт омывая.
Истомившимися по ласке губами
тысячью поцелуев покрою
умную морду трамвая.

В дом уйду.
Прилипну к обоям.
Где есть роза нежнее и чайнее?
Хочешь –
тебе
рябое
прочту «Простое как мычание»?

Герой вышел из четырех стен («Не высидел дома») и к ним же вернулся – впечатляющий маршрут безысходности.

Это – вопль, с непостижимой подлинностью выразивший тоску человека по человеку, поэта по слушателю, художника «серебряного века» по читателю-собеседнику. Будем помнить о незащитности поэта, обнажившего пределы своего отчаяния и пренебрегшего инстинктом самосохранения, который повелевает не высказывать муку до конца, оставить часть ее при себе, чтобы был хоть какой-то запас прочности, позволяющий зацепиться за жизнь¹¹. Маяковский «по-достоевски», по-русски доходит до бездны, однако, в отличие от великого писателя, не препоручает этот путь героям произведений, о которых можно говорить в третьем лице, а возлагает груз страданий на хрупкое лирическое «я», от которого до личности самого автора – меньше чем полшага.

Страшное стихотворение «Ко всему» как будто написано kloкочущей болью. Удачнее, на наш взгляд, было его первоначальное название – «Анафема», не содержащее заведомо неисполнимой (утопической) претензии на обращение к универсуму. Проклятие миру, в котором поэт одинок, ожидание от него зла, садомазохистские коллизии и – пророческое обещание:

Убьете,
похороните –
выроюсь!
Об камень обточатся зубов ножи еще!
Собакой забьюсь под нары казарм!
Буду,
бешеный,
вгрызаться в ножища,
пахнувшие потом и базаром.

Восклицательные знаки, интонация вызова, бьющая, режущая слух «железная» «скрежещущая» звукопись (сплошные «б», «р», «з», «ж»), принудительная, неестественная инверсия, кричащая о несогласии с миром («Об камень обточатся зубов ножи еще!»).

Лирический герой обещает выжить («выроюсь») – творчески выжить! – и предстать перед «товарищами потомками». Футурист, отчаявшийся разрушить стену одиночества, он уповает на посмертное понимание:

Грядущие люди!
Кто вы?
Вот – я,
весь
боль и ушиб.
Вам завещаю я сад фруктовый
моей великой души.

Мы имели и еще будем иметь возможность убедиться, что в этом саду, помимо благородной флоры, в большом количестве произрастают «цветы зла». Интересно, какие плоды могут получиться из них? Что нам завещано Маяковским-футуристом?

Много вопросов вызывает случайная, на первый взгляд, рифма «кто вы – фруктовый». Еще больше – стихотворение в целом, где противостояние поэта миру вынесено за пределы современности (обычно лирический герой Маяковского ищет «пятый угол» в пространстве, добираясь аж до космоса).

В том же 1916 г. проблема соотношения настоящего и будущего затронута в стихотворении «Дешевая распродажа». В нем Маяковский дает оценку собственному творчеству и пытается предсказать свою посмертную судьбу (при этом предположительно высказывается и о будущем способе ухода из жизни: «... стану ль под пистолет...»). Первая попытка «Памятника» (слишком ранняя для молодого человека двадцати трех лет, однако вполне оправданная для поэта, живущего и творящего в психологическом состоянии «на краю бездны») напоминает эскиз поэмы «Во весь голос» (1929 г.).

В «Дешевой распродаже» выразителен образ ученого, «лобастого идиота», который, как и профессор в поэме, не способен разобраться в сложностях внутреннего мира поэта. Под стать ученому и толпа, «лебезяща, суетна». Кульминационный момент стихотворения – предложение обменять посмертную славу («самое мое бессмертие») на «одно только слово, ласковое, человечье». Но и эта – чрезмерная – жертва не принимается современниками. Поэт по-прежнему пребывает в одиночестве.

Важное место в творчестве Маяковского середины 1910-х гг. занимает также оппозиция художника обывателю (тема поэта и толпы), первоначально выявленная в стихотворении «А вы могли бы?». Амплитуда эмоций здесь прежняя: жалоба («Ничего не понимают», 1914 г.) – агрессия («Нате!», 1914 г.), мольба («Послушайте!», 1914 г.) – агрессия («Вам!», 1915 г.) и т. п. Наконец, само человеческое обличье становится в тягость парализованному злобой герою Маяковского («Вот так я сделался собакой», 1915 г.).

Безысходное одиночество, как правило, разрушает человеческую душу, и Маяковский феноменально последователен в изображении распада личности под его воздействием. Мало у кого еще в русской поэзии губительные последствия одиночества (иными воспринимаемого как судьба, с которой следует смириться, а иными даже боготворимого) представлены с такой полнотой и яркостью.

Своеобразную трактовку в дооктябрьском творчестве Владимира Владимировича получила тема поэта и поэзии. Лирический герой Маяковского – поэт – оглашал мир жалобами и проклятиями, сообщая ему о своем одиночестве, но к этому разработка темы не сводилась. Непропорционально большую часть ее занимали выпады против собратьев по перу.

На протяжении 1912 – 1918 гг. Владимир Маяковский познакомился со многими светилами «серебряного века»: Анной Ахматовой, Осипом Мандельштамом, Велимиром Хлебниковым, Игорем Северяниным, Александром Блоком, Валерием Брюсовым, Андреем Белым, Константином Бальмонтом,

Михаилом Кузминым, Владиславом Ходасевичем, Борисом Пастернаком, Сергеем Есениным, Мариной Цветаевой и др.¹² Многим из них был обязан отдельными чертами своего творчества. Но таким дарителям, равно как и тем, кого «горлан-главарь» считал конкурентами на литературном поприще, либо тем, чью эстетику отвергал, доставалось от него наиболее сильно¹³. Брюсов «получил свое» под благовидным предлогом защиты пушкинского наследия («В. Я. Брюсову на память», 1916 г.); у Северянина «пропитое лицо» («Облако в штанах»), и его стихи можно «похотливо напевать» («Вам!»); поэт XIX века Апухтин «провинился» в том, что был тучным («Мое к этому отношение», 1915 г.). Попали в снижающий контекст имена Гаршина («Чудовищные похороны», 1915 г.) и Толстого («Еще Петербург», 1914 г.: «А с неба смотрела какая-то дрянь // величественно, как Лев Толстой» – низвержение классика происходит на том основании, что отрицанию подверглась величина максимально высокого ранга – бог).

Объектом особо негативного отношения для Маяковского выступил Бальмонт. Название его сборника «Горящие здания» (1900 г.) несколько раз обыграно в саркастическом ключе: «Меня одного сквозь горящие здания // проститутки, как святыню, на руках понесут // и покажут богу в свое оправдание» («А все-таки», 1914 г.) – любопытная аллегория: моя поэзия останется, прорвавшись сквозь заслон символистских писаний. Слово у Маяковского «выбрасывается, как голая проститутка // из горящего публичного дома» («Облако в штанах») – здесь конкретизация (не просто горящее здание, а публичный дом) служит посрамлению оппонента. Бальмонтовские «Камыши» удостоились пародии – «Пустяк у Оки» (1915 г.), название и содержание которой выражают отношение к тому, чем занимался новатор звукописи в русской поэзии «серебряного века». Бальмонт так начинает свое стихотворение: «Полночной порою в болотной глуши // Чуть слышно, бесшумно, шуршат камыши». Ответ Маяковского: «Нежно говорил ей – // мы у реки // шли камышами: // «Слышите, шуршат камыши у Оки. // Будто наполнена Ока мышами».

В произведениях Маяковского интересующего нас периода встречаются и другие примеры снисходительно-пренебрежительного отношения к поэтам и писателям. Зато случаев признательности или восхищения не наблюдается. Логика нападок, очевидно, такова: вы хуже меня, вы – не футуристы, вы несовременны, ваше творчество устарело. Венчает набор претензий и инвектив стихотворение «Братьям писателям» (1917 г.):

Если такие, как вы,
творцы –
мне наплевать на всякое искусство.

Зато с друзьями-кубофутуристами, особенно с Хлебниковым, наш поэт предпочитал браниться устно: выносить сор из избы значило подвергать угрозе и собственную репутацию. Возможно также, что печатное миролюбие

Маяковского было его неуклюжей молчаливой благодарностью за совместное служение литературе.

Разумеется, творческие отношения с единомышленниками не сводились только к этому аспекту. Интересно проследить, как Маяковский переносил в свою поэзию находки других футуристов. Реже и с меньшей отвагой, чем они, использовал неологизмы («поэтино» («Нате!)), «развеерился» («Вот так я сделался собакой»), «чайнее» («Надоело») и др.), еще реже прибегал к «самовитому слову»: «... я дарю вам стихи, веселые, как би-ба-бо...» («Кофта фата», 1914 г.), а однажды решился на имитацию хлебниковского «Заклятия смехом» (1909 г.) (о такой мелочи, как заимствование Маяковским у Хлебникова названия стихотворения «Вам» (1909 г.), скажем лишь попутно), продемонстрировав россыпь неологизмов одного корня («Военно-морская любовь», 1915 г.).

Стиль футуристической поэзии Маяковского

К середине 1910-х гг. в основном сложился стиль Владимира Маяковского, чертами которого были:

1) метрическое разнообразие (использование классических силлаботонических стихотворных размеров, а также дольника, тактовика, акцентного стиха, верлибра);

2) экзотическая рифма¹⁴: составная (каламбурная) («дробь я – копь», «ветра вой – фетровой», «небо – мне бы», «ввысь поведи – в исповеди» и т. п.), неравносложная («точно – чахоточного», «мякоти – лягте», «рассеянный – Сеной», «неладно – ладана» и т. п.) и др.;

3) членение текста на графически обозначенные интонационные отрезки;

4) ассоциативная метафоричность;

5) реализация темы одиночества через мотивы агрессивности и страдания;

6) антиэстетизм (обращенность к эстетическим категориям в диапазоне между трагическим и безобразным);

7) гиперболизм.

Остановимся на двух последних чертах, наиболее ярко, по нашему мнению, характеризующих новизну содержания поэзии Маяковского.

Антиэстетизм поэта связан не только с главенством темы одиночества и неблагоприятным статусом образа женщины в его творчестве (о чем мы говорили ранее), но и с богоборческими мотивами. Посягательство на святость всевышнего для человека, чье духовное становление происходило в обстановке уважительного отношения к богу, нередко оборачивается подрывом основ собственного мировоззрения, а это «безопорное» существование в свою очередь подталкивает бунтаря-богоборца к отчаянию. Мы далеки от мысли, что «бог наказывает строптивца», – просто для человеческой психики наиболее комфортным состоянием является ее гармония с бытием.

Дисгармоничен поэтический мир Бодлера и «проклятых поэтов», осваивавших эстетику безобразного, важной составляющей которой были богоборческие мотивы. Дисгармонично и творчество Маяковского, в котором с

1913 г. присутствует образ бога-ничтожества: «Вспугнув копытом молитвы высей, // арканом в небе поймали бога // и, ощипавши, с улыбкой крысьей, // глумясь, тащили сквозь щель порога» («За женщиной»). Едва произнесенное, кощунство тянет за собой шлейф слов и образов, принадлежащих к низкой эстетике: «глумясь», «ощипавши», «крысья улыбка».

Зададимся вопросом о причинах, побудивших поэта стать богоборцем. Их несколько, но основных – две: атмосфера духовного кризиса в европейской культуре начала века и непреодоленное одиночество самого поэта.

Одинокому лирическому герою Маяковского кажется, что его не замечают, и ему хочется стать необъятным: тогда-то на него непременно обратят внимание. Его персона гиперболизируется почти до размеров универсума (стихотворение «Себе, любимому, посвящает эти строки автор» (1916 г.), где герой уподобляется солнцу, грому, великому океану), и единственное препятствие на этом пути – бог. Чувство обиды на всевышнего (за что мне такие муки? зачем я на земле, «такой большой и такой ненужный?»), порождающее сомнение в его могуществе, придает силы низвергнуть его и самому занять освободившееся место.

Вызов богу как ответ на ниспосланные им страдания и одиночество в классической русской поэзии с особой силой прозвучал у М. Ю. Лермонтова: «Устрой лишь так, чтобы тебя отныне // Недолго я еще благодарил» («Благодарность», 1840 г.). Однако в лермонтовском творчестве слышится обида на бога, но не подвергается сомнению его величие, а у Маяковского все доведено до нигилистического предела, и потому доведено, что коллективное бессознательное его эпохи было поражено религиозным скептицизмом.

Таким образом, сочетание особенностей индивидуального мироощущения с духовной доминантой русской (и, шире, европейской) культуры дало невиданный результат: Вселенная «поступила в распоряжение» лирического героя Маяковского. Разумеется, такой «масштаб действий» стимулировал обращение к гиперболическому стилю мышления.

Гиперболизмом проникнута почти вся поэтика Владимира Маяковского¹⁵, однако мы обратим внимание на гиперболичность его лирического героя, у которого жажда признания (понимания) нередко переходит в манию величия («Я и Наполеон», 1916 г.), не ведающую пределов. Возможные помехи в лице литературных авторитетов или исторических персон устраняются без проблем и проволок, взгляд устремляется в небо, а там – бог.

И бог заплачет над моею книжкой!
Не слова – судороги, слипшиеся комом;
и побежит по небу с моими стихами под мышкой
и будет, задыхаясь, читать их своим знакомым.

Мечта пушкинской старухи о золотой рыбке на посылках, иллюзия, утопичность которой более чем очевидна. И, как следствие, в этом же стихотворении – атрибуты низкой эстетики: «нос сифилитика», «слюни», «проститутки».

Низведя бога до «крохотного божика», лирический герой Маяковского мнит себя то сверхчеловеком, то даже фигурой космического масштаба. К архетипам «мать-земля», «родина-мать», «бог-отец» восходят гиперболы Маяковского, в которых обозначается метафорическое родство лирического героя с космическими объектами. Так, луна для него – «жена» («Несколько слов о моей жене»), солнце – «отец» («Несколько слов обо мне самом»), земля – «одичавшая дряхлая мать» («Мы», 1913 г.) и «сестра» («От усталости», 1913 г.)¹⁶. Земля и луна, кроме того, еще и «любовницы». Ангелы и их космические аналоги – кометы занимают в небесной табели о рангах Маяковского еще менее почетное место: «Перья линияющих ангелов бросим любимым на шляпы, // будем хвосты на боа обрубать у комет, ковыляющих в ширь» («Мы»).

Поэт чувствует, что посягает на духовные основы, и страшно ему от этого бывает, но страх свой он переплавляет в агрессию – и звучит «железный стих»¹⁷, в котором ощущается стремление противостоять эстетике распада, охватившей даже небесную сферу («дряблая луна», «у раненого солнца вытекал глаз», «неба свисшие губы», «в петле облака», «ключьями порванной тучи в выжженном небе», «возьму и убью солнце!» и т. п.).

Крайне редко гиперболизм Владимира Маяковского сочетается с нейтрализованным богоборчеством и умеренным антиэстетизмом, и тогда мы видим поэта «нежным, как облако в штанах». В любимом многими стихотворении «Послушайте!» «кто-то» (примечательная анонимность, вызванная, очевидно, желанием оберечь лирическое «я» от почтительного отношения к всевышнему) «врывается к богу, // боится, что опоздал, // плачет, // целует ему жилистую руку, // просит – // чтоб обязательно была звезда! – // клянется – // не перенесет эту беззвездную муку!». Гибрид бытовой сцены и сцены в служебном кабинете – самое большое, чего удостоился господь у «поэта пролетариата».

Ради неизвестного и возвышенного «кого-то», кому «необходимо, чтобы каждый вечер над крышами загоралась хоть одна звезда», автор готов смириться: он сочувствует «беззвездной муке» героя и ласково называет звезды «плевочками». Хам в благодушном настроении? – нет, просто Маяковский не выносит «заезженного» романтического образа звезды, однако, будучи по мироощущению романтиком-новатором, обнаруживает способность понять того, кто мыслит более традиционно. Не будем слишком строго судить молодого футуриста: ведь цинизм является оборотной стороной романтизма, а циник – всего лишь разочарованным романтиком.

Стихотворение получилось страстным по интонации, а его первые три строчки («Послушайте! // Ведь если звезды зажигают – // значит – это кому-нибудь нужно?») запоминаются навсегда. Однако этим стартовым взлетом, собственно, и исчерпывается высший поэтический смысл стихотворения. Дальше следует погружение бесценного образа в омут необязательных метафор и ассоциаций, и в результате блуждающая авторская мысль с трудом возвращается к ослабленной версии начала. Можно досадовать, что прекраснейшие строки попали в негодный контекст, но нельзя не восхищаться их со-

здателем. С годами гениальное в стихах Маяковского не убывало, но удельный вес творческих неудач возрос неимоверно: ведь поэт стал писать больше и длиннее, безнадежно «забалтывая» даже самые блистательные озарения. Воистину, «Я – бесценных слов транжир и мот» – не только автохарактеристика, но и пронизательное признание.

«Космические» гиперболы Маяковского возникали от осознания им невозможности обрести покой на земле. В его стихах постоянно присутствует эта напряженная вертикаль: земля — космос (у Лермонтова она также просматривается довольно отчетливо), причем место, откуда истерзанная душа лирического героя устремляется к небу, — как правило, город.

Как и у Достоевского, город у Маяковского — источник психологической неустойчивости и импульсивных действий. Правда, у великого писателя урбанистический пейзаж конкретен, а у «горлана-главаря», как правило, — абстрактен, но это расхождение обусловлено прежде всего различием между реалистической прозой и модернистской поэзией.

Город как среда обитания человека воспринимается Владимиром Маяковским негативно («Бросьте города, глупые люди» — «Любовь», 1913 г.; «Адище города окна разбили на крохотные, сосущие светом адки» — «Адище города», 1913 г.), здесь можно находиться в толпе и быть одиноким, кричать и не быть услышанным, здесь столько трагедий остаются неизвестными миру! Однако городская жизнь и городские пейзажи пробуждают вдохновение («На глади асфальта мне хорошо грассировать!» — «Кофта фата»), поэтому муза Маяковского обитает в городе и над городом, не соглашаясь на поиск «в горизонтальной плоскости». Как следствие, возникает поэтический мир, в котором флора и фауна излишни (они обычно присутствуют как фрагменты метафор или урбанистического пейзажа, а не как самостоятельные объекты описания).

Дюоктябрьская сатира

Новая грань дарования Маяковского обнаружилась в его сатирических произведениях. Академичный «серебряный век», видимо, некоторое время оказывал ощутимое сдерживающее влияние на необузданного футуриста: ведь у него до 1915 г. при всех исходных данных для сатиры этот жанр оставался «безмолвным». И вот — хлынуло: «Гимн судье», «Гимн ученому», «Гимн здоровью», «Гимн критику», «Внимательное отношение к взяточникам» и др. Оригинальное метафорическое мышление (чего стоят, к примеру, «желудок в панаме» («Гимн обеду») и аналогичные метафоры) сочетается с обостренным вниманием к социальным недугам. Зреет советский Маяковский, в чем наглядно убеждает сравнение его дюоктябрьской и послеоктябрьской сатиры.

Увлеченный социальной проблематикой, поэт отрешается от болевого центра своего творчества — темы одиночества. Он интуитивно ощущает губительность эгоцентризма и необходимость художественного поиска в сферах, связанных с открытой гражданственностью. Мы полагаем, что на какое-то время это был спасительный выбор.

Обращение к гражданской тематике, которой «серебряный век» был склонен чураться (исключения в основном касались символистов: Блок, Бальмонт, Брюсов и др.), у Маяковского обусловлено необходимостью расширения творческого диапазона и потребностью высказаться по поводу начавшейся мировой войны. Очевидно, поэт сразу почувствовал «свою тему»: она давала ему хороший шанс выйти за пределы лирического «я» и открывала долгожданную возможность взаимопонимания с читателем.

Истосковавшаяся по «прямому действию» поэзия Маяковского была готова к восприятию социальных катаклизмов, и ее час пробил в августе 1914 г. «Война объявлена» — первый, почти восторженный отклик поэта на эпохальное событие. Большой любитель «взрывного» знака препинания, Маяковский использует его 16 раз в семи катренах (этот рекорд будет превзойден лишь в произведениях большего объема: «Я и Наполеон», «Ко все-му» и др.). Воображение поэта упивается картинами предстоящего кровопролития: «на площадь <...> багровой крови пролилась струя!», «Морду в кровь разбила кофейня», «Отравим кровью игры Рейна!», «подошвами сжатая жалость визжала», «с запада падает красный снег // сочными клочьями человеческого мяса», «из ночи <...> багровой крови лилась и лилась струя». Долгожданное зрелище? Нет? Тогда к чему интонация ажиотажа и восторга, все эти беспрецедентные для «домаяковской» русской поэзии кровавые ужасы и выдающий автора с головой каннибальский эпитет «сочными»? По какому поводу ликование? По самому существенному: буря в душе поэта уравнивалась бурей внешнего мира. Война, а после в еще большей мере революция, оказалась лучшей психотерапией для Маяковского.

Лед тронулся, процесс пошел, страдающее лирическое «я» обнаружило выход — разумеется, ни в чем новом, во все тех же агрессии и насилии, обращенных во внешний мир, однако имеющих также внешний источник происхождения, что избавило душу и разум поэта от необходимости продуцировать ужасы на основе исключительно внутренних духовных ресурсов. Но... судя по всему, тут же пришлось «дать задний ход» и «наступить на горло собственной песне». Сам ли догадался, читатели или коллеги посоветовали, публика ли освистала, однако Маяковский понял, что война — не предмет эстетических игр. Придерживаясь тактики «умеренного зверства», он пишет «Мысли в призыв» (1914 г.), «Мама и убитый немцами вечер» (1914 г.) — с прекрасной метафорой «закройте глаза газет!», сочиняет тексты к казенно-патриотическим лубочным картинкам, предваряя опыт работы в советских «Окнах РОСТА», и во всю мощь таланта разворачивает военную тему в грандиозной поэме «Война и мир» (1916 г.).

В 1916 г. в его поэзии возникает образ России. Она — не то Отечество, в котором может реализовать себя и которому хочет служить лирический герой Маяковского. Поэтому он заявляет: «Я не твой, снеговая уродина» («России»), в тысячный раз воспроизводя мотив отчуждения и в пятисотый «прогуливаясь» по святыням. В самом деле — «надоело», и революционный призыв «Россия, нельзя ли чего поновее?» («Эй!»), авангардистский по своей сути, с не меньшей правомерностью поэт мог бы адресовать себе.

И Россия, и Маяковский смогли «поновее», когда грянула Февральская революция. Война была относительно далеко, да и поэт на нее не пошел. (Зато отношение к ней выразил не только устно и печатно, но и действием. «Летом 1915 года, когда московская чернь громила витрины германских фирм, он и в этих шествиях принимал участие», — вспоминал В. Ходасевич). Революция была рядом и непосредственно касалась каждого, кроме того, обещала радикально переустроить ненавистный Маяковскому мир. Чем не утешение для буйной души футуриста?

По следам событий февраля 1917 г. написана «поэтохроника» «Революция», в которой Маяковский начинает говорить от имени революционных масс. Освобожденный от необходимости жаловаться на несовершенство мира и одиночество, стих поэта бодр, смел, напорист и раскован. Устами очевидца заговорила история, устами футуриста — будущее. И образ России — не той, вечной, «снеговой уродины», а преображенной пламенем революции, бесконечно дорог ему: «Это улицы, // взяв по красному флагу, // призывами зарев зовут Россию».

В «поэтохронике» много религиозной символики, но она, необходимая для передачи эпохальности происходящих событий, затмевается языком призывов, лозунгов и победных кличей.

Революция стала для мятежной души Маяковского лекарством несравненно более действенным, нежели футуризм или война. Излюбленная и «изъезженная» вдоль и поперек тема одиночества за весь 1917 г. ни разу не появляется в его поэзии; та же участь постигла мотивы страдания. А вот агрессивность предстала в иной модификации: отныне ее объектом становятся враги революции. Правда, кого таковыми считать, поэту, как и многим его современникам, было сложно разобраться: обстановка менялась не по дням, а по часам. Но Маяковский сориентировался, объявив врагами революции кадетов (сатирическая «Сказка о красной шапочке»), Временное правительство и мировой империализм, продолжающих войну («К ответу!»). А что касается врага номер один, то ему посвящено незабываемое двустихие: «Ешь ананасы, рябчиков жуй, // День твой последний приходит, буржуй», которым поэт встретил свою главную революцию, определившую его дальнейшую судьбу — прижизненную и значительную часть посмертной.

Первые поэмы

До октября 1917 г. Владимир Маяковский написал четыре поэмы. В первой, «Облако в штанах», воспроизведены основные темы и мотивы его раннего творчества: неразделенная любовь, одиночество, отчаяние, агрессия, бунт и т. д. «Четыре крика четырех частей» — «Долой вашу любовь», «Долой ваше искусство», «Долой ваш строй», «Долой вашу религию» — сошли бы на нет, превратившись в детский лепет, если бы любовь лирического героя не была безответной. Именно безответная любовь выступает источником его нигилизма (в советской версии — революционности).

«Позитивная программа» поэмы исчерпывается гимном футуризму («Мы — // каждый — // держал в своей пятерне // миров приводные ремни!») и, разумеется, «себе, любимому». Лирический герой пророчествует: «... в терновом венце революций // грядет шестнадцатый год. // А я у вас — его предтеча...», призывает: «... выше вздымайте, фонарные столбы, // окровавленные туши лабазников», грозит: «Пускай земле под ножами припомнится, // кого хотела опошлить!», бахвалится: «... на цепочке Наполеона поведу, как мопса». А ведь вначале была настроенность на другую волну: «иду — красивый, // двадцатидвухлетний», «хотите — // буду безукоризненно нежный, // не мужчина — а облако в штанах!». На горло этой, нежно-лирической и задушевной, песне наступает Маяковский в поэме, да и во всем творчестве, и главным образом потому, что великую любовь его героя (к женщине, к читателям, к миру и т. д.) отвергают, превращая в великое одиночество. Почему отвергают? — потому что никто и ничто не может соответствовать этому грандиозному чувству, этой стихии. Кроме... другой стихии — бунта, революции, в которой поэт (и его двойник, лирический герой) ищет и находит спасение.

Революция вынудила Маяковского наступить на горло собственной песне — ее формальной изошренности и политической неангажированности в первую очередь, но она же даровала ему смысл жизни. «Дешевая распродажа»? Нет, приемлемый компромисс.

После ярчайшего «Облака» «Флейта-позвоночник» прозвучала его эхом. Писалась она почти одновременно с первой поэмой, и, как подобает эху, «Флейта-позвоночник», представляя тему неутоленной страсти, не дает ее широкую развертку: бунт лирического героя не продвигается дальше сдержанного богоборчества. Тем не менее гамма чувств, представленных здесь, не кажется недостаточной. Отчаяние сменяется надеждой, гнев — благодарностью, ревность — нежностью. Начинает проступать облик «другого» Маяковского — тонкого лирика.

Поэма автобиографична — в той, конечно, мере, в какой автобиографичность может быть присуща модернистским произведениям. В ее содержании узнаются коллизии личной жизни Владимира Маяковского. Также отметим, что в «Флейте» впервые упомянуто «имя Лилино».

Интонационно поэма довольно сдержанна (по «маяковским» меркам, разумеется), в ней преобладают оригинальные рифмы (почти каждая удивляет) и ассоциативные метафоры, ритмически она также весьма самобытна. Виртуозность Маяковского почти безгранична.

Если названия первых двух поэм были изысканно-метафоричными, то следующие две поименованы с запросом на глобальность, — Впрочем, вполне оправданным.

«Война и мир» беспокоит тень устраненного футуристами «с парохода современности» Льва Толстого. Маяковский явно стремится доказать себе и другим, что ничего, кроме названия, не объединяет его творение со знаменитым романом, что одинаковая «вывеска» ярче выявит различия и что соперничество между молодым представителем новейшего искусства и «за-

бронзовевшим» классиком приведет к победе первого. Ради этой победы в бой были брошены чрезвычайные творческие ресурсы, вплоть до нотной записи, воспроизведенной в I и III частях (попытка создать поэму-коллаж — настоящий новатор неудержим!).

Большая поэма открывает максимальный простор для воображения Маяковского. Как это обычно у него происходит, гражданская тема нивелирует крайние проявления эстетики безобразного. Лишь иногда поэт дает волю грубости. Его раздражают обыватели, живущие своей жизнью и глухие к шагам истории: «Нажрут, // а после // в ночной слепоте // вывалясь мясами в пухе и вате, // сползутся друг на друге потеть, // города содрогая скрипом кроватей».

В поэме звучит не только антивоенный, но и антибуржуазный пафос. Витиевато, но по сути верно определяет Маяковский то, ради чего ведется империалистическая война, — ее экономическую подоплеку: «Врачи // одного // вынули из гроба, // чтоб понять людей небывалую убыль: // в прогрызанной душе // золотолапым микробом // вился рубль».

Противоестественность и бесчеловечность войны переданы с колоссальной обличительной силой. Вот что говорит поэт о миллионоликих жертвах мировой бойни: «Никто не просил, // чтоб была победа // родине начертана. // Безрукому огрызку кровавого обеда // на черта она?!».

Война у Маяковского представлена с вселенским размахом («... в небо // люстрой подвешена // целая зажженная Европа»), в сравнении с которым меркнет римская античность: «Куда легендам о бойнях Цезаря // перед былью, // которая теперь была!».

Изумительна завершающая V часть поэмы. В ней показан мир после войны — великая утопия земного рая с идеей всеобщего человеческого братства, подобной той, которая воспета в шиллеровской «Оде к радости». Маяковский-романтик, Маяковский-гуманист готов обнять все человечество («Люди! — // любимые, // нелюбимые, // знакомые, // незнакомые...»), собственный вымысел ошеломляет его: «Земля, // откуда любовь такая нам?». Даже о женщине впервые говорит он с безмятежной нежностью: «Здравствуй, любимая!» // Каждый волос выласкиваю, // вьющийся, // золотистый. // <...> Расцветают глаза твои, // два луга! // Я кувыркаюсь в них, // веселый ребенок». Таковы сила утопии и притягательность ее для поэта. (И как было ему не откликнуться на большевистский «эксперимент», суливший всемирное пролетарское счастье, или на «Философию общего дела» Николая Федорова, предлагавшую программу достижения бессмертия? Футурист, романтик и утопист, Маяковский нашел то, что искал, обратившись к чужим химерам, грандиозным, как его гиперболы.)

Голос Владимира Маяковского, смело поднятый против войны, встретил нарекания со стороны некоторых футуристов. Им казалось, что поэт, затрагивая гражданскую проблематику и используя конкретную образность, умаляет свой дар. Они не заметили, как из игры метафор, ломки ритма и грохота звукописи родился гигант отечественной поэзии, воспринявший ее гуманистические традиции.

Поэму «Человек» (1917 г.) Маяковский строит на евангельских мотивах. В ней уровень духовной полемики поднимается на ступеньку выше, нежели в «Войне и мире». Там мишенью, притом закадровой, был роман Толстого, здесь — явной — Новый Завет. Поэма пронизана ницшеанским пафосом: на место Христа автор ставит лирического героя, которому дает собственную фамилию. Поэтическая дерзость Маяковского безгранична, однако, как это неоднократно происходило в его стихотворениях, чрезмерное внимание к лирическому «я» добром не кончается. Богоборчество, кощунство, нигилизм, паясничанье, разворачивание фантастических картин (глава «Маяковский в небе»), демонстрация неисчерпаемого воображения («Хотите, // новое выдумать могу // животное?», «у булок // погибаются грифы скрипок» и т. п.) и душевной широты («Я бы всех в любви моей купал...»), создание гротескового пейзажа («туч выпотрашивает туши // кровавый закат-мясник») и многое другое приводят, увы, к возникновению у лирического героя суицидных намерений: «А сердце рвется к выстрелу, // а горло бредит бритвою».

Для футуриста важны сцены из будущего. В главе «Маяковский — век»¹⁸ воскресший (федоровская идея в действии?) лирический герой возвращается в Петербург. Одна из улиц названа его именем: «Она — Маяковского тысячи лет: // он здесь застрелился у порога любимой».

Эта поэма завершает дооктябрьское творчество Маяковского. Русский гений с внешностью и голосом голливудского супермена отныне решал свои жизненные и творческие проблемы в обновленном социуме.

Подводя итог, обозначим основные этапы эволюции поэзии Маяковского 1912 — 1917 гг.:

1. Активное реформирование стиха и поэтической речи.
2. Появление лирического героя — поэта-бунтаря.
3. Актуализация темы одиночества.
4. Обретение гражданских тем и мотивов (сатира, война, революция).

Маяковский, как мало кто из художников слова, уязвим для критики. Тем не менее анализ его дооктябрьского творчества убеждает, что перед нами — великий русский поэт, классик литературы XX столетия. Огромны его достижения, грандиозны провалы — дистанция между лучшим и худшим в его литературном наследии настолько колоссальна, что уже сама по себе является признаком одареннейшей личности. Если же учесть тот резонанс, который имело и имеет его творчество, а также вклад Владимира Маяковского в русскую и мировую поэзию, то необходимым выводом окажется следующее: реальный масштаб художника соответствует статусу классика, а его имя становится в один ряд с именами Александра Блока, Анны Ахматовой, Сергея Есенина, Бориса Пастернака, Марины Цветаевой, Иосифа Бродского (немногочисленные дополнения возможны).

Маяковский был тринадцать лет поэтом революции и несколько меньший срок — советским поэтом. Октябрьская революция явилась для него воплощением не только социальной, но и психологической утопии, создававшей иллюзию «растворения в массе» и избавления от одиночества. По-

зитивная жизненная программа давалась поэту с огромным трудом, и к эпохе всемирно-исторического перелома он подошел со сплошными экзистенциальными минусами. Пролетарию собственной психики, ему нечего было терять в затеянной большевиками революционной «буче»...

На этом приходится ставить точку: советский период жизни и творчества Владимира Маяковского лежит вне пределов нашего рассмотрения. Хочется завершить разговор оптимистической фразой: «Маяковский продолжается...» Равно как и верить в сегодняшнюю актуальность этой максимы.

¹ Кстати, во французской литературе футуризм не стал крупным явлением в первую очередь потому, что его свойства аккумулировал символизм, который был представлен академической (Стефан Малларме и его школа, а также другие поэты) и авангардистской (Артур Рембо и плеяда «проклятых поэтов» и др.) ветвями.

² Стоит противопоставить хотя бы «Чурлю-журль» (1910 г.) или «Жонглера» (1922 г.) В. Каменского со звукоподражательным стихотворением К. Бальмонта «Камыши» (1895 г.), чтобы обнаружить не только зависимость футуризма от символизма, но и различие между ними: если символистов интересовала прежде всего музыкальная сторона стихотворной речи, то футуристы были увлечены новизной звучания, производящей массу неожиданных ассоциаций.

³ Василий Крученых называл его «языком, не имеющим определенного значения (незастывшим)» («Декларация слова как такового», 1913 г.). А Велимир Хлебников просто упивался «заумью»: его «бобэоби», «пизэо», лизэй», «гзи-гзи-гзэо» не произносятся, а «поются». Неоднократное «эо» – это эхо, переключка слов (и соотносящихся с ними частей лица) между собой, здесь весь фонетический арсенал неологизмов маскирует их внутреннюю суть – слово «поэзия». «Заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей», – утверждал Председатель Земшара. Уверенный в силе воздействия «зауми» на любую аудиторию, он читал свои стихи в Париже без перевода, и французы принимали его с восторгом.

⁴ Преимущественно женского пола (на них была рассчитана не только поэтика экстравагантного литератора, но и его «эстрадная» манера чтения стихов), что вызывало одновременно зависть и презрение кубофутуристов. Между тем, женское восхищение Северяниным обернулось для него важным и, возможно, спасительным событием: в первую мировую войну стараниями поклонниц он был отозван с фронта и возвращен на эстраду. «Промежуточная» эстетика Северянина, соединявшая «мягкий» футуризм с обывательским представлением о том, каким должен быть поэт, в 1918 г. определила его преимущество перед более радикальным футуристом Маяковским в конкурсе на титул «короля поэтов». Кстати, еще одним проигравшим был Блок.

⁵ Эгофутурист Василик Гнедов выпустил не только книгу однострочных поэм с апокалиптическим названием «Смерть искусству» (1913 г.), но и «Поэму конца» (1918 г.), текстом которой было заглавие с пустой страницей. Раньше него эксперимент с незаполненным листом бумаги в русской литературе осуществил символист Александр Добролюбов, во французской – Стефан Малларме. Во второй половине XX века продолжателем дела Гнедова выступил лидер «лианозовской школы» Генрих Сапгир, создавший «Военную поэму», текст которой потрясаяще лаконичен: «Взрыв! Жив!?!».

⁶ Некоторые элементы «заумного языка» имеют аналоги в словообразовании и речевой практике XX века – аббревиатуры и сложносокращенные слова. Возьмем для примера опыты Алексея Крученых. Сравним его «Дыр бул щыл» (дырка, булка, утащил? – попытка рассказать о событии частями слов?) и «леспромхоз», «Совнарком» и т. п. или «ВРЗНБ, РЦП, РЖБ» того же поэта и НКВД, ЦК ВКП (б), ООН и т. п., где фрагменты слов и отдельные звуки семантизировались и стали коммуникативно определенными. Мы видим, что

футуризм угадал и обозначил тенденцию к экономии речевых средств, присущую стремительному XX столетию.

⁷ Ранние выступления Маяковского, как устные, так и печатные, нередко носили антисимволистский характер. Однако и помимо ругани футуристу-реформатору было чем возразить символистам: его конструктивным ответом стал новый поэтический язык.

⁸ А вот из чуть более позднего Маяковского – еще откровеннее, от имени лирического героя: «Теперь – // клянусь моей языческою силою! – // дайте // любую // красивую, // юную, // души не растрachu, // изнасилую // и в сердце насмешку плюну ей!» («Ко всему», 1916 г.). Или это: ««Раздуем на самок // ноздри, // выеденные зубами кокаина!» («Война и мир», 1916 г.).

⁹ А также между Маяковским и его зарубежными современниками: немецкими поэтами Георгом Геймом и Готфридом Бенном, итальянскими футуристами и др. Подобного рода переключки свидетельствует об интернациональном характере духовного кризиса и о схожести форм его отражения.

¹⁰ Знаменитая желтая кофта Маяковского – не знак ли изгойства и вызова миру? А желтый (выбор автора) цвет обложки первого издания «Облака в штанах»?

¹¹ Возможно, Цветаева ценила Маяковского не столько за тяжелую поступь стиха, сколько за эту – родственную ей – способность к предельному самораскрытию.

¹² Особо выделим знакомство с Максимом Горьким, состоявшееся в 1915 г. Горьковский призыв «Вперед и выше!» как нельзя лучше подходил поэзии Маяковского, устремленной к грядущему и к космосу. Образ сильной и активной личности, тема протеста против существующего уклада жизни и многое другое роднили творчество будущих основоположников советской литературы. Горький помог поэту устроиться в Военно-автомобильную школу Петрограда, когда тому грозила отправка на фронт; опубликовал в издательстве «Парус», которое возглавлял, сборник Маяковского «Простое как мычание», выступил с речью в защиту футуристов.

¹³ Доставалось и тем, кого он недооценивал. Например, Пастернак в афише, предварявшей выступление Маяковского, был представлен следующим образом: «... вернейший из вернейших, <...> что разбил лбом вершковы доски». В этой аттестации содержался намек на действия футуриста Гольцшмидта, который во время гастролей по России «ловким ударом честно разбивал о свою голову несколько толстых досок» (свидетельства Каменского).

¹⁴ В современной поэзии эта «экзотика» – норма. Не будем лишь забывать, что введению ее в поэтический обиход больше других способствовал Маяковский.

¹⁵ Гиперболизм Владимира Маяковского находил опору в творчестве Уолта Уитмена. Уитменовскую поэзию, богатую космистскими гиперболами, «горлан-главарь» неплохо знал по переводам и ценил высоко. Тем не менее, Маяковский не обременил себя благодарностью – наоборот, удостоил американского поэта титулом «заслуженный разглаживатель женских морщин».

¹⁶ Богоборческий (в смягченном виде – богостроительский и богоискательский) «серебряный век» подарил русской поэзии несколько аналогичных гипербол-символов: «О Русь моя! Жена моя!» (А. Блок), «Сестра моя – жизнь» (Б. Пастернак) и др.

¹⁷ Словосочетание из лермонтовского стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...», будто специально заготовленное для Маяковского.

¹⁸ Финал этой главы – ритмико-интонационный двойник «Необычайного приключения, бывшего с Владимиром Маяковским на даче» (1920 г.).

Литература

1. В Политехническом «Вечер новой поэзии». Стихи участников поэтических вечеров в Политехническом. 1917—1923: Статьи. Манифесты. Воспоминания. М., 1987.

2. Гаспаров М. Л. Ритм и синтаксис: происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики. 1979. М, 1981.
3. Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского. М., 1983.
4. Каменский В. Путь энтузиаста. Пермь, 1968.
5. Карабчиевский Ю. А. Воскресение Маяковского. М., 1990.
6. Катанян В. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985.
7. Клинг О. Футуризм и «старый символистский хмель»: Влияние символизма на поэтику раннего футуризма // Вопросы литературы, 1996, № 5.
8. Ломинадзе С. Небеса Маяковского и Лермонтова // Вопросы литературы, 1993, № 5.
9. Марков В. Манифесты и программы русских футуристов. Мюнхен, 1968.
10. Маяковский В. В. Собр. соч.: В 12 т. М., 1978.
11. Михайлов А. А. Мир Маяковского: Взгляд из восьмидесятых. М., 1990.
12. Наков А. Б. Русский авангард. М., 1991.
13. Перцов В. О. Маяковский. Жизнь и творчество: В 3 т. М., 1976.
14. Петросов Г. К. Творчество Маяковского: Сборник статей. М., 1985.
15. Русские писатели. 1800 – 1917: Биографический словарь. Т. 3. М., 1994.
16. Русские писатели 20 века: Биографический словарь. М., 2000.
17. Саакянц А. А. Маяковский и Марина Цветаева // Москва, 1982, № 10.
18. Селезнев Л. А. Михаил Кузмин и Владимир Маяковский // Вопросы литературы, 1989, № 11.
19. Селезнев Л. А., Тёрехина В. Н. Первая эмиграция о Маяковском // Литературное обозрение, 1992, № 3—4.
20. Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.
21. Ходасевич В. Статьи о советской литературе // Вопросы литературы, 1996, № 4.
22. Цветаева М. И. Об искусстве. М., 1990.
23. Черемин Г. С. Путь Маяковского к Октябрю. М., 1975.
24. Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914 – 1933). М., 1990.
25. Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

АННА АХМАТОВА: ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСТВА В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

В ряду великих

Анна Ахматова — одна из знаковых фигур русской литературы. К какой крупной проблеме ни обратим мы взор: поэт — и история, и власть, и культура, и классика XIX столетия, и «серебряный век», и советская литература, и т. д., — всюду приложимы биография и творчество великой поэтессы. Она свидетельница самого кровавого и трагического периода русской истории, она испытала на собственной судьбе давление тяжелой десницы советской власти, она органично, как никто другой, соединила в своем творчестве художественные традиции XIX и XX веков, реализм и модернизм, и почти без потерь пережила годы свирепствования нормативной литературы. Ахматова по многим «номинациям» была первой: «научила женщин говорить», показала, как можно оставаться русским поэтом в советскую эпоху, соединила женскую эмоциональность со способностью к строгому художественному анализу, довела до совершенства искусство «тайнописи».

Исследование творчества Ахматовой, на наш взгляд, не лишено «белых пятен», причина существования которых по крайней мере тройка. Во-первых, критика 1910 – 20-х гг., по большей части модернистская, исходила из культурологического контекста «серебряного века» и тогдашних исторических условий. По естественным причинам огромная часть поэзии Ахматовой для этой критики была недоступна, кроме того, играли свою роль «абберация близости» (затрудненность осуществления глубоких трактовок произведений текущей литературы) и то, что уместно назвать модернистским субъективизмом.

Во-вторых, советские, жестко идеологизированные интерпретации ахматовской поэзии регламентировались требованиями чрезмерно строгой цензуры. Это обстоятельство вынуждало поклонников поэтессы безудержно хвалить Анну Андреевну, поскольку они опасались, что освещение не самых лучших сторон ее творчества послужит основанием для обострения «идеологической бдительности». Не говорим уже об атмосфере откровенного обождествления Ахматовой, приводившей к возникновению своего рода контрцензурных влияний, сопоставимых по вредоносности с советской цензурой.

В-третьих, эмигрантская и западная критика нередко делала упор на оппозиционности поэзии Ахматовой по отношению к советской литературе, идеологии и власти, и этот взгляд также не был лишен локальности и субъективизма. Поэтому наша задача — попытаться создать такую концепцию ахматовского творчества, которая была бы независима от наслоений элитарно-эстетического или односторонне-идеологизирующего порядка.

Как, пожалуй, никто из великих поэтов XX века, Ахматова обладала качеством, которое можно назвать пушкинским универсализмом. Широта ее духовного диапазона поражает. Любовная лирика, гражданские стихи, биб-

лейские, античные, фольклорные мотивы, запечатление исторических реалий XX столетия и многое другое — и все на высоком художественном уровне, и ни одна из тем, идей, проблем не кажется неорганичной для внутреннего мира поэтессы. Она серьезна и весела, патетична и иронична, способна писать о божественном и нисходить до физиологического. Большинство ее поэтических произведений превосходны в версификационном отношении, огромна ее культурологическая эрудиция. Ни безумный, невероятный гений О. Мандельштама, ни интонационное великолепие М. Цветаевой, ни философская мощь Б. Пастернака, ни «железный стих» В. Маяковского, ни неосязаемая образность А. Блока, ни прорывающая в каждом слове «русскость» С. Есенина — ничто другое ни у кого другого в XX веке не претендует с таким правом на родство с Пушкиным, как поэзия Ахматовой. Она по многим направлениям «закрывает» интимную лирику, почти лишив поэтесс возможности по-новому говорить о любви, которую сама удачно называла «пятым временем года». После Пушкина и Ахматовой о любви можно писать не столько иначе, чем они, сколько хуже их, потому что «иначе и не хуже» означает либо «так же», либо «лучше».

Начало творческого пути Анны Ахматовой было эффектным, но вряд ли многообещающим; скорее, перед нами довольно затяжной и по меркам большого искусства беспомощный дебют. Своя тема найдена, однако духовные ориентиры не определены, расплывчаты — и пишется, как пишется. Тому были веские причины. Ахматова хотела говорить о любви, причем со специфически женской точки зрения. Включать в какую-либо из бытовавших в тогдашней литературе традиций ее подход не имело смысла. Поэтессе противостояли не только многовековые устои патриархата, основываясь на которых создавались мировая культура и мировая литература, но и почти двухтысячелетняя христианская духовная традиция, цензурировавшая проявления женской чувственности, ограничивавшая свободу женщины в значительно большей степени, нежели мужчины. Справедливости ради заметим, что определиться с выбором своего поэтического облика Ахматовой помогли условия капитализма, в которых значительно усилились общественная роль и влияние прекрасного пола.

Анна Ахматова, как выразительница женского взгляда на мир, была во многом поэтом уникальным. В истории мировой литературы мы наблюдаем вопиющий дефицит женских имен. Столетиями обширные культурные регионы рисовали добросовестный ноль в графе «женская поэзия». Всемирно-историческое мужское доминирование несколько смягчилось в XIX веке (один из симптомов — появление дам-«эмансипе»), но при этом ни Каролина Павлова, ни Юлия Жадовская, ни другие русские поэтессы, ни поэтессы Запада во главе с несравненной американкой Эмили Дикинсон не «научили женщин говорить», не создали принципиально новой литературы, а смогли лишь вписаться в существующую культурную парадигму. Старшая современница Ахматовой Зинаида Гиппиус, несмотря на свою эмансипированность, вернее, благодаря ей, писала стихи от мужского имени и использовала псевдоним Антон Крайний.

В дохристианские времена, в языческую древность уходит корнями «женская поэзия» Ахматовой. Не случайно как отечественные, так и зарубежные исследователи (среди последних — Исая Берлин, в советские времена выдвигавший Анну Андреевну на Нобелевскую премию) сравнивали поэтессу с Сафо — позднее VI в. до н. э. достойных предшественниц у русской властительницы женской музыки не нашлось. Сафо писала о женской любви, по-язычески передавая динамику чувств через описание телесных реакций:

* * *

Богу равным кажется мне по счастью
Человек, который так близко-близко
Пред тобой сидит, твой звучащий нежно
Слушает голос

И прелестный смех.
У меня при этом
Перестало сразу бы сердце биться:
Лишь тебя увижу, уж я не в силах
Вымолвить слова.

Но немеет тотчас язык, под кожей
Быстро легкий жар пробегает, смотрят,
Ничего не видя, глаза, в ушах же —
Звон непрерывный.

Потом жарким я обливаюсь, дрожью
Члены все охвачены, зеленее
Становлюсь травы, и вот-вот как будто
С жизнью прощусь я.

Но терпи, терпи: чересчур далёко
Все зашло...

(Перевод В. Вересаева)

Текучим стихом сообщает античная поэтесса о прощании с любимой подругой, отдаваемой замуж за богатого жениха (и продаваемой одновременно, иначе за счет чего процветало бы женское сообщество на острове Лесбос?). В стихотворении речь идет об однополых отношениях, однако «женская специфика» любовных переживаний легко распознаваема, хотя, возможно, и несколько сглажена переводчиком, мужчиной и человеком христианской цивилизации.

Сравнение Ахматовой с Сафо изрядно «хромает»: различны духовные миры как поэтесс, так и их лирических героинь. Однако то вечное, что кри-

тика по-христиански застенчиво именовала «дневником женской души», было общим у обеих.

Ахматова пошла качественно дальше своих предшественниц. «Женская поэзия», у истоков которой стояла Анна Андреевна, существенно повлияла на развитие русской литературы в целом. В начале нынешнего века, когда критики говорят о феномене «женской прозы» (проза — традиционно мужской «бастион»), не знаешь, в какой мере быть благодарным за это «Анне всея Руси», а в какой относиться к происходящему как к воплощению исторической необходимости.

Творческое становление

Анализ истоков ахматовского творчества требует обратиться к рассмотрению духовной ситуации рубежа XIX – XX веков. Для нее была характерна показательная диспропорция, связанная с эволюцией христианства. Если для истолкования мироздания и определения места человека в нем христианство с течением времени становилось все менее пригодным, то его культурологическое значение, наоборот, вплоть до XX века постоянно возрастало. Альтернативной глобальной концепции, претендующей на статус общепризнанной, европейская культура за две тысячи лет не выработала, поэтому в основном шло наращивание одной и той же духовной базы¹. Разрыв, возникший между онтологическим и гносеологическим компонентами христианства, с одной стороны, и культурологическим — с другой, породил небывалый в истории человечества духовный кризис, а также различные способы его истолкования и приспособления к нему. Воплощением этого кризиса в конце XIX — первой половине XX века стал модернизм, обозначивший смену феодализма капитализмом.

Освобождающееся от религии человечество вело себя по принципу Ивана Карамазова: бога нет — все позволено. Ницшеанская идея смерти бога и прихода ему на смену сверхчеловека выражала потребность массового индивида в собственном величии, сопоставимом с божественным. Наступила эра революционеров и революций, гениев и рекордов, сильных личностей и смелых экспериментов. Ощущая утрату религиозного идеала и отчаявшись обнаружить идеал в материальной действительности, модернисты творили «третий мир». Бог умер, мир в хаосе, но воля художника создает гармонию — таковы постулаты модернизма. «Сотри случайные черты — // И ты увидишь: мир прекрасен», — эта блоковская формула выражала фундаментальный принцип модернизма: построение фрагментарной картины мира путем отсеечения дисгармоничных ее составляющих.

Русский модернизм рубежа XIX—XX столетий нередко именуется его апологетами «духовным Ренессансом» (это определение, на наш взгляд, возникло на фоне советского духовного опыта, однозначно воспринимаемого как упадок) и «серебряным веком» (уважительное метафорическое обозначение, наиболее часто применяемое к литературе). В этот период в русской поэзии произошли удивительные перемены. Развиваясь на собственной духовной основе и активно аккумулируя западный опыт, она переключилась с со-

циальных, этических и психологических проблем на проблему формотворчества; иначе говоря, с «искусства для жизни» на «искусство для искусства», с России и человека на Творчество и Поэта (а постмодернизм впоследствии узаконит начатую модернизмом переориентацию искусства с художественного образа на знаковые системы).

Что представляет собой человек как гений, как творец, как нечто разительно отличное от презренного обывателя — это занимало умы, причем было не только литературной проблемой, но и распространялось на быт. Уроки Достоевского оказались напрасными для многих художников «серебряного века», живших согласно «особой» морали, впечатляющие образцы которой оставим за пределами нашего рассмотрения. Поэтическое мастерство достигло совершенства, и титул «мастер» со временем стал главным комплиментом пишущему стихи и синонимом, а затем едва ли не заменителем самого слова «поэт». Нелепо звучит: «Пушкин — мастер», а применительно к Ф. И. Тютчеву, например, этот термин — просто издевка. Зато поэты-модернисты — сплошь «мастера».

В эту бурную эпоху начинается творческий путь Анны Андреевны Ахматовой. Присущие ей литературная одаренность, высокая общая культура, незаурядный, вольнолюбивый нрав в сочетании с пьянящей декадентской атмосферой были необходимыми, но не достаточными условиями выхода на сцену первого автора «женской поэзии». Решающую роль, на наш взгляд, сыграли способность Ахматовой с невероятной раскованностью поэтически отразить многоаспектный опыт своей личной жизни и беспрецедентная вера в величие поэтического слова, позволявшая ей, поэтессе, чувствовать себя царицей, — дерзость обоюдоострая, за которой не только исторически изменившиеся представления о статусе и взаимоотношениях полов, но и индивидуальный дар улавливать дух времени².

Ахматова — многогранный и противоречивый художник, и нет оснований считать ее христианским или религиозным поэтом. Достаточно соотнести значительную часть ее лирики с постулатами христианской этики, и станет ясно, что такая поэзия — с изрядным модернистским (декадентским) и языческим окрасом.

Период творческого становления у Ахматовой, к счастью для нее и русской литературы, завершился успешно: сохранив собственный уникальный голос, поэтесса освоила широчайший культурологический контекст. Но поначалу имело место то, что можно назвать издержками первооткрывательства.

В самом его начале творчество Ахматовой не отличается тематическим разнообразием. Тема любви всецело занимает ее, и стихи сообщают о том, о чем сообщают: в них нет или почти нет подтекста, преобладает описательный подход. Проблематика и конфликтная основа ее стихотворений, как правило, носят бытовой характер: выше художественная мысль пока не поднимается. Удручают однообразие и ограниченность лексики, почти сплошь разговорной, при разговорной же стихотворной интонации. Ее муж Николай Гумилев покровительственно замечал, что Аннушка, мол, тоже пишет стихи.

Он так снисходительно читал ее первые опусы, что упустил момент, когда жена стала превращаться в великого поэта, превзойдя в числе многих и самого Николая Степановича.

Дебютная публикация Ахматовой, стихотворение «На руке его много блестящих колец...» (оценим беспомощность эпитета), появилось в издаваемом Гумилевым в Париже журнале «Сириус» в 1907 г. (кстати, тогда же он шлет будущей супруге в Севастополь «Цветы зла» Шарля Бодлера с не лишенным блеска напутствием, стержневые метафоры которого впоследствии войдут в ее творчество: «Лебедю лебедей — путь к его озеру»). Гумилев редактировал этот текст — в итоге получилось «более-менее хорошо», «терпимо».

При общей скудости художественных приемов параллелизм у ранней Ахматовой «эксплуатируется» особенно часто, причем несколько раз в смысловую зависимость этого рода ставятся использованные в упомянутом выше стихотворении фольклорные образы — кольцо и разлука («На столике чай, печения сдобные...» (1910 г.), «Я сошла с ума, о мальчик странный...» (1911 г.) и др.). Вместе с тем прием контраста, нередко используемый молодой поэтессой, свидетельствует о растущем мастерстве психологизма. Один пример: на противопоставлении спокойствия и ужаса построены финалы стихотворений «То ли я с тобой осталась...» (1909 г.): «Мне внушает ужас темный // Твой спокойный ясный взор» и «Сжала руки под темной вуалью...» (1911 г.): «Улыбнулся спокойно и жутко...».

Почти на одно лицо «роковые» героини ахматовских произведений 1910-х гг. — это еще может быть объяснено их естественным сходством с автором, однако среди многочисленных героев, имеющих «веер» прототипов, как ни странно, также царит однообразие: сплошные «мальчики», «сероглазые» и «милые». В поэме «У самого моря» (1914 г.) этот «комплект» представлен полностью; «мальчики», как правило, безумно влюбленные, но с неизменной жестокостью отвергаемые героиней, с удовольствием играющей чужими судьбами, сменяют друг друга в стихотворениях «Снова со мной ты. О мальчик-игрушка!» (1911 г.), «Я сошла с ума, о мальчик странный...» (1911 г.), «В ремешках пенал и книги были...» (1912 г.), «Высокие своды костела...» (1913 г.) и др. Если «мальчик» достаточно дерзок, то он именуется «мальчишкой» («Я с тобой не стану пить вино...», 1913 г.).

Среди «сероглазых» также существует своя иерархия, да с еще каким диапазоном: от «Сероглазого короля» (1910 г.) до «мальчика-игрушки»; промежуточное положение занимают персонажи-марионетки, главной приметой которых являются серые глаза («Не будем пить из одного стакана...» (1913 г.), «У меня есть улыбка одна...» (1913 г.) и др.), иногда превращающиеся в зеленые («Каждый день по новому тревожен...» (1913 г.) — поклонник-марионетка увещевается здесь: «Если ты к ногам моим положен, // Ласковый, лежи»).

Бессчетно встречается определение «милый», которое, в отличие от постепенно исчезающих «мальчиков» и «сероглазых», останется в зрелом творчестве Ахматовой, пройдя через наполнение новыми смыслами: если понача-

лу оно почти всегда обозначает возможного или состоявшегося возлюбленного, то затем используется чаще как синоним родного, близкого, духовно близкого человека.

Героиня Ахматовой не только властна и порой жестока, но и кокетлива и капризна:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.

Точная интерпретация психологических состояний не всегда удается молодой поэтессе, и тогда она для передачи крайнего напряжения любовных коллизий прибегает к словам «умру» и «смерть». Косвенные основания для появления такой лексики были: в раннем возрасте от туберкулеза умерли сестры Ахматовой, той же болезнью страдала и она, однако о возможной смерти по этой причине говорится редко («Как страшно изменилось тело...» 1913 г.). Зато едва ли не при каждом конфликте между возлюбленными героиня, не вникая в то, что с ней действительно происходит, готова произнести «умру»: «Уйдешь, я умру» («Сжала руки под темной вуалью...», 1911 г.), «Умру с тобой...» («Песня последней встречи», 1911 г.) и т. п. Тривиальный психологизм такого типа к началу нашего столетия сохранился, пожалуй, лишь в произведениях массовой культуры и во всякую эпоху свидетельствует о несформировавшейся способности к различению оттенков любовных переживаний.

Мотив смерти в связи с любовными неурядицами у молодой Ахматовой встречается очень часто. Умирает грешница – подруга лирической героини («Похороны», 1911 г.), уходит из жизни по причине безответной любви «мальчик веселый» («Высокие своды костела...»). Чрезмерный накал страстей ведет поэтессу к пошлости: брат невесты, как в гангстерских кинофильмах или жестоком мещанском романсе, убивает ее жениха («В лесу», 1911 г.); женщина опасается, что нервный партнер задушит ее во сне («Не убил, не проклял, не предал...», 1914 г.); и, наконец, – фантастика с элементами триллера: «Мертвый мой муж приходит // Любовные письма читать» («Если в небе луна не бродит...», 1910-е гг.). Обращение к подобным сюжетам свидетельствовало о поверхностности и исчерпанности описательного подхода в разработке любовной темы.

Особенности стиля, расширение тематики

Несмотря на издержки, некогда позволявшие, например, Михаилу Кузмину ставить Анну Радлову выше Анны Ахматовой (дерзкий соратник по «Цеху поэтов» не был прощен), уже в первых ахматовских стихотворениях появилось то, что навсегда стало приметой ее индивидуального стиля, – ощущение полнокровности бытия («Рыбак», 1911 г.; «Вечером», 1913 г.):

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

Музыкальность стиха, акмеистическая выпуклость детали – эти «серебряновековые» приобретения соединены со свойственной реализму органичностью чувства и восприятия. Зоркость поэтического взгляда Ахматовой феноменальна: она скрупулезно фиксирует жест, мимику, нюансы настроения, приливы и отливы чувства, приметы внешности, время и т. д. и т. п. (не то в поэтике Цветаевой, где выверенность детали несущественна). Правда, порой ахматовская дотошность представляется комичной:

Я сошла с ума, о мальчик странный
В среду, в три часа!

Еще один похожий пример: «Муж хлестал меня узорчатым, // Вдвое сложенным ремнем». Сцена как будто наблюдается со стороны, словно снимается на кинокамеру, и как здесь не отметить родство ахматовской лирики периода «Вечера» и «Четок», с эстетикой кинематографа начала XX века.

Пантомимичность стихотворений «Сжала руки под темной вуалью...» и «Песня последней встречи», подкрепленная точностью детали, ассоциируется с пластикой «великого немого»: «Сжала руки под темной вуалью...», «Он вышел, шатаясь, // Искривился мучительно рот... // Я сбежала, перил не касаясь, // Я бежала за ним до ворот», «Улыбнулся спокойно и жутко...»; «... шаги мои были легки, // Я на правую руку надела // Перчатку с левой руки» (смятение передано впечатляюще, и природный аристократизм героини налицо: без перчаток даже пускаться в погоню за милым неприлично). Перед нами как бы запечатленные стихами кадры короткометражных лент. Так и видишь эти порывы, эти гримасы, эту обстановку, эту перчатку... В первом из приведенных стихотворений даже черно-белая цветовая гамма выдержана: темная вуаль, белые перила... И уж, конечно, роковые страсти – столь же ахматовские, сколь и «кинематографические».

Мотив тайны, один из сквозных у Анны Андреевны (излюбленный ее эпитет «темный» – в ряду глубинных подтверждений тому), нередко проявляется через фигуру умолчания, тесно связанную с эротизмом ее поэзии («И лучи ложатся тонкие // На несмятую постель», «Несытые взгляды твои» и мн. др.).

Как-то в 1962 г. Александр Солженицын, приобретя первую и большую славу, показал поэтессе свои стихи. Ахматова справедливо заметила, что в них нет тайны, на что получила не менее резонный ответ, что в ее стихах тайны слишком много. «Тайнопись» для ее творчества была обоюдоострым оружием: достоинством в одних случаях и тем, что невероятно затрудняло восприятие ее произведений, – в других.

Хрестоматийный пример изощренной ахматовской «тайнописи» – «Поэма без героя» (1940 – 1965 гг.), которая вызвала недоумение у Цветаевой и не нуждающуюся в комментариях реакцию Пастернака: «Ти-ти-ти, а что – неизвестно». Сама Ахматова сравнила поэму со шкатулкой с тройным дном, а мы позволим себе сравнить ее с сороконожкой, забывшей, какая нога должна ступать после какой, и рухнувшей без движения на полпути: неоднократно дополнявшаяся и исправлявшаяся «Поэма без героя» так и осталась незавершенной. Кстати, именно в ходе работы над ней в 1943 г. впервые в советской литературе появилось упоминание о «серебряном веке» (русские литераторы-эмигранты к этому времени – после выхода в свет в 1933 г. статьи Николая Оцупа «Серебряный век» русской поэзии» – использовали словосочетание «серебряный век» в качестве термина):

И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком плыл.

Акмеизм, к которому обычно относят раннее творчество Ахматовой, был течением, возникшим и культивировавшимся только в России. Это русская ветвь модернизма, обладавшая, на наш взгляд, возможностью большей приближенности к отечественным духовным корням, нежели сосуществовавшие с ней символизм и футуризм.

Однако и в рамках акмеизма Ахматова оставалась самобытной. Уникальный сплав реализма и модернизма возникает в творчестве поэтессы благодаря открытию ею нового ракурса – повествования о любви, жизни, творчестве от имени женщины. «Незанятых» сфер изображения к началу XX века в русской литературе было немного, что ограничивало для художников слова возможность полнокровного художественного самовыражения. Ахматовой посчастливилось «обжить» незанятую территорию (многим поэтам «серебряного века» повезло меньше, им досталась иная ноша: изошряться в поэтике, вести активный и не всегда плодотворный поиск новых форм, совершать маршрут, грубовато, но по сути точно охарактеризованный в советские времена как «80 верст вокруг собственного пупа»), а также обогатить несколько обветшавшую реалистическую поэтику модернистскими новинками.

Среди акмеистов поэтесса была модернистом в наименьшей степени, она чувствовала свою особость и вместе с другим ярчайшим творцом – Осипом Мандельштамом – «бунтовала» против устава «Цеха поэтов» (по своей директивной мощи превзошедшего даже устав Союза писателей СССР), не желая, чтобы ее творчество кем-либо регламентировалось.

«Из ничего не выйдет ничего» (Шекспир), и Ахматова, отдавая себе отчет в неотменимости этой истины, постоянно наращивала свой поэтический арсенал. Ее одаренность позволяла это делать. Локальность «женской» тематики, казавшейся такой необъятной, дает о себе знать, поэтому, помимо любовной лирики, в ахматовском творчестве возникает стержневая для литературы «серебряного века» тема поэта и поэзии. И здесь Ахматова самобытна: творчество для нее соотносится с любовью (подобно тому, как любовь для

нее – творчество), а образ поэта связан с любовными и эротическими мотивами. Она верна себе, она всегда женщина.

В стихотворении «Смуглый отрок бродил по аллеям...» (1911 г., цикл «В Царском Селе») неназванное имя Пушкина определяется по ряду характерных примет, к которым отнесены цвет кожи (эпитет «смуглый» коррелирует с другим, частотным, – «темный», несущим в себе оттенок тайны), долгая память потомков («И столетие мы лелеем // Еле слышный шелест шагов» – «бальмонтовское», «елейное» и «шуршащее», двустигийное, со звукоподбором, передающим через лепет и шорох листвы бесшумное передвижение гения во времени), а также благоговение и преклонение перед ним, треуголка (для Ахматовой важная деталь, напоминающая не только об аксессуаре экипировки лицеиста начала XX века, но и о наполеоновском головном уборе: пушкинская метафора «поэт – царь» в неявной форме присутствует во многих произведениях поэтессы, где упоминаются цари, царевичи, короли, разного рода правители) и, наконец, «растрепанный», основательно и долго читавшийся многими лицеистами, «том Парни», т. е. «Эротические стихотворения», «Поэтические безделки», «Битва старых и новых богов» – что-нибудь из этого либо все вместе, но в любом случае отрок Пушкин представлен читателем скабрёзных сочинений.

Лицезрение царскосельских пейзажей и чтение французской эротики, по версии автора, были существенны для духовного становления величайшего из русских поэтов. Мысль неожиданная и ценная, хотя стихотворение это, вероятно, важнее для понимания творческой эволюции самой поэтессы, нежели Пушкина. Такова Ахматова: ей интересно и важно подчеркнуть свое внутреннее сходство с «солнцем русской поэзии».

В ироническое стихотворение «Земная слава как дым...» (1914 г.) образ Пушкина вводится через фигуру умолчания. Ирония иронией, но какова дерзость: классик назван любовником лирической героини. Какой же светлой и безмятежной должна казаться жизнь, чтобы так легко, с женским кокетством говорить о славе:

Земная слава как дым,
Не этого я просила.
Любовникам всем моим
Я счастье приносила.

Один и сейчас живой,
В свою подругу влюбленный,
И бронзовым стал другой
На площади оснежённой.

Немало проникновенных строк у Ахматовой и об Александре Блоке. Великолепна легкая по интонации, написанная белым стихом зарисовка «Я пришла к поэту в гости...» (1914 г.), афористично позднейшее, 1960-х гг., упоминание о нем: «Трагический тенор эпохи».

Тема поэта и поэзии у Анны Ахматовой раскрывается также через прямые параллели с пушкинским творчеством. У Пушкина – «Царскосельская статуя» (1830 г.), и у Ахматовой – одноименное стихотворение о той же скульптуре, написанное в 1916 г. Поэтесса предстает мастером пейзажной лирики, однако пейзаж у Ахматовой психологизирован и насыщен ассоциациями:

Уже кленовые листья
На пруд слетают лебединый,
И окровавлены листья
Неспешно зреющей рябины...

Обещающая всплеск эмоций восходящая интонация «врезается» во вторую строфу, где речь идет о «метафизической» сопернице, красота которой безупречна (не мог же Пушкин описывать несовершенную красоту), но холодна (безошибочно выбран лучший способ «придаться» к статуе: через «ледяные» эпитеты и «статичные» глаголы – какой пилотаж женской ревности!):

И ослепительно стройна,
Поджав незябнувшие ноги,
На камне северном она
Сидит и смотрит на дороги.

«На дороги» – на поэтические судьбы, сверяемые по пушкинской эстетике, в том числе и на творческий путь самой Ахматовой. Энергия первых двух четверостиший настолько мощна и компактна, что вторая половина стихотворения не может соответствовать этому напору, она более иллюстративна. В третьей строфе некоторая эпическая отстраненность, долженствующая произвести впечатление «объективности обвинений», сменяется потенциально более выразительным лирическим «я»:

Я чувствовала смутный страх
Пред этой девушкой воспетой.
Играли на ее плечах
Лучи скудеющего света.

Предположение о женской ревности подтверждается, раскрыта и ее причина: статуя предстает не скульптурным изображением, а «девушкой воспетой». Спокойно-описательная интонация, «вялые», с нарочито невыразительной фонетикой эпитеты служат своеобразным трамплином для заключительного взрыва чувств:

И как могла я ей простить
Восторг твоей хвалы влюбленной...

Смотри, ей весело грустить,
Такой нарядно обнаженной.

Четыре односложных слова в первой строке создают впечатление отрывистой, захлебывающейся речи. А два оксюморона в финале стихотворения передают смирение лирической героини со своей участью: не ей, живущей в XX веке, а бронзовому изваянию посвятил Пушкин свои бессмертные стихи.

Вот пример уникального подхода к пушкинской теме, когда женское естество автора и лирической героини – как на ладони. Восприятие Пушкина как «забронзовевшего» любовника, на первый взгляд, выглядело абсурдным, однако развитие столь парадоксальной идеи оказалось продуктивным. Сила таланта превратила потенциальную пошлость в поэтическую жемчужину.

Иногда, в поисках новых способов поэтического высказывания, Ахматова идет на интонационное, стилистическое, лексическое сближение (вплоть до подражания) с поэзией Пушкина («Покорно мне воображенье...» (1913 г.), «Последнее письмо» (1913 г.) – стилизация письма Татьяны Онегину, элегические белые стихи, написанные пятистопным ямбом, и т. д.), в котором обретает живительную подпитку своим художественным исканиям. Критики и литературоведы неоднократно отмечали также наполнение зрелой ахматовской лирики реминисценциями и цитатами из поэтов «золотого века».

Ахматова активно экспериментирует с метрикой: помимо пяти классических стихотворных размеров (в различных ритмических вариантах), обращается к дольнику («Настоящую нежность не спутаешь...», «Земная слава как дым...», «Побег» (1914 г.), «Ты всегда таинственный и новый...» (1917 г.) и др.) – изобретению «серебряного века», использовавшемуся также Александром Блоком, Сергеем Есениным, Георгием Ивановым и др. У Ахматовой редко неточная рифма, зато часто используется белый стих («Я пришла к поэту в гости...», «Столько раз я проклинала...» (1915 г.), «Просыпаться на рассвете...» (1917 г.), «И тайную дружбу с высоким...» (1917 г.) и др.). Строфические формы не ограничиваются катреном: можно встретить двустишие («Голос памяти», 1913 г.), экзотическое для русской поэзии трехстишие («Простишь ли мне эти ноябрьские дни?», 1913 г.), шестистишие («И через все, и каждый миг...», 1910-е гг.) и т. д., вплоть до сонета («А ты думал – я тоже такая...», 1921 г.).

Расширению творческого диапазона способствуют открытие гражданской тематики (цикл «Июль 1914» (1914 г.), «Когда в тоске самоубийства...» (1917 г.) и др.), воплощение и разработка религиозных мотивов («Утешение» (1914 г.), «Молитва» (1915 г.), «Не хулил меня, не славил...» (1915 г.), «Небо мелкий дождик сеет...» (1916 г.) и др.). В сборнике «Белая стая» намечается переход от описательности к философским обобщениям («Нам свежесть слов и чувства простоту...», 1915 г.), любовное чувство передается в более сдержанных тонах («Все обещало мне его...», 1916 г.), акцент с факта, художественной детали, бытового колорита переносится на психологию («Как белый камень в глубине колодца...», 1916 г.).

После развода с Николаем Гумилевым в 1918 г. брак Анны Ахматовой с Владимиром Шилейко послужил прототипической основой для развития темы сосуществования с мужем-тираном, представленной произведениями, в которых бытовая конкретика служит лишь фоном для углубленного анализа человеческих отношений («Два стихотворения», 1918 г., «О любви твоей загадочной...», 1918 г., «Тебе покорной? Ты сошел с ума!..», 1921 г.).

Явные задатки крупного детского поэта были реализованы Анной Андреевной, к сожалению, лишь в одном (но каком чудесном!) стихотворении «Мурка, не ходи, там сыч...».

Навстречу классике

Что способствовало превращению Ахматовой из талантливой поэтессы в великого поэта? В первую очередь ощущение своей причастности к народной судьбе, впервые отчетливо обозначившееся в годы первой мировой войны («Молитва» (1915 г.) и другие стихотворения) и усилившееся в советскую эпоху, а также личностное восприятие и «проживание» православной духовности и тесно связанной с ней русской литературной классики.

Ключевым в человеческой и творческой судьбе Анны Андреевны было также решение остаться в России и вместе с ней пережить трагедию XX века. Как знать? – не будь этого выбора, и мы, возможно, говорили бы об Ахматовой только как о самобытном поэте-акмеисте (как говорим сегодня о М. Кузmine, М. Зенкевиче, В. Нарбуте) и восхищались бы ее «женской лирикой». Тоже немало. Но Ахматова пошла дальше, сумела стать поэтом иного качества. В тревожные для России годы ее поэзия наполняется историко-культурными реалиями и приобретает классический облик, стихотворная интонация отличается торжественностью, часто используется лексика высокого стиля. Гражданская тема становится ведущей в творчестве поэтессы, но при этом обычно отправной точкой рассуждений по-прежнему выступает какой-нибудь «женский» повод.

Патриотическая лирика Ахматовой с самого начала была связана с проблемой эмиграции, актуальной для интеллигенции предреволюционной и революционной поры. Анны Андреевны сделала свой выбор сразу и навсегда. Первое открытое заявление о невозможности покинуть родину было высказано ею в стихотворении «Когда в тоске самоубийства...»³, в дни тяжелых военных поражений России на фронтах первой мировой. В полном виде стихотворение впервые было напечатано лишь через полвека после написания: советская практика его публикаций и трактовок мотивировалась соображениями идеологической конъюнктуры. Поэтому замалчивалась либо соотносилась с послеоктябрьским периодом дата создания стихотворения, долгое время отсекались, а потом не комментировались две начальные строфы, содержание которых было проникнуто православным духом и давало понять читателю, что лирическая героиня живет в добольшевистской России:

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал

И дух суровый византийства
От русской церкви отлетал,

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

Эта обрисовка исторического контекста и атмосферы духовного распада, это невероятное приращение Петрограду «женского статуса» (двойной трюк: назвать град Петра существительным женского рода и на этом грамматическом основании сравнить его с нетрезвой блудницей), эта пророческая, взлетающая интонация, достигшая обрыва в третьей строфе, с которой длительное время начинались публикации стихотворения в советских изданиях... Интонационная мощь двух первых строф, соединенных запятой, и через запятую же – переход к третьей строфе, для того чтобы энергия стиха, вся весомость его начала, сосредоточенная в распространенных придаточных предложениях, обрушилась на главное. Однако и оно, главное предложение, делит строку пополам, разрывая ее интонационной паузой:

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

«Мне голос был»... Не информация, не мысль, не слово – голос (женщина не только любит ушами, но ими же воспринимает мир), который к тому же «звал утешно», «говорил: «Иди сюда...», – как много интимного, женского в стихотворении гражданской проблематики. Однако вопреки этим нюансам проявляется твердая воля ахматовской лирической героини:

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

Не правда ли? – характерная для прекрасного пола реакция на «голос»: «руками я замкнула слух», а также притворная невозмутимость: «равнодушно и спокойно». А ведь стихотворение вибрирует и напрягается, волнение лирической героини передается читателю, и самообладание к ней возвращается, преодолевая муки раздумий. Видимо, «голос» принадлежал очень близкому человеку, и драматический выбор между ним и Россией дался лирической героине нелегко. Ни в коем случае не подвергая сомнению патриотизм поэтессы, которая словосочетанием «скорбный дух» передает сопереживание трагедии Отечества, отметим, что, на наш взгляд, лексический состав и инто-

национная структура стихотворения сигнализируют не только об имеющих первостепенное значение гражданских чувствах, но и о психологическом состоянии покинутой женщины: ты решил покинуть родину, не подумав обо мне, не способной это сделать, а теперь предлагаешь мне торг. Лирическая героиня, в отличие от «приневской столицы», готовой пасть в чужеземные объятия (кажется, в скрытой параллели между героиней и городом – ключ к разгадке «женских» ассоциаций, возникающих вокруг имени Петрограда), помнит о своем величии, невысказанном без России.

Были у Ахматовой и другие подходы к теме родины. Например, без сублимационной подоплеки патриотическое чувство представлено в стихотворении «Петроград 1919», которое возглавляет цикл под красноречивым названием «После всего», свидетельствующем об отношении поэтессы к революционным переменам. В «Петрограде 1919» – одна из первых характеристик советской жизни: одичание, забвение величия России, кровавые будни и – претензия к новой власти, высказанная с обидой:

Никто нам не хотел помочь
За то, что мы остались дома,
За то, что город свой любя,
А не крылатую свободу,
Мы сохранили для себя
Его огонь, дворцы и воду.

«Мы» – очевидно, петроградская интеллигенция, отказавшаяся эмигрировать (позже ахматовское «мы» станет всенародным). Здесь – ясное представление о том, что на что меняется: эмиграция поименована «крылатой свободой» – высокие слова, – значит, свое положение при советской власти Ахматова расценивает как несвободное. Православный выбор: Отечество вместо свободы, поскольку свобода не приемлется без Отечества.

До октября 1917 г. поэтесса не знала нужды (не отсюда ли ее «царственность», невысказанная, например, для Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, М. Горького? – ничего, советская власть заставит ее жить «как все»), свои силы отдавала любви и литературе, а новая эпоха принесла ей бытовые проблемы. В 1919 г., получив заработок в виде мешка селедки, Ахматова пошла на базар, где увидела мужичонку, торговавшего тем же товаром. Она хотела попросить его перейти на другое место, уступить женщине, однако, узнав в торговце Мандельштама, вынуждена была искать лучшей доли без его посредничества. Русские поэты и селедка... Сюжет достойнейший для мировой литературы. Петров-Водкин посрамлен дважды: и за «Красного коня», и за пресловутый натюрморт. Вот вам, господа акмеисты, достойный апофеоз эстетизации «вещей»⁴ и подарок от государства рабочих и крестьян!

Не исключено, что в это суровое время мысль об эмиграции посещала Анну Ахматову. В 1919 г. она пишет стихотворение «Чем хуже этот век предшествующих? Разве...», в котором содержится противопоставление жизни «там» и «здесь»:

Еще на западе земное солнце светит,
И кровли городов в его лучах блестят,
А здесь уж белая дома крестами метит
И кличет воронов, и вороны летят.

В России – смерть, взгляд поэтессы невольно обращается на Запад, но этим все и ограничивается. Помыслы об отъезде по-прежнему далеки от воплощения и у нее, и у ее лирической героини.

Бытовые невзгоды и низкий социальный статус политически неангажированной поэзии привели Ахматову к творческому кризису 1919 – 1920 гг. Однако после (но не вследствие) улучшения ее материального положения в начале 1920-х гг. Анна Андреевна пишет много прекрасных стихов, выпускает книги «Подорожник» и «Anno Domini».

Патриотическая лирика поэтессы пополняется великолепным стихотворением «Не с теми я, кто бросил землю...» (1922 г.). В нем содержался завуалированный ответ Артуру Лурье, другу и больше чем другу, уехавшему из России, и открытый — эмигрантам и большевистскому режиму:

Не с теми я, кто бросил землю
На растерзание врагам...

«На растерзание врагам» брошена русская земля эмигрантами. Каким врагам, кто они? На этот вопрос советские интерпретаторы творчества Ахматовой отвечать опасались, а ведь ответ очевиден: большевики терзают Россию, с ней, но во вражеском стане мыслит свое будущее поэтесса. Выбор, достойный восхищения: я лишаю себя любви («Когда в тоске самоубийства...»), свободы («Петроград 1919»), живу среди врагов, но — на родине. И другой тяжкий выбор: противостояние вражьей власти. Обретение собственного духовного пути (вспомним, что даже у таких гигантов, как А. Блок, В. Маяковский, Б. Пастернак и др., были произведения, выражавшие искреннее сочувствие большевизму или надежду на его прогрессивность), несмотря на его крайнюю опасность, придало энергии слову Ахматовой. Ее стих становится афористически емким: «Полынью пахнет хлеб чужой» (библейская мощь!), «Оправдан будет каждый час» (пророчество).

В 1921 г. она создает одно из великих стихотворений русской гражданской лирики, в котором неразрывная слитность поэта, народа и Отечества мотивирована глубинными, архетипическими связями. Картина гибели, голода и разорения не приводит поэтессу к отчаянию, поскольку у нее существует духовная антитеза распаду:

Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Все голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало светло?

Первые три строки: перечислительная интонация, вначале жесткая фонетика (шестикратно повторенное «р»), затем протяжное, стонущее, трижды ударное «о». И вдруг — интонационный перелом: изумленный вопрос, увиденный свет. Откуда? Почему «нам» (русским, православным) «стало светло», если жизнь в таком упадке? Потому что жива природа:

Днем дыханьями веет вишневыми
Небывалый под городом лес...

Потому что вечны небо и звезды над головой:

Ночью блещет созвездьями новыми
Глубь прозрачных июльских небес...

Потому что уцелела русская душа, способная воспринимать «чудесное» даже при полном упадке материальной жизни:

И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам...

Ахматовская триада: «природа — космос — русская душа» как условие духовного просветления есть триада православная. Особость русского миропонимания поэтесса передает заключительными строчками:

Никому, никому неизвестное,
Но от века желанное нам.

Здесь не просто о разрухе после гражданской войны сказано — здесь почти тысячелетняя духовная традиция нашла своего глашатая. «Светло», «чудесное», «от века желанное» — в этих словах поэтессы живет православная Россия. А заключительное «нам» — самое великое и самое всеобъемлющее в ахматовской поэзии. Уникальность русского менталитета подчеркнута повторением слова «никому». Поэтесса словно оглядывается на Запад и на Восток, зная, что там нет тех духовных сокровищ, которые есть у русских, у православных.

Выражать национальный дух на таких высотах способны единицы из десятков и сотен миллионов, но без этих единиц народ оказался бы безъязыким, его трудно было бы определить как некое целое, отличное от других этнокультурных образований. Духовная самоидентификация народа — задача для гения, задача, оказавшаяся под силу Анне Ахматовой. На наш взгляд, эта составляющая народности ее творчества гораздо важнее вопроса о том, с кем и в какие периоды своей жизни она ощущала более тесное внутреннее родство, с народом или интеллигенцией, и чью судьбу и в какой мере она разделяла.

В завершение разговора о поэтическом шедевре Ахматовой — маленький штрих, психологическая деталь: стихотворение датировано июнем, а упоминаются в нем июльские небеса — не подсознательная ли это надежда на лучшее будущее?

Стиль поэтессы 1920-х гг. разнообразят неожиданные тематические переключения. В стихотворении «Я гибель накликала милым...» их несколько. Красноречива дата его написания: октябрь 1921 г. Неблагодарное дело — проводить параллели между фактами биографии поэта и его творчеством, но тут особая ситуация. Совсем недавно прошел август 1921 г., когда умер Блок и был расстрелян Гумилев. Вряд ли поэтесса к октябрю могла забыть об этих утратах, ведь не случайно той же осенью она написала скорбный цикл «Царскосельские строки» который завершается стихотворением «Все души милых на высоких звездах...». Использование того же «фирменного» эпитета, что и в стихотворении «Я гибель накликала милым...», дает нам повод высказать предположение, что в обоих случаях из не оглашенного Ахматовой поминального списка не могли выпасть Блок и Гумилев (у последнего и фамилия созвучна слову «милый»).

В анализируемом стихотворении тема утраты обозначена не только траурной лексикой («гибель», «могилы», «горе»), но и обилием ассонансов и аллитераций, сконцентрированных в двух первых строках:

Я гибель накликала милым,
И гибли один за другим.

Как будто слышится рыдающий голос: семикратно повторено «и», причем ударным оказывается только этот гласный. Пронзительность звучания усиливается также за счет частого употребления сонорных (дважды — «н», трижды — «м» и пять раз — «л»). «Всхлипывающие» слоги в словах «накликала», «милым», «гибли» воссоздают фонетику плача и отчаяния.

Но не одним отчаянием живут эти строки: в них выражена идея о мистическом воздействии слова, написанного лирической героиней, на судьбы «милых». Получается несколько самонадеянно: она «накликала» — они «гибли один за другим». Ахматова, очевидно, ощущает некоторую бестактность и легковесность такого зачина и «неправоту» своей лирической героини, поэтому обращается к мотивам скорби и раскаяния: «О горе мне! Эти могилы // Предсказаны словом моим».

Однако повторение темы рокового «царственного слова» побуждает поэтессу отрешиться от воспоминаний об утратах. Упоение магической силой своего искусства настолько впечатляет ее, что становится поводом для перехода к новой теме. И во второй строфе уже говорится не о «милых» теньях, а о языческой мощи поэтического дара:

Как вороны кружатся, чуя
Горячую, свежую кровь,
Так дикие песни, ликуя,

Моя насылала любовь.

Кажется, что, насколько это допускает богатый русский язык, поэтессе удалось передать дыхание неотвратимой гибели, исходящее от ее «царственного слова». Скажем также о зашифрованных здесь подтекстовых параллелях. Чуткая к творчеству великих, Ахматова воспользовалась пушкинской метафорой «поэт – царь», правда, разумеется, адаптировала ее к своей лирической героине («поэтесса – царица»). И возникло подтекстовое сравнение ахматовской героини с Клеопатрой. Древняя правительница за любовь к себе платила смертью, а право казнить давала ей царская власть. Ахматова полагает, что основа могущества ее лирической героини – смертоносное «царственное слово».

Убежденность в этом становится источником яркой фактурной образности: «... вороны кружатся, чуя // Горячую, свежую кровь...» Кружение ведьмы на метле, полет вагнеровских валькирий – такие ассоциации вызывает наполненная бьющей через край энергией звукопись («к», «р», «ж», «ч», «у» – в различных сочетаниях). Любовь рождает стихи, которые, уподобляясь эринниям, несут гибель «милым».

Впрочем, упоение языческой беспредельностью поэтической речи тотчас же сменяется интимно-лирическим планом, едва произнесено самое «царственное» из ахматовских слов – любовь. Поэтесса, умевшая насыщать стилистикой интимной лирики даже патриотические стихи, и теперь не устояла перед соблазном «вечной темы». И это переключение окончательно удалило ее от траурной ноты, звучавшей в начале стихотворения. Склонного к морализаторству читателя может смутить не столько то, что Ахматова от нее ушла, сколько то, что обратилась к ней, не побоявшись кощунства. Но если это стихотворение выросло из такого «сора» и если основой его талантливости стала греховная раскованность, нам следует смириться, отдав должное широкой амплитуде ахматовского дара.

Вторая половина стихотворения начинается с виртуозного перехода к любовной теме:

С тобою мне сладко и знойно,
Ты близок, как сердце в груди.

Лексика и звукопись становятся иными, нежели в двух начальных строфах стихотворения. «Женское» сравнение «близок, как сердце в груди», слова «сладко», «знойно», ударные гласные первого стиха («о» – «а» – «о») и «горячее» звуко сочетание «ою» («с тобою») передают эротическую экспрессию и наслаждение любовным чувством.

Но постепенно снова вступает в права тема «царственного слова». И в этот момент проявилась еще одна особенность ахматовского мировоззрения, сказавшаяся на лирике поэтессы. Не будучи по своим убеждениям эмансипанткой-феминисткой, она умела подчеркнуть силу и неуступчивость женского характера («Тебе покорной? Ты сошел с ума!», 1921 г.). Напомним, что

изначально для лирической героини Ахматовой было естественным чувствовать себя повелительницей: «Если ты к ногам моим положен, // Ласковый, лежи» («Каждый день по-своему тревожен...», 1913 г.).

Лирическая героиня стихотворения «Я гибель накликала милым...» решает пощадить своего нового поклонника, спасти его от убийственного «царственного слова», пожертвовав ради этого своей любовью. Но вряд ли он, недогадливый, способен распознать угрозу, которую таит магический дар его избранницы. Поэтому та старается быть по-женски дипломатичной и одновременно по-ахматовски непреклонной. Ее речь пестрит императивными глаголами: «Дай руки мне, слушай спокойно. // Тебя заклинаю: уйди».

Последняя строфа – пример «грамматического унижения» персонажа. Ему так и не предоставляется право голоса, а его удаление от лирической героини возрастает от строки к строке:

И пусть не узнаю я, где ты,
О Муза, его не зови,
Да будет живым, невоспетым
Моей не узнавший любви.

Сначала о «миле» говорится во втором лице («ты»), в следующем стихе он удостоивается лишь местоимения третьего лица, к тому же в косвенном падеже («его»). Далее следует «обвал» третьей строки. Для удаляемого из жизни лирической героини персонажа местоимение превращается в недоступную роскошь, и ему приходится довольствоваться прилагательным («живым»), а затем страдательным – тоже важно! – причастием («невоспетым»). Завершает «изгнание» причастие с «отвергающей» частицей «не» и выразительным суффиксом «-вши-» («не узнавший»). Блистательный финал, несмотря на то, что энергетический потенциал стихотворения после пиковой второй строфы неуклонно убывал.

Благодаря филигранному мастерству Ахматовой ее лирической героине удалось с триумфом выйти даже из этически сомнительного положения. Тематические переключения поэтессы смогла представить изящным художественным приемом, в очередной раз подтвердив зрелость своего таланта.

Годы опалы

Поэтическое творчество Ахматовой в начале 1920-х гг. достигает классических высот и ниже этого уровня впоследствии опускается редко. Однако новая власть требовала от нее невозможного: стать советским поэтом. Полное игнорирование идеологических установок большевистской партии привело к тому, что с 1924 до 1940 г. поэтессе почти не печатают (лишь специальное распоряжение Сталина открыло ее произведениям более-менее широкий путь к читателю). Наступает глубокий творческий кризис, прерванный лишь в середине 1930-х гг.

В 1925 г. постановлением ЦК ВКП (б) инспирируются дискуссии о литературе. Тема одной из них показательна: «Нужна ли поэзия Ахматовой

комсомолу?». Ответ был predetermined «политикой партии» и означал для поэтессы опалу. Еще недавно большевик Осинский называл ее «лучшим поэтом нашего времени», были надежды на «мирное сосуществование» с большевиками, и вдруг все рухнуло.

Можно понять отчаяние Анны Андреевны. Косвенным подтверждением ее сложного положения и, вероятно, обдумывания ею возможности отъезда в Париж служит письмо Марины Цветаевой от 26 ноября 1926 г., адресованное Ахматовой: «Пишу Вам по радостному поводу Вашего приезда... Хочу знать, одна Вы едете или с семьей (мать, сын). Но как бы Вы ни ехали, езжайте смело... Переборите «аграфию»... и напишите мне тотчас же: когда — одна или с семьей — решение или мечта. Знайте, что буду встречать Вас на вокзале...».

У Ахматовой возникают стихи, которые пишутся в стол, хранятся в памяти, потому что могут стоить свободы и даже жизни. 1920-е гг.: «Прославленный Октябрь, // Как листья желтые, сметал людские жизни», «Здесь девушки прекраснейшие спорят // За честь достаться в жены палачам. // Здесь праведных пытаются по ночам // И голодом неукротимых морят». 1930-е: «В моей Москве кровавой», «...мы все пойдем // По Таганцевке, по Есенинке // Иль большим Маяковским путем...».

Моральную поддержку поэтесса обретает в воссоздании образов великих непокорных («Данте», 1936 г.; «Клеопатра», 1940 г.). Как установка на противостояние звучат строки, «тайнопись» которых приобрела привычный для условий тирании облик эзопова языка:

Но босой, в рубахе покаянной
Со свечой зажженной не прошел
По своей Флоренции желанной,
Вероломной, низкой, долгожданной...

И все же здесь, в стихотворении «Данте», слышна пронесенная сквозь годы верность родине и любовь к ней. Чужая власть и родная страна — эта нота у Ахматовой остается неизменной с первых советских лет. А как смотрятся «женские» эпитеты «желанной» и «долгожданной» — «женские» не сами по себе, а в созданном поэтессой контексте!

Советская власть, будучи искушенным во зле тоталитарным образованием, умела распознавать несогласных и мстить им. В 1935, 1938 и 1939 гг. следуют аресты единственного сына Ахматовой. Последний арест оборачивается пятью годами лагерей, после чего Лев Гумилев уходит на войну, участвует в штурме Берлина и до следующей «посадки» живет в Ленинграде. Сталин играет с Ахматовой, как кошка с мышью: сначала, и ответ на ее просьбу (которой все же дождался), отпускает сына, затем, продержав в тюрьме, снова освобождает, с тем чтобы через несколько месяцев, после «доследования», швырнуть в лагерь. В этот-то момент высочайшим соизволением имя Ахматовой возвращено в литературу. В 1940 г. выходит сборник Анны Андреевны «Из шести книг», выдвинутый Шолоховым на Сталинскую

премию. Однако премия достается Николаю Асееву, а книга Ахматовой запрещена и изъята из библиотек.

Очередной прилив «теплых чувств» у вождя следует в годы войны, когда Сталин «спасает» поэтессу, разрешив эвакуировать ее из осажденного Ленинграда.

Вождь любил делать неприятные сюрпризы и усугублять их воздействие «привходящими обстоятельствами». По воле Сталина и его подручных накануне своего 50-летия Ахматова переживает то, что заставит ее написать главу «Приговор» из поэмы «Реквием» (1935 – 1940 гг.). Эти строки созданы 22 июня 1939 г., за день до юбилея поэтессы:

И упало каменное слово
На мою еще живую грудь.
Ничего, ведь я была готова,
Справлюсь с этим как-нибудь.
У меня сегодня много дела:
Надо память до конца убить,
Надо, чтоб душа окаменела,
Надо снова научиться жить.

Одно это настойчивое «надо» выдает в авторе поэта тоталитарной державы и суровой эпохи. «Вступление» к поэме рисует картину всенародного горя в годы кровавых репрессий. Поэтическое обобщение передает космизм трагедии. Ахматовское умение чувствовать «вертикальное измерение» важного события реализуется через апокалиптический образ «звезда смерти»:

Звезды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных марусь.

Свою беду поэтесса не отделяет от народной («над нами»), оттого так чеканно звучат даже сугубо «личные» двустишия «Эпилога» — своеобразный ахматовский «Памятник».

Еще в стихотворении «А там мой мраморный двойник...» (1911 г., цикл «В Царском Селе») Ахматова провозгласила: «Я тоже мраморною стану». В «Реквиеме» она не сомневается в том, что достойна памятника, более того, императивным тоном советует «товарищам потомкам», где его ставить, и об этом говорится в 1940 г., в страшное и почти безнадежное для нее время... Бесспорно право гения, притом женщины, на прогнозирование своего посмертного бытия. Нелегко признать уместным обращение к теме памятника, причем не жертвам сталинских репрессий, а «себе, любимой», в трагическом «Реквиеме», но у гениев собственные правила, с которыми надо считаться.

В отличие от большинства русских поэтов-предшественников, Ахматова воспринимает памятник себе в первую очередь фигурально — как изваяние и

лишь затем — как метафору положительной оценки своего жизненного и творческого пути. Видимо, поэтессой движет женское стремление к уюту, поэтому к внешнему виду памятника у нее особенно трепетное отношение. Предусмотрены отдельные детали, вплоть до мельчайших:

И пусть с неподвижных и бронзовых век
Как слезы, струится подтаявший снег,

И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо идут по Неве корабли.

На этом и завершается поэма «Реквием». Внимание к собственной персоне поглотило значительную часть эмоциональных сил поэтессы и, очевидно, привело к ослаблению контроля над текстом. И незамедлительно последовала расплата. Ахматова не заметила подвоха в упоминании о «голубе тюремном». Голуби и памятники — тема щекотливая, чреватая непредусмотренным комическим эффектом. Однако нарциссический пафос лишает способности к рефлексии. И поэтесса с самым серьезным видом множит разоблачительные детали. Голубь в ее поэме — «тюремный», т. е., очевидно, недокормленный, и, кроме того, отправлен на безопасное расстояние от монумента («пусть гулит вдали»). Торжественно-приподнятая интонация и гармоничная звукопись в концовке «Эпилога» по закону контраста только усиливают невольный комизм.

Эпиграф к «Реквиему», взятый из стихотворения «Так не зря мы вместе бедовали...» (1961 г.), гласит: «Я была тогда с моим народом // Там, где мой народ, к несчастью, был». Сказано несколько косноязычно, хотя правдиво. Однако справедливости ради отметим, что единство с народом Ахматова ощущала не во все трагические периоды его жизни. Когда шли репрессии против советского крестьянства, поэтесса, как и почти вся московская и ленинградская творческая интеллигенция, не откликнулась на них, даже «в стол» ничего не написала. Трудно проводить аналогии, но великие гражданские поэты «золотого века» «пропусков» такого масштаба не делали. Оправдывать ли художников советской поры тем, что царская власть не была такой жестокой, как «пролетарская»? Однако среди них были и те, кто говорил правду, пусть и чрезмерно дорогой ценой.

Впрочем, Ахматова хорошо ощущала и свою отделенность от народа. В 1944 г., получив от советской власти ряд привилегий (игра в кошки-мышки продолжалась), она противопоставляет судьбу сталинской творческой интеллигенции, к которой относит и себя, участи погибших солдат. Она стесняется своего относительного материального благополучия и чувствует вину перед павшими, которых не успели даже захоронить:

Отстояли нас наши мальчишки.
Кто в болоте лежит, кто в лесу.
А у нас есть лимитные книжки,

Черно-бурую носим лису.

Но в годы Великой Отечественной войны Ахматовой написаны и подлинно народные стихи, в первую очередь напечатанное «Правдой» в 1942 г. «Мужество». Торжественный, сдержанный стиль, фигура умолчания вначале и, как залог спасения Отечества, — клятва сохранить «Великое русское слово». Не землю русскую — она под врагом, а слово — средоточие народной души, слово, за которым многовековая духовная традиция.

После войны готовится к печати новая книга Ахматовой, но ее набор рассыпан: последовали постановление ЦК ВКП (б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» и доклад партийного идеолога Андрея Жданова, обвинявшего поэтессу в том, что она воспекает «блуд с молитвой во славу божию», и в прочих «несоответствиях». Исключение из Союза писателей ставит Анну Андреевну на грань нищеты, а новый арест сына к 1949 г. вынуждает ее уничтожить огромную часть архива и стать на колени перед тираном, опубликовав в честь его 70-летия стихотворения «21 декабря 1949 года» и «И Вождь орлиными очами...». Сыну это не помогло: он выйдет на свободу лишь в 1956 г.

В 1950 г. журнал «Огонек» в нескольких номерах публикует стихотворения Ахматовой, льстящие сталинскому режиму. Социалистический реализм был идеологически и эстетически чужд ей, и все попытки поэтессы соединить талант и соцзаказ оказались художественно малоценными. Удручают даже «механические», неахматовские названия: «Клеветникам», «Поджигателям», «Тост», «30 июня 1950», «1950», «Покорение пустыни», «Севморпуть», «Приморский парк Победы», «В пионерлагере» и др.

Власть оценила такой жест, и последовало снисхождение: в феврале 1951 г. поэтессу восстановили в Союзе писателей. А в мае она перенесла инфаркт. В прежние годы Ахматова знала славу, теперь наступило время «антиславы»: о ней ходят анекдоты, а на Западе она приобретает реноме политически ангажированного литератора. Пошатнувшееся здоровье, очередной творческий кризис... В известном смысле дух Ахматовой был сломлен, и она приняла логику официоза, не столько как поэт, сколько как «гражданин страны Советов». Отголоском принятия этой логики явилось позднейшее высказывание поэтессы о смертельно больном Пастернаке, ее главном литературном сопернике: «Когда пишешь то, что написал Пастернак, не следует претендовать на отдельную палату в больнице ЦК партии!»⁵.

На закате жизни

К счастью, последнее десятилетие жизни Ахматовой было и плодотворным, и относительно светлым. Гонения и клевета остались позади, вернулся из лагеря сын. Отношения с ним были крайне сложными; он жестоко упрекал мать за, как ему казалось, нежелание хлопотать о его освобождении из лагеря. В переписке Льва Гумилева сохранились такие реплики в адрес матери: «Мама, как натура поэтическая, страшно ленива и эгоистична...», «А для нее моя гибель будет поводом для надгробного стихотворения о том, какая она

бедная — сыночка потеряла, и только», «Мама не любила папу, и ее нелюбовь перешла на меня» и т. д. и т. п. Учтем, что это говорил человек, полагавший, что его судьбой Сталин расплачивается с непокорной матерью, человек, которого на следствии били головой о стену, требуя признания, что Ахматова — английская шпионка.

И все же для страны и для поэтессы наступили, если воспользоваться ее выражением, «вегетарианские» времена. Она пишет то, что хочет, и кое-что публикует, впервые за годы советской власти выезжает за границу и воочию убеждается, что снискала мировую славу. Ее поэтический дар не тускнеет, а наоборот, выдерживает спрос «по гамбургскому счету».

В 1959 г. Ахматова завершает цикл «Тайны ремесла», являющийся апофеозом темы «поэт и поэзия» в ее творчестве. Хрестоматийными для русской литературы стали стихи: «И просто продиктованные строчки // Ложатся в белоснежную тетрадь» («Творчество»), «Подслушать у музыки что-то // И выдать шутя за свое» («Поэт»), «Как и жить мне с этой обузой, // А еще называют Музой...» («Муза»), «Я научила женщин говорить... // Но, Боже, как их замолчать заставить!» («Эпиграмма»). К этому ряду принадлежат и еще один знаменитый ахматовский афоризм из стихотворения «Мне ни к чему одические рати...»:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда...

В этих строчках слышна переключка с цветаевским «Стихи растут, как звезды и как розы...». И заметно коренное различие между видением творчества у одной и у другой великой поэтессы. У Цветаевой возвышенная трактовка творчества; Ахматова как будто полемизирует с ней, предлагая свою, подчеркнуто «заземленную» версию. У Цветаевой тайна рождения стиха остается тайной, причем высокой; Ахматова же делает заявку на ее раскрытие, недаром ведь и свой цикл она многообещающе, хотя и без излишнего пиетета назвала «Тайны ремесла»⁶.

Много лет Анна Андреевна, опасаясь обыска, хранила в памяти великолепные стихи, а затем в годы «оттепели» перенесла их на бумагу и дополнила новыми, близкими по тематике. Так оформились циклы «Северные элегии», «Песенки», «Шиповник цветет» и др. В них — разная поэтика, но неизменное мастерство, будь то белый стих, стилизация под фольклор или жанр поэтических мемуаров.

Примечателен поздний шедевр Ахматовой — стихотворение «Летний сад» (1959 г.). Редко кто писал так и в семьдесят, и в двадцать семь лет! И у кого еще можно встретить такое «легкое дыхание» тайны, такую светлую ностальгию, такое совершенное чувство прекрасного? — только у самых великих:

Летний сад

Я к розам хочу, в тот единственный сад,
Где лучшая в мире стоит из оград,

Где статуи помнят меня молодой,
А я их под невскою помню водой.

В душистой тиши между царственных лип
Мне мачт корабельных мерещится скрип.

И лебедь, как прежде, плывет сквозь века,
Любуясь красой своего двойника.

И замертво спят сотни тысяч шагов
Врагов и друзей, друзей и врагов.

А шествию теней не видно конца
От вазы гранитной до двери дворца.

Там шепчутся белые ночи мои
О чьей-то высокой и тайной любви.

И все перламутром и яшмой горит,
Но света источник таинственно скрыт.

В последние годы жизни поэтесса с гневом пишет о Сталине и о созданном им режиме («Защитники Сталина» (1962 г.), «И клялись они Серпом и Молотом...» (1960-е гг.) и др.), вспоминает о перенесенных гонениях («Вам жить, а мне не очень...» (1959 г.) — образ изгоя-волка, запечатленный здесь, позже разовьет В. Высоцкий в превосходной «Охоте на волков»), обобщает горький опыт матери репрессированного (цикл «Черепки»).

В стихотворении «Подражание Кафке» Ахматова соотносит содержание романа «Процесс», написанном классиком модернизма, с советским периодом своей жизни. Она и здесь остается женщиной — ее поэтический взгляд отталкивается от заветной темы:

Другие уводят любимых,—
Я с завистью вслед не гляжу.

А дальше следует контраст и горестный вывод:

Одна на скамье подсудимых
Я скоро полвека сию.

И снова контраст: истерзанная, измученная душа и существующая «где-то» нормальная человеческая жизнь. В финале — емкая метафора трагической

судьбы: «Я ватник сносила дотла», найденная не сразу. Этот образ возник у поэтессы ранее во фрагменте «Лирическое отступление Седьмой элегии» (1958 г.) («Я пропотелый ватник и калоши // Высокие – ношу тридцатый год»), но здесь, без указания сроков, он передает ощущение не продолжительности страдания, а полной исчерпанности душевных сил.

Есть в «Подражании Кафке» и переключки с циклом «Черепки», в свою очередь перекликающимся с поэмой «Реквием» и циклом «Немного географии» (1935 – 1945 гг.), где встречается строка: «Я всех на земле виноватей...». В «Подражании Кафке» аналогичное утверждение высказано с большей поэтической силой, потому что оно сформулировано как вопрос ни к кому, страшный своей безадресностью:

Неужто я всех виноватей
На этой планете была?

В семидесятипятилетнем возрасте, когда уже не стыдно писать плохо или вовсе не писать, поэтесса создает восхитительное четверостишие о любви, как бы соединяя в нем свое раннее и позднее творчество. Неповторимый ахматовский психологизм и, о чудо! — все та же авантюристичность чувства, которая когда-то была у молодой поэтессы:

Мы не встречаться больше научились,
Не подымаем друг на друга глаз,
Но даже сами бы не поручились
За то, что с нами будет через час.

Несколько раньше, в 1956 г., Ахматова высказывает поразительную догадку: «...может быть, поэзия сама — // Одна великолепная цитата» («Не повторяй – душа твоя богата...»). Что это — предчувствие эпохи постмодернизма, игры чужими словами и культурными кодами? Или намек на отражение в собственном творчестве обширного историко-литературного контекста? Ведь у Анны Ахматовой есть стихотворения, посвященные А. Блоку, О. Мандельштаму, М. Цветаевой, Б. Пастернаку, В. Маяковскому, С. Есенину, И. Анненскому, М. Кузмину, М. Булгакову, Б. Пильняку, М. Зощенко и др.; известна ее любовь к А. С. Пушкину, но ею не забыты и М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев, Е. А. Баратынский, А. А. Фет, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский и др.; не остаются без внимания Гораций, Данте, Петрарка, Гете, Шекспир, Байрон, Китс, По, Бодлер, Джойс, Кафка и др.

Она была знакома со многими литераторами «серебряного века» и советской эпохи, успела узнать молодых поэтов 1960-х гг. (А. Кушнера, Е. Рейна, Е. Евтушенко и др.), среди которых И. Бродский, Д. Бобышев и А. Найман удостоились ее поэтических посвящений, а Бродский в шутку, хотя получилось, что не совсем в шутку, был назначен ее литературным преемником. Ахматова высоко оценила талант Александра Солженицына, и после прочтения «Одного дня Ивана Денисовича» патетически восклицала: «Эту

повесть обязан прочитать и выучить наизусть каждый гражданин из всех двухсот миллионов граждан Советского Союза».

Помимо литературы, в творчестве поэтессы нашли отражение другие виды искусства (живопись, архитектура, хореография и т. д.), однако среди них бесспорное первенство принадлежит музыке. Даже предчувствие смерти ассоциируется у Ахматовой с музыкой:

А как музыка зазвучала,
Я очнулась — вокруг зима;
Стало ясно, что у причала
Государыня-смерть сама.

Это четверостишие было написано в 1965 г., возможно, в ноябре, когда у поэтессы случился очередной инфаркт, или чуть позже. А умерла Ахматова 5 марта 1966 г., ровно на тринадцать лет пережив своего главного врага и мучителя Сталина. «Бывают странные сближенья», как сказал когда-то великий Пушкин.

¹ В результате культура XX века, если смотреть на нее с точки зрения традиционной эстетики мимесиса (аристотелевского подражания), оказалась способной порождать либо искусство прикладное, недолговечное (модернизм, социалистический реализм, массовая литература), либо пародийное, вторичное (постмодернизм). Реакция на этого рода несостоятельность — теории смерти (конца) искусства.

² Может возникнуть вопрос: почему мы не говорим о Марине Цветаевой как о «сооткрывательнице» «женской поэзии»? По нашему мнению, ее муза по своей сути «патриархатна». Не вдаваясь в подробности, предлагаем сравнить лирических героинь Ахматовой и Цветаевой: обнаружится, что первая, как правило, «царица», повелительница и завоевательница по отношению к мужчине, а вторая стремится к «растворенности» в нем и не озабочена вопросом «кто главный?» — признаки согласия с позицией традиционного мужского доминирования в отношениях полов. Палитра любви у Цветаевой менее разнообразна, менее богата изящными оттенками, чем у Ахматовой. Женское внимание к детали, к мелочи для размашистой цветаевской стилистики не характерно. Не говорим уже о том, что у Марины Ивановны лишь относительно небольшая часть лирики пронизана специфически «женскими» мотивами. Так что не будь Ахматовой или подобной ей фигуры, и прекрасный пол в поэзии продолжал бы безмолвствовать в том смысле, в котором сама Ахматова, пусть и в ироническом контексте, написала: «Я научила женщин говорить...».

Сказанное вовсе не умаляет роли Цветаевой в большой литературе. Вдвоем с Ахматовой они запечатлели базовые разновидности женского типа. Лирическая героиня Анны Андреевны способна управлять своими эмоциями, тогда как цветаевской лирической героине не свойственно умение «властвовать собой». Обоюдными усилиями великие поэтессы, по большому счету, исчерпали содержательные возможности «женской лирики», тем самым вынудив своих менее талантливых продолжательниц скатываться в эпигонство, а одаренных — искать себя в периферийных сферах поэзии. Так, Белла Ахмадулина сосредоточилась на погружении в стихию русской речи, а Вера Павлова углубилась в тайны женской телесности.

³ А первое осуждение эмиграции встречается у Ахматовой в «личном» стихотворении «Ты — отступник: за остров зеленый...», написанном в июле 1917 г., после отъезда Бориса Анрепа в Англию.

⁴ «Вещь» – один из главных терминов эстетики и поэтики акмеизма, которым обозначались единичные предметы материальной действительности, подлежащие воспеванию. Этот термин был придуман в противовес абстрагированию от материальности, декларируемому в рамках доктрины символизма.

⁵ О творческом соперничестве Анны Ахматовой и Бориса Пастернака свидетельствует не только уже упомянутая саркастически-негативная оценка последним «Поэмы без героя», но и, например, ахматовское стихотворение «Борис Пастернак (Поэт)». В нем превосходно, а главное, без издевки симитирован стиль Пастернака (хотя позиция «я тоже так могу» настораживает), высоко оценены его личность и творчество. Однако авторскую благожелательность корректирует не лишенная двусмысленности начальная строка: «Он, сам себя сравнивший с конским глазом...». Оружие женского коварства Ахматова владела в совершенстве и пользовалась им как в личной, так и в творческой жизни... Впрочем, в цикле «Венок мертвым» (и не в нем одном) поэтесса с трогательной интонацией обращается и к Пастернаку, и к Цветаевой, и к другим ярким художникам слова, памятью которых особенно дорожит.

⁶ Если задаться целью отыскать «пятна на солнце», то можно упрекнуть цветаевскую формулу в высокопарности, а ахматовскую – в эпатирующей «приземленности».

Литература

1. Анна Ахматова: Десятые годы. М., 1989.
2. Ахмадулина Б. А. Соч.: В 3 т. М., 1997.
3. Ахматова А. А. Соч.: В 2 т. М., 1990.
4. Виленкин В. Я. В сто первом зеркале. М., 1987.
5. Виноградов В. О. О поэзии Ахматовой: Стилистические наброски. Л., 1923.
6. Гаспаров М. Л. Стихи Анны Ахматовой. // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 881. Блоковский сб.10. Тарту, 1990.
7. Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974.
8. Гумилев Н. Письма о русской поэзии. М., 1990.
9. Добин Е. Поэзия Ахматовой. Л., 1968.
10. Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.
11. Кац Б. А., Тиленчик Р. Д. Анна Ахматова и музыка. Л., 1989.
12. Кихней Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой. М., 1997.
13. Коржавин Н. Анна Ахматова и Серебряный век // Новый мир, 1989, № 7.
14. Кормилов С. И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. М., 1998.
15. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 1. М., 1962.
16. Об Анне Ахматовой: стихи, эссе, воспоминания, письма. Л., 1990.
17. Павлова В. Четвертый сон. М., 2001.
18. Павловский А. А. Ахматова: Очерк творчества. Л., 1982.
19. Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Хрестоматия. Л., 1991.
20. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2 кн. М., 2001.
21. Русские писатели. 1800 – 1917: Биографический словарь. Т. 1. М., 1989.
22. Русские писатели 20 века: Биографический словарь. М., 2000.

23. Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы. Л., 1990.
24. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1997.
25. Эйхенбаум Б. Анна Ахматова: Опыт анализа. Пг., 1923.

ВОЕННАЯ ТЕМА В ПРОЗЕ 1940 – 1990-х ГОДОВ

Советская «военная проза» и литературная традиция

Литературоведческая терминология, порожденная условиями идеологической цензуры советского периода, подчас удивляет своей загадочностью. В простых, доступных здравому смыслу терминах обнаруживается вдруг неожиданный оттенок, который и определяет их содержание. Что такое «военная проза»? Казалось бы, ответ очевиден: романы, повести и рассказы о войне. Однако к семидесятым годам XX столетия в советском литературоведении термин «военная проза» устоялся в качестве синонима «идеологически приемлемых» литературных произведений о Великой Отечественной войне. Беллетристическое запечатление гражданской войны 1918 – 1920 гг. относилось к рубрике «историко-революционная проза», куда все же не мог быть безоговорочно причислен, к примеру, роман о Великой Французской революции (революция у нас одна!), хотя о Парижской Коммуне 1871 г. – вполне, при условии соответствия заданному идеологическому вектору.

Для Главлита (советского цензурного ведомства) в условиях перманентной «борьбы за мир» не существовало войн, кроме Великой Отечественной, поэтому советским писателям запрещалось писать о «военных действиях локального масштаба» в Корее, Вьетнаме, Анголе и т. д., в которых участвовали, совершали подвиги и гибли советские люди. О финской кампании 1940 г. допускалось упоминание вскользь (как, например, у А. Твардовского в стихотворении «Две строчки»: «На той войне незначимой») и в нескольких словах: зачем о неприятном? Тем более не следовало расходовать чернила на «чужие» войны, ирано-иракскую, например, хотя бы потому, что о ней «инженеры человеческих душ» в условиях «железного занавеса» не могли получить внятной информации.

Таким образом, многоаспектная действительность была упрощена и представлена самым масштабным явлением – Великой Отечественной войной, которую по идеологическим соображениям не рекомендовалось называть второй мировой: это было по-западноевропейски, по-американски и по-пахивало космополитизмом, а кроме того, означало признание вступления СССР в войну с 1939 г. и явно не с оборонительными целями.

В советской литературе к сороковым годам XX века сформировалась достаточно прочная традиция воспроизведения как больших, так и малых войн. Не удаляясь в глубь столетий, к сокровищам фольклора и древнерусской литературы (былины, «Слово о полку Игореве», «Задонщина» и т. д.), а также к литературе XVIII века (военно-патриотические оды М. В. Ломоносова, Г. Р. Державина и др.), несомненно, сохраняющим свое значение для последующего литературного развития (концепты мужества, героизма, патриотизма, непримиримости к врагам земли русской – отсюда), обратимся к классике позапрошлого столетия. Разумеется, самый значимый автор здесь – Лев Толстой. Он писал о Крымской войне 1853 – 1856 гг. («Севастопольские рассказы»), о Кавказской войне 1817 – 1864 гг. («Набег», «Рубка леса», «Казачи», «Хаджи-Мурат» и др.) и, конечно, об Отечественной войне 1812 г. («Война и

мир»). Интересно, что бы из этого внушительного творческого наследия устояло и с какими потерями, попади оно в распоряжение цензуры столь же суровой, как советская?

Творчество Л. Н. Толстого оказало наиболее сильное влияние на русскую «военную прозу» второй половины XX века. В иных исторических условиях толстовские эпические традиции воплотили К. Симонов, Ю. Бондарев, В. Гроссман, Г. Владимов, В. Карпов и многие другие авторы. Почти всегда влияние классика было благотворным и никогда не становилось разрушающим. Конечно, никто не превзошел Толстого, но ориентация на высокие образцы его прозы оказывала мобилизующее воздействие на писателей.

Другая ветвь традиции, незаметно просуществовавшая длительное время и обнаружившая свою актуальность для советской «военной прозы», возвращена Всеволодом Гаршиным. «Жестокий реализм» (натурализм) его рассказов о русско-турецкой войне 1877 – 1878 гг. («Четыре дня», 1877 г.; «Трус», 1879 г.; «Из воспоминаний рядового Иванова», 1882 г.) приобрел последователей среди авторов «окопной» («лейтенантской») и документальной прозы (В. Некрасов, Ю. Бондарев, Г. Бакланов, В. Быков, К. Воробьев, В. Кондратьев, А. Адамович, Д. Гранин, Я. Брыль, В. Колесник и др.).

В гораздо меньшей степени, на наш взгляд, ощутимо воздействие на советскую «военную прозу» произведений о гражданской войне. Здесь восприятие традиции не носило системного характера: слишком разными были войны – между своими и против иностранцев.

Изображение военных коллизий в творчестве отдельных писателей (В. Быков, К. Воробьев, В. Кондратьев и др.) отмечено печатью родства с философией и литературой экзистенциализма, а также с близкой этой традиции прозой Ремарка.

Идеологические инстанции той эпохи не могли пускать дело восприятия литературной традиции на творческий самотек. Все, что не принадлежало к социалистическому реализму или, в крайнем случае, к реализму, как правило, оставалось вне советской литературы. Допускался жизнеутверждающий и народный юмор, зато сатира и гротеск, с их неудобной амбивалентной природой, не одобрялись. Опасность обнаружить генетическое родство советского и германского тоталитаризма вынуждала авторов, во избежание нежелательных ассоциаций, изображать врагов либо безликой анонимной массой, либо схематично-карикатурными персонажами, как в шолоховской «Судьбе человека» (Мюллер) или «Семнадцати мгновениях весны» Ю. Семенова (снова Мюллер и прочие).

В СССР существовала система военно-патриотического воспитания, и литература о Великой Отечественной войне занимала в ней одно из ведущих мест. За заслуги в этой области военные писатели поощрялись Сталинскими (в частности, К. Симонов – семикратно), а начиная с хрущевской «оттепели» – Ленинскими и Государственными премиями. Произведения лауреаты непременно экранизировались (причины, видимо, – недоверие власти к читательской активности «самого читающего в мире» народа плюс

огромный пропагандистский потенциал кино как «важнейшего из искусств»).

Краеугольным камнем советской пропаганды было постоянное подчеркивание руководящей и направляющей роли коммунистической партии. Характерна в этом отношении история создания романа «Молодая гвардия». Если в редакции 1945 г. А. Фадеев не смел написать о существовании в Краснодаре еще одного – некомсомольского – антифашистского подполья, то в новой версии романа (1951 г.) к этому умолчанию прибавляется идеологически обусловленное лукавство: автор утверждает, что создателями и руководителями организации молодогвардейцев были коммунисты. Тем самым Фадеев отказывает своим любимым героям в важной инициативе. Уникальная эта книга послужила основанием для уголовного преследования, нередко необоснованного, реальных людей, ставших прототипами отрицательных персонажей романа.

И все же, если относиться к «Молодой гвардии» как к произведению русской литературы, то следует отметить, что до сегодняшнего дня этот роман не утратил своей актуальности, в том числе и педагогической. Героизм на положительной нравственной основе является важным компонентом содержания «Молодой гвардии», составляет суть характеров Олега Кошевого, Ульяны Громовой и их товарищей. Художественное мастерство Фадеева позволило ему психологически достоверно изобразить молодогвардейцев: им веришь, их духовная высота и чистота несомненны. И не следует уклоняться от правды о том, за какую страну и какие идеалы шли на смерть краснодонские комсомольцы. Они погибли за Родину, и подвиг их – на все времена: и потому, что мы живем в стране, которую защитили и спасли они и такие, как они, и потому, что мы вправе восхищаться ими, как люди всегда восхищаются героями минувших эпох. Отрицание же этой книги в наши дни нелепо: очевидны ее недостатки, но несомненны и достоинства. Тем более что литература постсоветского периода мало интересуется молодежными проблемами, а массовая культура препарирует их под коммерческим углом зрения.

«Военную прозу» советского времени терзали противоречия. Тенденции высказывания «всей правды» противостоял пресловутый «социальный заказ». Вот любопытный пример действия «соцзаказа» (в «Молодой гвардии» это происходило нагляднее и проще). В годы хрущевского правления после робкого разоблачения некоторых преступлений сталинской репрессивной машины имидж «органов» и работающих в них «чекистов» изрядно поблек, и литература не могла устраниваться от неотложной задачи его реанимации. За милицию и ее честный облик заступился многоопытный Сергей Михалков, создавший незабываемый образ дяди Степы. Сложнее обстояло дело с КГБ, и здесь опора делалась на военный материал, что гарантировало чистоту эксперимента: именно в условиях войны, в борьбе с внешним врагом, а не с собственным народом, можно было обнаружить примеры мужества и беззаветного служения Отчизне наследников Дзержинского. В романе В. Кожевникова «Щит и меч» (1965 г.) главный герой Александр Белов (образ собира-

тельный, тем не менее созвучие А. Белов – Абель, фамилии, принадлежавшей легендарному разведчику, довольно прозрачно) предстает в облике советского Джеймса Бонда: он феноменально скромен, аскетичен, самоотвержен, абсолютно непобедим и уязвим лишь после того, как успешно выполняет последнее задание. По этой же модели Ю. Семеновым несколько позже был создан образ Исаева-Штирлица.

Вместе с тем не следует относиться к идеологической составляющей советской системы исключительно негативно. В тогдашних непростых условиях литература все же высказала главную правду о Великой Отечественной войне, и нередко эта правда совпадала с идеологическими требованиями власти. Например, «Повесть о настоящем человеке» (1946 г.) Б. Полевого воплотила тему индивидуального подвига и в этом смысле полностью соответствовала «соцзаказу». Однако было бы по крайней мере странным требовать от автора некой идеологической «оппозиционности» либо «нейтральности». Ведь описание подвига Алексея Маресьева (в повести его фамилия звучит как Мересьев) – не просто гимн человеческим возможностям. Не стоит забывать о мотивации подвига. Прославленный летчик сначала выживал, а потом преодолевал свою инвалидность прежде всего во имя патриотических ценностей, которые, что ни говори, были советскими.

В том же 1946 г. вышла в свет книга Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда». Будни войны, перенесенные на страницы этой повести, впечатляюще передают напряжение каждодневного подвига. Применительно к этой книге можно всерьез ставить вопрос о ее соответствии правде войны не только потому, что автор – лейтенант из сталинградских окопов, но и потому, что повесть содержит, пожалуй, лишь одно значимое фактическое умолчание: в ней не говорится о приказе № 227, получившем официальную огласку лишь в конце 1980-х гг., и о создании на его основании штрафных отрядов и штрафных подразделений, которые отправлялись на передовую, в самые опасные места сражений (первое произведение, посвященное «штрафникам», – «Гу-га» Мориса Симашко – опубликовано в 1987 г.).

И все же определенные перекосы в подходе к правде о Великой Отечественной войне были. Военная цензура с самого начала подвергла сомнению диалектику ратного труда, негласно отменив по отношению к советскому воину неприятные стороны инстинкта самосохранения. В итоге советская литература ориентировалась на воспевание перманентного подвига. Эта часть правды о войне совпадала с постулатом социалистического реализма «героическая личность в героических обстоятельствах». Толстовская мысль о том, что война есть убийство и затея убийц, для советской «военной прозы», не будь в ней таких авторов, как В. Некрасов, оставалась бы ветшающим частным мнением «зеркала русской революции».

Для русской литературы XX века повесть «В окопах Сталинграда» – книга, открывшая новый жанрово-тематический раздел: «окопную», или «лейтенантскую», прозу. Удачным было время появления повести на свет: она вышла по следам горячих событий, когда еще не успел сформироваться ритуал советской «военной прозы», когда еще были живы многие вчерашние

окопники. И автор – не профессиональный писатель, даже не журналист, а боевой офицер. Упоминание имени Сталина в названии и в тексте произведения сыграло по странной противоречивости советского литературного бытия позитивную роль: защищенная Сталинской премией, повесть создала прецедент для появления в печати книг В. Быкова, К. Воробьева, Ю. Бондарева, Г. Бакланова, В. Кондратьева и других писателей-«окопников».

Однако поначалу на повесть Виктора Некрасова обрушился шквал критики. Сразу пошли негативные отклики: «Правдивый рассказ <...>, но в нем нет широты»; «Взгляд из окопа»; «Дальше своего бруствера автор ничего не видит». Эта критика справедлива лишь внешне, глубинный смысл ее был в отвлечении читательского внимания от опасной правды и переносе его в зону фанфарного оптимизма, апогеем которого стала «штабная», или «генеральская», проза (для нее и готовилась почва). И «окопная», и «штабная» тенденции, если эти термины перенести на классическое произведение, органично переплетены в «Войне и мире». Но советские писатели нередко ограничивались одной из тенденций, тех же, кто решался на синтез, подстегивал эпопейный соблазн, речь о котором пойдет ниже.

Предтечей «штабной» прозы правомерно будет считать Леонида Леонова. В 1944 г. он публикует повесть «Взятие Великошумска», где война представлена явлением масштабным, увиденным глазами генерала, а не лейтенанта-окопника. Сопоставив стиль двух писателей, чьи произведения принадлежат к полярным тенденциям «военной прозы», мы быстро заметим разницу.

У В. Некрасова: «На войне никогда ничего не знаешь, кроме того, что у тебя под самым носом творится. Не стреляет в тебя немец – тебе кажется, что во всем мире тишь и гладь; начнет бомбить – и ты уже уверен, что весь фронт от Балтийского до Черного задвигался».

У Л. Леонова: «По живому проводу шоссе волна смятения прокатилась на передовую, и тот момент, когда в армейском немецком штабе была произнесена фраза: «На коммуникациях русские танки», – надо считать решающим в исходе великошумской операции. Одновременно с этим корпус Литовченки с трех направлений схлестнул поле сражения, и третья танковая группа двигалась как раз той трассой, которую за сутки перед тем проложил Соболев... Одинокая размашистая колея двести третьей, изредка прерываемая очагами разгрома и опустошения, вела их теперь к победе. Похоже было – не один, а целая ватага сказочных великанов крушила германские тыловые становища и шла дальше, волоча по земле свои беспощадные палицы».

Разница видна и в отношении к героям: у В. Некрасова солдаты – работники, пахари войны, у Л. Леонова – былинные богатыри.

Добросовестный труженик литературной нивы, Леонид Леонов брался за перо, досконально изучив то, о чем собирался поведать миру. Тактика танкового боя и военно-технические детали во «Взятии Великошумска» воссозданы настолько дотошно, что заместитель командующего бронетанковыми и механизированными войсками в шутку предложил писателю «инженерно-танковое звание». Опыт тонкого и основательного художника был учтен, дополнен конъюнктурными соображениями, и возникшая в последующие деся-

тилетия «штабная» («генеральская») проза стала авангардной частью официальной литературы (А. Чаковский, «Блокада», 1975 г. и «Победа», 1980 г.; И. Стаднюк, «Война», 1981 г.; В. Карпов, «Полководец» (другое название — «Маршал Жуков»), 1985 г. и др.).

Эпопейная тенденция

Пришло время сказать об эпопейном соблазне. В жанре «штабной» («генеральской») прозы он просто обязан был проявиться. Разумеется, писательское честолюбие, имея в своем распоряжении такой благодатный исторический материал, как Великая Отечественная война, не могло не воспламениться идеей создания «Войны и мира» XX века». Впрочем, не один роман «Война и мир» был вдохновителем глобальных замыслов советских писателей, в не меньшей мере ту же роль исполнял и «Тихий Дон».

Остановимся на двух эпопеях военной тематики. Одна из них, трилогия К. Симонова «Живые и мертвые» (1971 г.), создана литературным дипломатом и крупной официозной фигурой, человеком, обладавшим уникальной информацией о войне и ее восприятии в высших эшелонах власти и вместе с тем лучше многих знавшим, какие сведения подлежат огласке, а какие нет. Интуиция талантливого художника подсказала Симонову нетривиальный композиционный прием. Изображение военных событий в его эпопее строится не по шаблонной схеме: июнь 1941-го – май 1945-го, а с учетом ключевых эпизодов биографии главного героя, военного корреспондента Синцова, прототипом которого выступает сам автор. Начало и завершение трилогии связаны с полем под Могилевом, где летом 1941 г. едва не оборвалась жизнь героя и где три года спустя он стоял на освобожденной от фашистов земле. Там же, кстати, по завещанию Симонова был развеян его прах: косвенное свидетельство того, что главной своей книгой писатель считал именно «Живые и мертвые».

Трилогия интересна еще и тем, что в ней два главных героя: военкор Синцов и генерал Серпилин, причем поочередное «вытеснение» одного другим выглядит сюжетно оправданным. Учтем, что Лев Толстой веком раньше распределял главные роли между Андреем Болконским и Пьером Безуховым («Война и мир»), Анной Карениной и Константином Левиным («Анна Каренина»), причем один из каждой пары (Безухов и Левин) был духовным двойником автора.

Через образ Серпилина роман получает выход в сферу запретного и полузапретного с точки зрения советской цензуры: власть и война, власть и репрессии, Сталин как полководец и руководитель страны. Впечатляет сцена встречи Серпилина со Сталиным в Кремле, куда генерал приехал с тайной надеждой узнать о судьбе невинно арестованного друга. Серпилин уповает на то, что вождю неизвестно, какие беззакония за его спиной творят сотрудники НКВД (примечательный советский миф!), но, посмотрев в желтые сталинские глаза, он понимает: «Жаловаться некому». Автор умело лавирует между Сциллой и Харибдой: уходит от возможных упреков в неверности исторической правде, но и полной правды не говорит, соблюдая лицо перед

цензурой. Из написанного в трилогии трудно понять, санкционировал ли Сталин лишь отдельные расправы над отдельными, к тому же высокопоставленными, персонами или счет шел на миллионы, за которых зачастую и хлопотать было некому, да и опасно.

Недомолвок и прямых умолчаний в «Живых и мертвых» множество, не хочется их даже перечислять и на них основывать анализ произведения. Лучше поговорить о том, что автору удалось и что явилось его неоспоримым вкладом в отечественную литературу второй половины XX века.

Очевидно, главной удачей писателя является образ Серпилина. Перед нами духовно богатый, обладающий развитым нравственным чувством русский человек на переломе истории. Суровость времени, в котором он живет, не превращает генерала в бездушного армейского служаку. В 1937 г. он был арестован «органами» и пробыл в заключении четыре года. Было о чем подумать Серпилину и в госпитале, после тяжелого ранения, где генерал перечитывает «Преступление и наказание». Сурово поступает он по отношению к Баранову, с которым когда-то учился в военной академии. Баранов при выходе из окружения сжег свои документы, был разжалован Серпилиным в солдаты и вскоре погиб. Однако его жене генерал не сказал правды, посчитав, что ушедший добровольцем на фронт сын Баранова должен быть уверен, что его отец пал смертью храбрых. О человеческом такте Серпилина свидетельствуют и его разрешение Синцову повидаться с женой накануне наступления, и внимательное, хотя одновременно строгое, командирское отношение к бойцам.

Интересны и глубоко прочувствованы автором боевые эпизоды романа: выход советских войск из окружения, наступательные операции серпилинского подразделения, гибель майора Данилова и т. д. Никогда Константин Симонов не забывает о человеке на войне: при всей важности военной стороны дела человеческие отношения для автора на первом месте. Здесь мы видим не только коллизии «командир – подчиненный», но и проблемы «отцы и дети», «мужчина и женщина», «молодость – зрелость» и т. д.

Внушительную попытку создать эпопейное полотно предпринял Василий Гроссман. Написав крупный военный роман «За правое дело» (1952 г.; название произведения – перифраз сталинского лозунга «Наше дело правое, мы победим!») с опорой на традиции Льва Толстого и в соответствии с канонами социалистического реализма, он решил, что новое произведение следует писать с несколько иных идейных позиций. Поэтому в процессе работы над романом «Жизнь и судьба» Гроссман сделал главную ставку на опыт Толстого, по-видимому, решив, что форма для будущего эпохального творения уже существует («Война и мир»), остается заполнить ее современным содержанием. В. Гроссмана не смутило ни то, что эта форма уникальна и при повторении грозит превратиться в штамп, ни то, что без усилий по преобразованию формы обедняется содержание, ни то, что после Джойса, Пруста, Кафки и при живом Набокове писать, как в XIX веке, на полном серьезе можно было лишь в СССР.

Гроссману было о чем сказать, но, уклонившись от гибельного меча социалистического реализма, он подставился под меч советского представления о литературе. Хорошо еще, что это представление не игнорировало достижения классики XIX столетия, в первую очередь ее гуманистические традиции. Конечно, если бы не относительно благодатные условия хрущевской «оттепели», автору романа «Жизнь и судьба» было бы нелегко решиться развернуть идейную концепцию, до контраста не соответствовавшую официально принятому литературному ритуалу.

Что же свидетельствует о приверженности В. Гроссмана традициям толстовского романа? Во-первых, принцип двойной хроники, предполагавший изображение истории страны в связи с историей семьи. У Толстого: война 1812 г. и семьи Ростовых и Волконских; у Гроссмана: война 1941 – 1945 гг. и семьи Шапошниковых и Штрумов. Не Толстым изобретен этот принцип, использовавшийся, например, у Бальзака, однако у Гроссмана он реализуется именно по-толстовски. Как и в «Войне и мире», в «Жизни и судьбе» важны сопоставительные характеристики главных фигур войны (Кутузов – Наполеон и Сталин – Гитлер), правда, у Толстого они – антагонисты, а у Гроссмана акцентируется идейное сходство между ними. Следует также отметить присутствие в романах реальных исторических лиц (Багратион, Барклай-де-Толли, Мюрат, Даву и др. – Чуйков, Батюк, Еременко, Паулюс и др.), наличие идейных споров героев по глобальным вопросам.

Есть и другие эпопейные черты в романе Гроссмана, воспринятые им из «Войны и мира»:

- полнота изображения народной жизни (от солдата до генералиссимуса, от рабочего и крестьянина до сильных мира сего) и огромное количество действующих лиц;

- широкая панорама действия романа: столица и деревня, фронт и тыл, СССР и Германия;

- соблюдение эпической дистанции и вместе с тем пристрастный взгляд автора на героев и события.

Композиционно роман «Жизнь и судьба» также весьма схож с «Войной и миром» (переключения повествования с военной хроники на семейную и обратно, с фронта на тыл и т. д.). А вот язык и стиль Гроссмана удручают, не кажется чрезмерным преувеличением упрек писателю в том, что он «пишет, как десятиклассница», высказанный одним из критиков, – так много в тексте клишированных слов и выражений.

Обратимся к идейному содержанию и проблематике романа. В качестве дополнения к теме толстовских заимствований отметим важнейшую мысль классика, которой руководствовался и В. Гроссман: воля полководца не решает исход сражения, главная роль принадлежит воюющему народу. Однако идейным центром «Жизни и судьбы» выступает идея свободы, которая не получает конструктивной трактовки (если свобода, то для чего? во имя чего? – на эти вопросы у писателя нет ответа), а находит свое воплощение в противостоянии тоталитаризму: советскому и германскому. Что будет после слома обеих тоталитарных машин, для автора – проблема чисто умозрительная.

Главное – противостоять тоталитаризму, иного в тех условиях, по мнению Гроссмана, требовать от героев романа было невозможно. Поэтому положительный ореол приобретают «управдом» Греков, воюющий «за свободу» и превративший полуразрушенный сталинградский дом в миниатюрное подобие махновского Гуляй-поля; офицер Новиков, не выполнивший вовремя приказ и тем спасший жизни многих солдат; ученый Чепыжин, не соглашающийся участвовать в разработке ядерного оружия; военнопленный Иконников, расстрелянный за отказ строить фашистский лагерь смерти. Поэтому Штрум переживает лучшие мгновения жизни тогда, когда к нему приходит ощущение внутренней свободы.

Полюс отрицательных персонажей выстраивается по принципу неприятия, отрицания свободы и утверждения тоталитаризма, содействия ему: Сталин и Гитлер; особисты Гетманов и Неудобнов, специализирующиеся на разоблачении «врагов народа» во фронтовых условиях; эсэсовец Лисс и большевик Мостовской, отстаивающие каждый свою идею; сталинский заключенный Каценеленбоген, предлагающий построить жизнь страны по лагерному принципу... Идея свободы формирует круг проблем, поднятых в романе: жизнь и смерть, долг и совесть, свобода и рабство, фашизм и сталинизм и т. д.

В «Жизни и судьбе» впервые в русской литературе сформулирован тезис о глубинном родстве между советским и германским тоталитаризмом. Начальная сцена произведения изображает типичную советскую «зону» сталинских времен – и, однако, читательское впечатление обманывается: перед нами фашистский концлагерь. Через сравнение Гитлера и Сталина, через дискуссии Мостовского и Лисса, через удушение свободы фашистами и коммунистами проступает обнаруживаемое автором родство двух систем. Василий Гроссман утверждает: когда в годы войны сталинский режим начинает апеллировать к национальным чувствам русского народа, советский тоталитаризм оскаливается миной антисемитизма – так одна тоталитарная форма приобретает черты другой, и основа этого «взаимообогащения» – условия несвободы.

Проблема государственного и бытового антисемитизма также исследуется в романе, и ее апогеем выступает геноцид евреев в годы второй мировой войны. Труднопроизносимость этой проблемы для советской литературы была связана с интернационалистской установкой коммунистической идеологии. То, что действия фашистов, не говоря уже об их расовой теории, отрицали постулаты интернационализма, советских идеологов не слишком волновало. В итоге мегатекст советской литературы представлял гитлеровский режим одинаково враждебно относящимся к людям любой национальности СССР.

Гроссман отдавал себе отчет в том, что, говоря о еврейской трагедии, он делает сомнительной возможность публикации романа, но ведь книга-то была посвящена памяти матери, погибшей в гетто, – какие могли быть уступки? Самые страшные и самые величественные страницы «Жизни и судьбы»: прощальное письмо матери Штрума из гетто, сцена уничтожения людей в га-

зовой камере и предсмертная нежность Софьи Осиповны Левинтон к маленькому Давиду... Неужели правда об этом могла расшатать монолит советской системы, и какой прочности был монолит, которому угрожала такая правда? Во всяком случае, комплекс идей и проблем «Жизни и судьбы» надолго оказался неподъемным для литературы «самой читающей в мире» страны: завершенный в 1960 г., роман был опубликован двадцать лет спустя в Швейцарии и лишь в 1988 г. – в Советском Союзе. Автор умер в 1964 г.

На пути к правде

На волне «оттепельной» демократизации возрастает стремление писателей к достоверному воспроизведению войны, к освещению неизвестных широкой публике военных эпизодов, к открытию новых, необычных ракурсов трагедии XX века. В 1950 – 1980-е гг. эти задачи решает документальная и мемуарная проза. Сергей Смирнов возвращает из небытия имена и подвиги героев Брестской крепости («Брестская крепость», 1957 г. и 1964 г.); судьбы ленинградских блокадников запечатлены в «Блокадной книге» (1975 г.) А. Адамовича и Д. Гранина; А. Адамович, Я. Брыль и В. Колесник со слов свидетелей пишут о сожженных фашистами населенных пунктах («Я из огненной деревни», 1979 г. и 1985 г.); С. Алексиевич открывает малоизвестную сторону проблемы «человек и война», воспроизводя на страницах книги «У войны – не женское лицо» (1985 г.) рассказы многочисленных защитниц Отечества о восприятии трагических событий эпохи прекрасной половиной человечества. С опорой на исторические документы и мемуарные свидетельства написаны «Хатынская повесть» (1972 г.) и «Каратели» (1979 г.) А. Адамовича, «В августе сорок четвертого...» (другое название – «Момент истины», 1974 г.) В. Богомолова, «Блокада» и «Победа» А. Чаковского и другие произведения.

И в хрущевскую, и в брежневскую эпоху «военная проза» была представлена самым большим – относительно других тематических подразделений советской литературы – объемом произведений. Ослабленной «оттепельными» воздействиями цензуре невозможно было справиться с небывалым после 1920-х годов явлением – рвавшимся на волю эстетическим многообразием. «Военная проза» имела также официальную поддержку, потому что идеологические структуры КПСС рассчитывали на ее пропагандистский эффект и активную роль в военно-патриотическом воспитании. При таком покровительстве неубедительно и двусмысленно выглядело бы бравое размахивание мечом цензуры.

В этих условиях появляются романтическая «Альпийская баллада» (1963 г.) В. Быкова, а также отнесенная критикой к причудливо гибридной художественной системе – социалистическому сентиментализму – повесть Б. Васильева «А зори здесь тихие...» (1969 г.). Центральная идея этих книг выражает квинтэссенцию «окопной» («лейтенантской») прозы: в войне участвуют не безликие боевые единицы, а люди с их трогательными, неповторимыми судьбами.

Антивоенным пафосом в «военной прозе» обладала и та тенденция, согласно которой изображение звериного облика «ратного труда» вызывает его стойкое неприятие. «И выковыривал ножом из-под ногтей я кровь чужую», – написал в 1942 г. в стихотворении «Перед атакой» Семен Гудзенко. Художественная система, к которой принадлежит это стихотворение, – натурализм, тот самый, с которым обычно ассоциируют творения французских писателей Золя и Мопассана. А ведь к этой тенденции уместно отнести, например, и рассказ Всеволода Гаршина «Четыре дня»: с него, на наш взгляд, начинается в русской литературе традиция описания войны с позиции детального, скрупулезного воспроизведения ее реалий и особого внимания к телесной стороне человеческих страданий. У психически и нравственно здоровых людей натуралистические описания вызывают реакцию отторжения.

Натурализм, который именуют еще и «жестоким реализмом», безусловно, является одной из немаловажных составляющих «военной (особенно «окопной» и документальной) прозы». Его черты присутствуют в произведениях Ю. Бондарева («Батальоны просят огня», 1957 г.; «Горячий снег», 1969 г.), К. Воробьева («Это мы, Господи!», 1943 г.; «Убиты под Москвой», 1963 г.), В. Быкова («Мертвым не больно», 1965 г.; «Дожить до рассвета», 1972 г.), А. Адамовича («Каратели», 1979 г.), В. Кондратьева («Сашка», 1974 г.) и др.

Пять лет, до 1979 г., шла к читателю кондратьевская повесть: слишком необычной показалась она тем, от кого зависела ее публикация. Как было простить автору, что враг изображен таким же солдатом, таким же человеком из плоти и крови, как и любой советский воин? Как было переварить Сашкину жалость к пленному немцу и нежелание его расстреливать?

О главной коллизии своей повести В. Кондратьев пишет так: «Впервые за всю службу в армии, за месяцы фронта, столкнулись у Сашки в отчаянном противоречии привычка подчиняться беспрекословно и страшное сомнение в справедливости и нужности того, что ему приказали. И еще третье есть, что сплелось с остальным: не может он беззащитного убивать. Не может и все!».

Идеологически неправильный какой-то Сашка получился у автора «крамольной» повести. Вроде бы и одолевать врага надо, но... зачем эти сомнения и терзания? – так, видимо, строилась «линия защиты» бдительной брежневской цензуры, которая не была заинтересована в углублении правды о войне. Кроме того, «воспитательный эффект» повести «Сашка» сводился к негативному восприятию и отрицанию бессмысленного убийства в условиях войны. А как же тогда быть с уставным требованием беспрекословно подчиняться приказу?

Антивоенный, точнее, гуманистический пафос присущ «окопной» прозе (многие документальные произведения также изображают войну как явление крайне бесчеловечное), однако в «Сашке» привычные советскому читателю описания героизма дополняются картинками бессмысленной жестокости, причем проявленной не только к чужим, но и к своим. Возникает созданная автором линия связи между слепой ненавистью к врагам и нелепой, но лишь на первый взгляд, беспощадностью по отношению к однополчанам. Линия свя-

зи, обусловленная тем обстоятельством, что на войне насилие и жестокость из средства неизбежно превращаются в цель.

Взводный Володька признается: «Мне сержант мой, помкомвзвода, который на войне второй раз, советовал завести взвод за балочку и там переждать немного, чуял он – захлебнется наступление... А я ни в какую! Вперед и вперед! А ребят косит то слева, то справа. Ключья от взвода летят, а я вперед и вперед. Потом залегли, невозможно дальше было, и через минуту-две отход. Если бы в этой балочке переждали, считай полвзвода сохранил бы».

Такая война вместо победного восторга вызывает чувство неприятия, а точность психологической детали у Кондратьева (играющего на контрасте: удивительно живой образ Сашки противопоставлен антуражу повседневной смерти) представляет убийство на войне заурядным убийством, т. е. попранием человеческого в человеке, наносящем непоправимый урон психике «победителя».

Повесть «Сашка» – пример существенного отклонения от вектора «военно-патриотического воспитания», это «не наша» литература, как говорили в советскую эпоху. Но удивительное дело: талантливые произведения «военной прозы», даже выдержанные в духе официальной нормативности, также доносят до читателя правду войны и правду жизни (явное свидетельство того, что советская цензура боролась не с талантами, а прежде всего с идеологическим «неформатом» независимо от таланта). Ярчайший пример тому – роман Ю. Бондарева «Берег» (1974 г.) с героем лейтенантом Андреем Княжко (явная аллюзия на князя Андрея из «Войны и мира»), романтизированным образом, воплощающим архетипические черты русского офицера. Его физическая и духовная красота удивительны: в боевых условиях у него всегда белый подворотничок, до блеска начищенные сапоги, выглаженная гимнастерка; у него отменная армейская выправка, он безукоризненно честен, скромен и храбр. Гибнет молодой лейтенант, пожалев подростков из гитлерюгенда, – ситуация несколько смягчена относительно повести «Сашка»: «бунтарь» убит и жалел – детей, а не взрослого бойца вражеской армии. Но общая идея бондаревского романа и кондратьевской повести очевидна: на войне труднее всех приходится лучшим.

Отдадим должное художественному такту Бондарева: изобрази он Княжко от авторского имени, и этот светлый образ выглядел бы надуманным. Идеализация же его в послевоенных воспоминаниях главного героя, Никитина, выглядит вполне правомерной: Никитин – писатель, сверяющий свои жизненные поступки и помыслы с нравственным обликом погибшего фронтового друга.

Советская «военная проза» не избегала художественных приемов и художественных систем, относимых в мировом литературоведении к модернизму. Конечно, тогдашняя критика не могла открыто признать наличие элементов модернизма в литературе, которая априори считалась соцреалистической, однако куда отнести финал романа «Берег», исполненный в соответствии со стилистикой «потока сознания»? К толстовскому «внутреннему монологу» однозначно не отнесешь: у Бондарева чувствуется присут-

ствие литературного опыта XX века, в частности, если не влияние Джойса, то по крайней мере знакомство с его творческим опытом. Также не акцентировались в официальной литературной критике и литературоведении корреляции между «окопной» прозой и экзистенциализмом, особенно отчетливые в повестях В. Быкова.

Война нередко ставит человека в пограничную ситуацию (борьба, страдание, гибель), в ситуацию нравственного выбора (в предельно жестком варианте – выживание или совесть), когда, согласно доктрине экзистенциализма, человек актуализирует собственную сущность. Писатели-«штабники» в такие тонкости не вникали, документальная проза лишь намечала эту проблематику. Однако и «окопная» проза имела внутренние подразделения.

По нашему мнению, «окопная» проза воплощала две разнонаправленные тенденции: «оптимистическую» (если в произведении пафос борьбы и страдания уравнивался пафосом победы) и «пессимистическую» (борьба и страдания усугублялись отчаянием, гибелью, а в случае гибели – ощущением невосполнимости, абсолютности потери). «Оптимистическая» часть «окопной» прозы обычно располагалась в художественном пространстве между реализмом и социалистическим реализмом, «пессимистическая» – между реализмом и экзистенциализмом. Плюс «примесь» натурализма («жесточкого реализма»), усложняющая картину и более весомая на «пессимистическом» полюсе.

Смерть героя «оптимистического» произведения вписана в контекст настоящей, будущей или неизбежной победы; «пессимистический» герой умирает, подчеркивая смертность каждого человека и безысходность любой человеческой судьбы, покидая читателя с ощущением экзистенциального отчаяния. Герой-«оптимист», выживая, олицетворяет собой преодоление и готовность к преодолению, подвиг, сулящий новые подвиги; «пессимист» – игрушка в руках судьбы: избежав смерти, он не уходит от отчаяния, его спасение лишено поучительности, оно никогда не образец для подражания, а всегда единичный или случайный пример. В этом контексте уместно противопоставлять, с одной стороны, «В окопах Сталинграда» В. Некрасова, «Горячий снег» Ю. Бондарева и т. д., с другой – «Убиты под Москвой» К. Воробьева, «Дожить до рассвета» В. Быкова и т. д.

О творчестве лучшего, по нашему убеждению, автора «военной прозы» Василя Быкова написано немало. Достойна восхищения его повесть «Мертвым не больно». Композиция произведения имеет структуру, напоминающую песочные часы: в центре – судьба и душа главного героя, по краям – война и мирная жизнь, внутри – целая система соответствий: Сахно из военного прошлого – незнакомец из послевоенного настоящего, мимолетные встречи и знакомства, споры, расставания, исчезновения навсегда – тогда и сейчас. Эти соответствия придают композиции повести необыкновенную стройность.

Для издателей советских времен повесть «Мертвым не больно» была, пожалуй, самым нежелательным произведением Быкова: она с трудом пробила путь в печать и почти не удавалась переизданий. Собрания сочинений писателя, как правило, выходили без нее. За что такая немилость? Думается,

не за критику отечественного гостиничного сервиса (инвалиду Великой Отечественной войны накануне Дня Победы приходится ночевать на улице) и ассортимента книжных киосков, не за изображение раздоров между «своими» и в 1940-е, и в 1960-е, не за упоминание о штрафных ротах даже... Очевидно, хранителей «устоев» смущала «непроясненность» авторской позиции. Текст повести изобилует публицистическими отступлениями, противоречащими основному ее пафосу, экзистенциалистскому по своей природе: живи, терпи и думай, а жизнь безысходна, и ужас ее повторяем и бесконечен.

«Наш» Сахно становится предателем, а после войны – не он ли? не двойник ли его? – снова «нашим». Палач Энгель («ангел», в переводе с немецкого) превращается в ангела-хранителя главного героя, случайно недострелив его. Где здесь «расстановка акцентов», «воспитательная функция литературы»? Вот цензура и заставляла автора искажать гармоничную поэтику повести «политкорректными» публицистическими абзацами.

Но даже в таком, обезображенном сторонними влияниями виде «Мертвым не больно» с полным правом можно отнести к литературе экзистенциализма, равно как и некоторые другие быковские произведения: «Дожить до рассвета», «Пойти и не вернуться» (1978 г.), «Карьер» (1985 г.) и т. д. Сами названия их красноречивы; не комментируем первые два, но отметим, что «Карьер» явно претендует на внутреннее родство с «Котлованом» Андрея Платонова: та же безысходность, хотя и разных модусов. У Платонова долго и бессмысленно роют котлован, превращая его в могилу, у Быкова в нее закапывают память и правду о войне. Если не опасаться того, что всякое сравнение хромает, то допустимо назвать «Карьер» своеобразным продолжением «Котлована» через полвека.

Герой военных повестей В. Быкова – страдающий, проигрывающий (нередко погибающий) и одинокий. У Ремарка герои находят спасение во фронтовом братстве – у Быкова и этого нет. Таким образом, нашего писателя интересует лишь фрагмент целостной личности, равно как и фрагмент спектра жизненных ситуаций (экстремальная ситуация, момент нравственного выбора), а фрагментарность отображения действительности – существенный признак модернизма и, в частности, экзистенциализма.

В повести Быкова «Сотников» (1970 г.) запоминается каждая деталь, вплоть до траектории движения предателя и палача (Рыбака), за которой Сотников следит по перемещению глаз мальчика в буденовке. Буденовка и предательство – эта ассоциативная связь еще всплывает в быковской повести «Стужа» в ином, более отчетливом значении. В «Сотникове» же буденовка напрямую ассоциируется с моментом смерти главного героя, подвиг которого – результат индивидуальных духовных усилий.

В. Быкову удалось органически соединить в этом произведении несколько разноплановых и разноуровневых духовных и художественных сфер:

а) Индивидуальное художественное мастерство.

б) Традиции белорусской литературы, отразившиеся в выборе места действия и способов его показа, в речевых характеристиках героев, в авторской лексике и т. д.

в) Достижения советской «военной прозы», «окопной» прежде всего. Не будь ее наработок, Быкову многое открывать пришлось бы в одиночку.

г) Традиции литературы и философии экзистенциализма. Герой повести находится в экзистенциальной ситуации. Авторская позиция пессимистична. Безысходность: для Сотникова все кончено. Рыбак, после неудавшейся попытки самоубийства, идет на новый виток ужаса. Урока нет никому из центральных героев.

д) Традиции классической русской литературы, во главу угла ставящей нравственную проблематику.

е) Духовная традиция христианства, ее почти двухтысячелетний культурный контекст. Вечная тема Христа и Иуды, праведника и предателя – Сотникова и Рыбака.

Итак, повесть «Сотников» – «гармония шести сфер» (не возражаем, если кто-то обнаружит больше). Претензии к несовершенству языка и стиля Быкова резонны и приемлемы, однако извинительны, как извинительны они, к примеру, у Достоевского, Толстого или Сервантеса, как простительна, наконец, физическая непривлекательность одухотворенного человеческого лица.

Причастность к мировой литературной традиции – мечта многих писателей. Простейший, хотя и коварнейший путь – воплощение в новом произведении сюжетов, коллизий, образов, выдержавших испытание временем. В 1989 г. в поздней советской литературе появился роман антисоветской идеологической направленности – «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина». В основе идейного замысла этого произведения лежит ложная посылка: Великая Отечественная война здесь предстает не судьбоносным событием в жизни страны и народа, а поводом для шуток и анекдотов. Автор, эмигрант третьей волны Владимир Войнович, написал «русского Швейка», сатирически представив советскую государственную систему и армию, а заодно и советский народ, и советского, прежде всего русского солдата, недаром имя у него корневое: Иван.

При таком герое и такой проблематике фамилия «Чонкин» не только по фонетическому созвучию, но и по существу становится в оппозицию фамилии «Теркин». Объектом сатиры «Чонкина» становится и советская литература в лице далеко не самого верного ее представителя А. Твардовского. Зачеркнуть Твардовского как светлый образ и вытеснить Теркина Чонкиным – эта задача всесокрушающему смеху В. Войновича оказалась не под силу. Для достижения творческих вершин далеко не всегда хватает сатиры. Особенно той, за которой нет глубокого конструктивного начала.

Тема Великой Отечественной войны в прозе конца XX века

К концу 1980-х гг. под воздействием процессов демократизации и гласности стало возможным не только беспредельно расширять проблематику прозы о войне, но и вовлекать в орбиту художественного рассмотрения исторические события, на освещение которых в прежние времена налагалось вето

цензуры. Вследствие этих изменений в 1990-е гг. «военная проза» представлена уже не одной, а тремя крупными тематическими рубриками:

1. Великая Отечественная война;
2. Советско-афганская война 1979 – 1989 гг.;
3. Постсоветские войны.

Тема Великой Отечественной войны, выступая в 1990-х гг. как часть «военной прозы», сохраняет одну из ведущих ролей в литературном процессе. Букеровской премией за лучший русский роман 1994 г. награждено произведение Г. Владимова «Генерал и его армия», Государственной премии России за 1996 г. удостоен роман В. Астафьева «Прокляты и убиты». Не уступают произведениям-лауреатам и повести В. Быкова «Стужа» и «Полюби меня, солдатик...». На уровне своего дарования остается В. Кондратьев в повести «Искупить кровью» (1991 г.).

Начнем с одного из самых заметных литературных явлений последнего десятилетия XX века – романа «Генерал и его армия». Его автор Георгий Владимов обходится без лексических вольностей, широко распространенных в современной русской литературе. Следует также отметить, что создатель романа «Генерал и его армия» принадлежит ко «второй волне» военных прозаиков, т. е. к невоевавшему поколению, и этим обстоятельством, скорее всего, объясняются некоторые фактические неточности в тексте произведения. На них строго указал чтящий факт выше вымысла военный писатель «первой волны» В. Богомолов. То, что любое произведение исторического жанра (в том числе и «Война и мир») также небезупречно с точки зрения фактографии, конечно, не аргумент, но ведь «Генерал и его армия» – не документальное исследование, и его идейная концепция построена на исторически достоверной основе.

Владимов начал роман в 1970-х гг., писал долго и трудно, к журнальной публикации добавил еще небольшой уточняющий отрывок и даже в течение нескольких лет после получения престижной Букеровской премии не отваживался издать произведение отдельной книгой. Он написал традиционный (сразу в нескольких смыслах) роман.

В «перестроечные» и постсоветские годы некоторыми из писателей была принята на вооружение пораженческая трактовка итогов второй мировой войны. Виктор Астафьев, например, полагал, что не может считаться победителем народ, положивший на одного убитого врага десятков своих граждан, что после этой войны Россия так и не смогла восстановить лучшую часть генофонда. Однако Георгий Владимов главный результат войны представляет словосочетанием «наша Победа» (именно так: по-шолоховски и с прописной буквы). Так же осторожен он и с литературной традицией: его роман – реалистический, в тексте нередко ссылки на Л. Н. Толстого и «Войну и мир», но самое удивительное – включение в контекст военной тематики художественного опыта такого сугубо «штатского» писателя, как Н. В. Гоголь. Отчаянно рискованный зачин «Генерала и его армии» представляет собой стилизацию финала первого тома «Мертвых душ». По авторской воле Г. Владимова «птица-тройка» в середине XX века превращается в генеральский «виллис»:

«Вот он появляется из мглы дождя и проносится, лопоча по крышкам, по истерзанному асфальту – «виллис», «король дорог», колесница нашей Победы. Хлопает по ветру закиданный грязью брезент, мечутся щетки по стеклу, размазывая полупрозрачные секторы, взвихренная слякоть летит за ним, как шлейф, и оседает с шипением.

Так мчится он под небом воюющей России, погромыхивающим непрерывно – громом ли надвигающейся грозы или дальнею канонадой, – свирепый маленький зверь, тупорылый и плосколобый, воющий от злой натуги одолеть пространство, пробиться к своей неведомой цели <...>.

<...> Попадаются ему «пробки» – из встречных и перекрестных потоков, скопища ревущих, отчаянно сигнализирующих машин; избыточные регулировщицы, с мужественно-девичьими лицами и матерщиною на устах, расшивают эти «пробки», тревожно поглядывая на небо и каждой приближающейся машине издали угрожая жезлом, – для «виллиса», однако ж, отыскивается проход, и потеснившиеся шоферы долго глядят ему вслед с недоумением и невнятной тоскою.

Вот он исчез на спуске, за вершиной холма, и затих – кажется, пал он там, загнанный до издыхания, – нет, вынырнул на подъеме, песню упрямоты поет мотор, и нехотя ползет под колесо тягучая российская верста...».

Завораживающий «былинный» синтаксис, сравнение автомобиля с колесницей настраивают на торжественный лад, намекают на связи относительно недавних исторических событий с давними, чуть ли не античными временами, делают акцент на духовном единстве разделенных столетиями людей. Духовная преемственность как основа Победы – эта важнейшая авторская мысль проступает уже в первых абзацах.

Главный герой романа – генерал Кобрисов. Это вымышленная фигура, собирательный образ, чьим отдаленным прототипом, имеющим лишь некоторые внешние биографические соответствия, является генерал Чибисов. (Кстати, фамилии полководцев и иных исторических лиц в романе либо даны без изменений: Жуков, Ватутин, Хрущев и др.; либо созвучны подлинным: Рыбко – Рыбалко, Чарновский – Черняховский и т. п.) Также в центре повествования находятся те, против кого воюют Кобрисов и его армия. В пристальном рассмотрении врагов, включающем создание глубоких психологических портретов, воспроизведение логики житейских поступков и военных решений, расшифровку идеологических позиций, заключается принципиальная сторона новаторства романа, поскольку на вопрос «С кем же мы воевали?» советская литература, испытывавшая притеснения со стороны цензурного ведомства, зачастую давала только самый общий и поэтому поверхностный ответ.

Фашистский генерал Гудериан показан опытным и одаренным полководцем. Его танковая армия мобильна, она наносит советским войскам поражение за поражением и в конце 1941 г. находится угрожающе близко от Москвы. Танкисты Гудериана устали, страдают от холода, однако их полководец вселяет в них чувство уверенности в победе. Иное дело, что самому Гудериану военный успех Германии кажется сомнительным.

Первое, что неприятно поражает его, – советский танк Т-34, в те годы технически самый совершенный. До войны Гудериан приезжал в Советский Союз, бывал на тракторных заводах, общался с военачальниками Красной Армии, и у него сложилось впечатление, что танковые войска будущего противника не слишком боеспособны. Его иронию вызывает «русская четырехслойная тактика»: три слоя заполняют своими телами неровности местности, а четвертый по трупам товарищей движется к намеченной цели. И вдруг – Т-34. Кто создал? – безымянные узники ГУЛАГа в закрытых конструкторских бюро. Значит, у русских есть скрытые резервы, обнаружение которых и является источником гудериановского пессимизма.

Г. Владимов также обозначает проблему различного отношения народов СССР к чужеземному нашествию. На Украине недовольное советской властью население забрасывало фашистские танки цветами (правда из зоны недоступности для советской литературы), однако в покоренном Орле Гудериан видит другой народ. Перед тем как покинуть город, сотрудники НКВД расстреляли заключенных. Гудериан, чтобы расположить к себе население и настроить его против советской власти, приказывает открыть ворота тюрьмы и вынести из подвалов трупы расстрелянных для всеобщего обозрения. Люди плачут, но смотрят на Гудериана со страхом и злобой. Он подзывает к себе русского священника: «Почему ваша паства так на меня смотрит? Кто-нибудь им сказал, что это сделали мои танкисты?». Священник отвечает, что людям известно, кто расстрелял узников, «... но это наша боль <...> наша и ничья другая. Вы ж перстами своими трогаете чужие раны и спрашиваете: «Отчего это болит? Как смеет болеть?». Но вы не можете врачевать, и боль от касаний ваших только усиливается, а раны, на которые смотрят, не заживают дольше».

Тревожные предчувствия фашистского генерала усиливаются и от чтения немецкого перевода романа «Война и мир». И снова поначалу Гудериан скептичен: ему непонятно толстовское «непризнание войны как искусства» (здесь любопытно завуалированное возражение Владимирова литературному классическому XIX столетия): «Сколько страсти было потрачено доказать, что Наполеон не руководил и не мог руководить ходом сражения при Бородино, и при этом автор забыл начисто, какой комплимент он отпустил Наполеону 70 страницами раньше, когда описывал, как он с ходу, еще до начала сражения, атаковал конницей Шевардинский редут и тем заставил русских передвинуться к полю, которое было «не более позицией, чем любое другое поле в России» и на котором «немыслимо было удержать в продолжение трех часов армию от совершенного разгрома и бегства». Да после такого трюка Наполеону и не было нужды руководить самому, он мог все препоручить маршалам, а сам идти играть в карты или пить свой пунш».

А вот главное – о «скрытых резервах» русских: «Но один эпизод настоящего трогал его (Гудериана. – А. Г.) и многое ему объяснял – то место, где молоденькая Ростова при эвакуации из Москвы приказывает выбросить все фамильное добро и отдать подводы раненым офицерам. Он оценил вполне, что она себя тем самым лишила приданого и, пожалуй, надежд на

замужество, и он снисходительно отнесся к тому, что там еще говорится при этом: «Разве ж мы немцы какие-нибудь?..».

Как мастерски сопряжением контекста творчества Толстого с проблематикой самой трагической в мировой истории войны Владимов подчеркивает духовную мощь и непреходящую актуальность классики! Ведь именно чтение «Войны и мира», а также размышления о загадке русского народа в Ясной Поляне окончательно убеждают Гудериана, что против фашизма воюет не СССР, а Россия, что Ростова ему объявила войну и что «по крайней мере летняя кампания проиграна»...

После такой психологической мотивировки морального фиаско немецкого генерала военные поражения и его армии, и фашистской Германии выглядят цепью логических следствий. Безусловно, реальный Гудериан сильно отличался от романного образа, однако картина духовного противостояния России (именно ее, а не Советского Союза) фашизму воспроизведена Владимовым достаточно адекватно.

Впервые в русской литературе на страницах романа детально исследуется проблема «третьей» войны, связанная с образом генерала Власова и созданной им РОА (Русской освободительной армии). Писатели советского периода упоминали и о власовцах, и о бандеровцах, и о кавказских народностях, пытавшихся вести «третью» войну, т. е. использовать фашистское нашествие для низвержения советского режима и достижения собственных политических целей, либо намеревавшихся воевать с фашистами исключительно на собственной национальной территории (Чабуа Амирэджиби в романе «Гора Мборгали» (1995 г.) говорит о том, что в 1941 – 1942 гг. многие грузины уклонялись от призыва в Красную Армию, желая сражаться лишь с тем врагом, который посягнет на грузинскую землю). Но поскольку для Главлита действительными были лишь две стороны войны: «за наших» и «за фашистов», то те, кто вел третью линию, идентифицировались с фашистами и пристальному литературному рассмотрению не подлежали (даже в прекрасной повести Алеся Адамовича «Каратели», максимально приблизившейся к проблеме «третьей» войны, соблюдается тот же подход).

Для автора «Генерала и его армии» Власов – предатель, но Георгия Владимова интересует большее – реальная почва предательства: причины, мотивы, логика и психология. Романный Власов интеллигентен, он – настоящий профессионал. Отмечается его важная роль в победоносной битве под Москвой зимой 1941 г. (исторический факт, о котором прежде полагалось молчать), что послужило основанием для направления генерала Власова командующим Второй ударной армией на Волховский фронт. Это была голодная, разоруженная, деморализованная и брошенная на погибель армия, и новый ее командующий по-своему оценил «доверие» Сталина.

Попав в немецкий плен, генерал Власов решил начать «свою» войну. Сталин погубит армию, а вместе с ней и Россию, и на этот случай у России должна быть другая армия – к такому выводу подтолкнул Власова его жестокий военный опыт. И вот он создает РОА (которая на первом этапе, по логике генерала, кратковременном, должна воевать против своих). В нее

идут бывшие советские бойцы из числа военнопленных, идут, потому что знают: за плен им на родине прощения не будет и в плену за них никто не заступится. Возникает «армия отчаянных». «У каждого из них была своя причина, но то общее, что сплотило их, заставило надеть вражеский мундир и поднять оружие против своих – к тому же и неповинных, потому что истинные их обидчики не имели обыкновения ходить в штыковые атаки, это общее, заранее названное «изменой», не простится одинаково никому, даже не будет услышано», – пишет Владимов.

Фашисты, используя имя и авторитет Власова для формирования частей РОА, самого генерала постепенно отстраняют от руководства ею. Он бездействует, война затягивается, а его бойцы выполняют приказы фашистского командования. Автор изображает зигзагообразные этапы военной биографии героя: его трудный триумф в битве под Москвой, отчаяние и озлобленность при разгроме Второй ударной и пленении, решимость вернуться на войну в новом амплуа, безволие, апатию и, наконец, позорную смерть. Г. Владимов задается «крамольным» вопросом: почему ни на одной войне ни у одной армии не было столько изменников и предателей, сколько у нас в эту войну? И отвечает: потому что ни одна власть не вела такой масштабной и опустошительной войны с собственным народом, как советская.

Об этой войне также сказано в романе. Вот ее «герой» – особист майор Светлооков, еще один «генерал» в произведении, имеющий власть над настоящими генералами, а также собственную армию – многочисленных добровольных и подневольных доносчиков. Зовут майора Николай Васильевич («как Гоголя», – скромно добавляет он), он пишет стихи (писательское имя-отчество и «лирические» хобби – аллюзия на связь советской литературы с «органами», идея совместимости писательства и «стукачества»), что делает его образ еще более омерзительным. Светлооков ищет «врагов народа», «шпионов», и эффективность его работы оценивается по тому, как много их он обнаружит.

Чтобы собрать информацию о Кобрисове, майор вербует сначала генеральского шофера Сиротина, а затем и адъютанта Донского. Донской очень честолюбив, даже амбициозен (на этом образе, а также на образе ординарца Шестерикова Владимов отводит душу, обращаясь к облюбованной и обкатанной им прежде в повести «Верный Руслан» теме службы), его раздражает, что «он засиделся на этом месте, засиделся в майорах, когда надо делать свою игру». Он носит с собой неполный текст «Войны и мира» и сравнивает себя с Андреем Болконским (благо сам – также Андрей Николаевич и адъютант командующего), причем в этом сравнении обнаруживает ряд чисто внешних собственных преимуществ над толстовским героем (в росте, например). То, что Донскому пришлось стать стукачом, вернее, доносчиком (вот слово, созвучное фамилии персонажа), не смутило его. Наоборот, он даже как бы возвысился над Кобрисовым: «И то, что было зазорным в прошлом веке, за что не подавали руки, отказывали от дома, били по морде подсвечниками, сделалось теперь как бы графским титулом, княжеским достоянием. Ставило майора вровень с генералом, а чем-то и повыше».

Единственный, кто устоял против вербовки, – ординарец Шестериков. И фамилия у него службистская, и сам он служака рьяный, до гроба верный генералу и его семье. Отчаявшийся Светлооков бросает ему: не наш ты человек, потому что бывший подкулачник. А Кобрисов и продотрядами в гражданскую командовал, и раскулачивал, и раскулаченных переселял, и бунты крестьянские усмирал. Шестерикова и это не подталкивает на согласие к доносительству, хотя он задумывается. Недаром Кобрисову вспоминается «странный их разговор за водкой, когда генерал выпрашивал настойчиво: «А все же мужичок принял колхозы?» – «Как не принять, Фотий Иванович, ежели обрезаю не хватило...».

От вражды к единству и от единства к вражде колеблются отношения людей друг к другу и к власти в романе. И власть по отношению к отдельным человеческим судьбам действует, как стихия, – по системе отливов и приливов.

Кобрисов в 1937 г. был арестован как «враг народа». Следователь на допросах оскорблял его и бил линейкой по рукам. С началом Великой Отечественной войны генерал был выпущен на свободу (судьба Рокоссовского и симоновского Серпилина, которого с главным героем «Генерала и его армии» роднит так много, что приходится говорить скорее о влиянии «Живых и мертвых» на художественный мир Владимова, нежели о простом совпадении) и сказал перед освобождением своему мучителю, что теперь они оба Родину защищать будут.

В дни битвы под Москвой генерал едва не погиб – спас верный Шестериков. А в 1943 г. армия Кобрисова ближе других подходит к заветной цели – взятию Предславля (художественный псевдоним Киева). Однако в Ставке решают, что «жемчужину Украины» должен брать украинец по национальности, и армию главного героя отдают под командование Терещенко, который и доводит дело до триумфального конца, причем к 7 ноября. Кобрисову же приказано взять Мырятин, и его новые подчиненные справляются с этой задачей, но уже без командующего. Того вызвали в Ставку, потому что как раз он брать Мырятин не хотел: город можно было обойти и, оставив без снабжения и боеприпасов засевшего там врага, вынудить его сдаться.

Смущает генерала и то, что в городе засели власовцы; он не хочет воевать против русских. «Там, в Мырятине, русская кровь пролилась с обеих сторон, и еще не вся пролилась, сейчас только и начнется неумолимая расправа над теми, чья вина была, что им причинили непоправимое зло...», – об этом думает Кобрисов, остановив свой «виллис» на окраине Москвы, на Поклонной горе. Из репродуктора торжественный голос сообщает об успешном завершении крупной военной операции, и в ряду других военачальников Кобрисову присваивают звание Героя Советского Союза. Он понимает, что прощен, и едет не в Ставку, а обратно, в действующую армию (неправдоподобно, но оценим выразительный авторский жест: отказ от нагнетания «панорамности» и «масштабности», возможно, в пику Симонову и «штабной» прозе, а также выведение Сталина за круг действующих лиц). Прилив в очередной раз сменился отливом.

Так с кем же воюет Кобрисов? В годы войны – с фашистами, власовцами и... СМЕРШем, в мирное время – с русскими крестьянами; а с ним, сколько он служит в Красной Армии, ведут тайную и явную войну «органы». Все оказывается значительно сложнее, нежели это изображалось в советской «военной прозе».

Герои Владимова читают серьезную литературу. Гудериан и Донской примеряют к своей судьбе и личности события и образы «Войны и мира», настольная книга Кобрисова – сочинения Вольтера (вспомним и симоновского Серпилина, размышляющего над страницами «Преступления и наказания»). Что это – авторская сублимация тоски по читателю? Или желание видеть военных более одухотворенными и гуманными?

Если правомерно второе, то здесь мы подходим к еще одной важной проблеме романа: цена человеческой жизни на войне. Кобрисов стремится избегать напрасных жертв – и балансирует на грани между опалой и триумфом. Зато другой герой, маршал Жуков, выигрывает сражения, не ведая, согласно авторской версии, слова «жалко», и он – неизменный триумфатор. Сталин бросает его, как когда-то Власова, на самые провальные и гибельные участки фронта, маршал успешно решает боевые задачи за счет огромных людских потерь, – и победителя не судят.

Советская военная проза, в особенности «штабная», уделяла образу легендарного маршала немалое внимание. Более того, нам кажется, что именно он был ее тайным (в пору официального полузабвения) и явным любимцем, нередко затмевающим образ самого Сталина. Отмечались суровый характер Жукова, его несгибаемая воля и непоколебимая уверенность в победе. Какой ценой добывались его победы, считалось досужим и небезопасным вопросом.

Г. Владимов не только помнит об этой кровавой цене, но и дает гротескный портрет того, кто ее оплатил сотнями тысяч солдатских жизней. Вот каков Жуков, увиденный глазами Кобрисова: «...высокий, массивный человек, с крупным суровым лицом, в черной кожанке без погон, в полевой фуражке, надетой низко и прямо, ничуть не набекрень, но никакая одежда, ни манера ее носить не скрыли бы в нем военного, рожденного повелевать. Стоя он оказался далеко не высоким, но при нем все тянулись, как могли, и закидывали головы, что как раз не доставляло ему приятного». И далее: «Жесткий взгляд маршала – снизу вверх – ударил ему (Кобрисову. – А. Г.) в лицо, взгляд внимательный, вбирающий, точно бы пережевывающий стоящего перед ним, выказывая один вопрос – съесть его или выплюнуть. Чудовищный подбородок, занимавший едва не треть лица, двинулся в речи, твердые губы обронили слово...». Автор романа рисует Жукова чудовищем наподобие античного циклопа, однако сквозь негативную оценку этого образа слышится внятный упрек советской тоталитарной системе, в условиях которой победителем фашизма мог стать только тот, для кого существовали лишь цифры потерь противника. Безжалостный к своим и беспощадный к врагу.

Другой премированный роман, «Прокляты и убиты», – не лучшее произведение Виктора Астафьева, но и оно дает фору многим литературным текстам последних лет. Штурмуют новые бастионы художественной правды,

писатель не останавливается перед использованием общенной лексики, однако употребляет ее лишь в речи героев. Что нового в разработку военной темы вносит этот роман? Путь, начертанный Толстым и повторенный многими, оказывается магистральным и для Астафьева: поиск ответов на коренные вопросы войны лежит в сфере духовной жизни народа. А как раз здесь, по мнению автора «Проклятых и убитых», за годы советской власти понесены основные потери, следствием которых стало поражение России (снова – не Советского Союза) во второй мировой войне (сравним с позицией Владимова, полагающего, что русская духовность, хотя и не без потерь, уцелела, и это стало основой Победы).

Русские в массе своей перестали верить в бога, поэтому они прокляты богом и убиты на войне – так можно проинтерпретировать идейный замысел романа и смысл его названия. Поколение ровесников В. Астафьева, о котором по преимуществу ведется речь в произведении, было первым поколением атеистов за почти тысячелетнюю историю христианства на Руси. Импозантный старообрядец Коля Рындин и несколько его земляков сохранили отцовскую веру, однако православие не предусматривает индивидуального или группового спасения. Спасти можно лишь всем миром, когда все веруют, поэтому это поколение русских людей было выбито свинцовым дождем едва ли не полностью.

Такова позиция автора, новаторская, разумеется, во многом необычная, и именно ею определяются события романа: голод, избиения, болезни среди молодых солдат-резервистов, расстрел братьев Снегиревых, дезертиров по неведению, и последующая гибель многих новобранцев в Сталинградском сражении. Неслучайно даже место пребывания юных резервистов, недвусмысленно называемое Чертовой ямой (прообразом ада), после войны оказалось в зоне затопления и ушло под воду вместе с остатками строений и могилами (мимолетная переключка Астафьева с писателем-почвенником Валентином Распутиным).

Новые проблемы поднимает в своих военных повестях 1990-х годов и Василь Быков. На первый план у него выходит судьба белорусского народа. Положение Беларуси и ее народа – жертвенное, определяемое логикой конфронтации сильных мира сего, считает писатель. Герой «Стужи» Егор Азевич (семантика предательства подчеркнута созвучием с фамилией агента царской охраны Е. Азефа, чьи доносы погубили в начале XX века партию эсеров) в довоенное время был простым крестьянским парнем, затем стал райкомовским извозчиком и через «содействие органам в разоблачении врага народа, белорусского националиста» превратился в слугу коммунистического режима, с гордостью надел буденовку (символ предательства, согласно идейному замыслу повести) и разъезжал по деревням, помогая властям проводить коллективизацию и разбивая каменные жернова, которыми крестьяне мололи для себя муку.

В начале войны Азевичу некуда податься: попытка создать партизанский отряд из таких же, как он, райкомовских работников завершилась неудачей. Приходится Егору скрываться в лесах, изредка выходя к людскому

жилю, чтобы попросить еды, и постоянно бояться, что его выдадут фашистам. Совершенно обессилив и тяжело заболев, он забирается на чей-то сеновал. Хозяйка усадьбы узнает его: он когда-то разбил ее жернова. Но она спасает Азевича, и когда, поправившись, тот уходит в лес, в неизвестность, женщина крестит недавнего постояльца. Авторская мысль понятна: будем с богом на своей земле, тогда будем людьми. При желании здесь можно заметить переключку с концепцией романа «Прокляты и убиты».

Действие повести «Полюби меня, солдатик...» происходит в Австрии в мае 1945 г. Еще звучат одиночные выстрелы, еще можно погибнуть, но конец войны рядом. Молодой лейтенант, белорус Дмитрий Бореико знакомится с землячкой, Франей, служанкой австрийского профессора и его жены. Франя, оставшись сиротой (ее отец был уничтожен советским режимом в конце 1930-х, мать повешена фашистами в 1941 г.), перебралась к родственникам в деревню. Когда туда пришли фашисты, она, чтобы не быть угнанной в Германию, подалась к партизанам. Там к ней начинает приставать начальник караула, а командир отряда Сокол приказывает девушке пробраться в Минск и организовать явочную квартиру. Но Франя не решается рисковать чужими жизнями, не хочет заигрывать с полицией, чтобы расположить их к себе, и бежит из отряда.

В итоге – Германия, затем Австрия, семья профессора, где к ней относятся хорошо. Зато среди своих кое-кто считает Франю фашистской служанкой и намекает на долгое разбирательство по возвращении на родину. Дмитрий защищает землячку, рискуя заслужить репутацию «фашистского заступника», однако и он относится к ней с некоторым недоверием.

Наутро советские войска перемещаются на другое место, где встречаются с американцами и бурно отмечают окончание войны. Бореико садится на велосипед и спешит, чтобы увидаться с Франей, однако, войдя в дом, обнаруживает трупы девушки, профессора и его жены. Кто убил, остается неизвестным, да и, по большому счету, неважным. В смертельной схватке сошлись две системы, и любой человек мог оказаться без вины виноватым как перед одной, так и перед другой.

Последняя повесть Вячеслава Кондратьева «Искупить кровью» обращена к событиям конца 1941 г. Паническое отступление частей Красной Армии, бессмысленные жертвы, нелепые и жестокие приказы, предательство, «активность» НКВД, конфликт патриотизма с уголовной моралью и т. д. – составляют содержание этого произведения. Дыхание подлинной войны, суровый натурализм повествования контрастируют не только с духом советской «военной прозы», но и с несравнимо более оптимистическим «Сашкой» самого Кондратьева.

Таким образом, мы видим, что разработка темы Великой Отечественной войны в прозе 1990-х годов отличается расширением поля гласности и проблематики. Ослабление воздействия цензуры позволило писателям перейти к новой правде о войне. И пусть эта правда не всегда является бесспорной, сам факт ее наличия благотворен.

Тема советско-афганской войны

В 1989 г., с выводом советских войск из Афганистана, тема Великой Отечественной войны лишается монопольного положения в «военной прозе». «Афганские рассказы» Олега Ермакова – цикл из одиннадцати произведений, не только открывающий новую тематическую рубрику, но и остро ставящий ранее «непроизносимые» проблемы. Ермаков воевал в Афганистане; его рассказы не принадлежат к документальному жанру, а представляют собой результат глубокой литературной обработки свидетельств, впечатлений и размышлений очевидца. Дебют писателя, обнаруживающий мощное влияние традиций «окопной» прозы, сравнивали даже с появлением «Севастопольских рассказов» Льва Толстого.

Первый рассказ цикла называется «Весенняя прогулка» (созвучно «вечерней прогулке» – ежедневному армейскому ритуалу) и повествует о молодом человеке, вышедшем «на природу» с любимой девушкой накануне ухода в армию. Как хорошо герой знает лес и его обитателей, как трогательно прощание молодого человека с тем, чего он не увидит два года! (На память приходит начало фильма Андрея Тарковского «Солярис»: космонавт перед длительным полетом смотрит на воду, траву, деревья, и камера долго, почти невыносимо долго сопровождает его запоминающий взгляд...). Девушка предчувствует, что ее избранник попадет не просто в армию, а на войну, – ту самую, о которой советским людям сообщалось мало и невнятно.

Рассказ «Н-ская часть провела учения», написанный в духе суровой воробьевско-быковской «окопной» прозы, с ее сочетанием реализма, натурализма и экзистенциализма, раскрывает то главное, по версии автора, ради чего советские войска предприняли «поход на Восток». Название, контрастирующее с содержанием, иронично по отношению к советскому официозу, поскольку не было никаких учений. «Батальоны днем и ночью штурмовали горы Искаполь в провинции Газни. <...> Мятежники крепко сидели в пещерах и гротах. В этих горах у них была крупная база, ни в воде, ни в боеприпасах недостатка не было, они дрались дерзко и умело».

Тревожная экспозиция предвещает трагическую развязку, и читательские ожидания не обманываются. Пулеметчик Гращенков жалеет раненого пленного, хочет его перевязать, но смерть не щадит Гращенкова. Сержант Женя этого пленного добивает, а в финале – подрывает себя гранатой. Еще один пулеметчик убит выстрелом в спину. Оставшийся в живых солдат сдался душманам. Участь и выбор каждого автором не мотивированы, как будто действует слепая военная судьба. Это наиболее «натуралистичный» рассказ цикла. Война в нем представлена буднично, как работа, зато смерть, кровь и ужас живописуются страстным пером: «Солдаты посмотрели на оранжевое лицо с разорванным ртом, выбитым глазом и свернутым набок носом». Небо здесь также оранжевого цвета – цвета смерти в палитре О. Ермакова.

В рассказе «Крещение» стрельба ведется не по горному укрытию душманов, а по кишлаку, откуда раздаются пулеметные очереди. Пулеметчики пленены, их приказывают расстрелять Костомыгину и Опарину. Костомыгин своего расстреливает, а Опарин, как когда-то кондратьевский Сашка, отказы-

вается, но, в отличие от Сашки, его ждет не только и не столько гнев начальства, сколько презрение сослуживцев. «Он это из трусости не сделал. Он трус. Что ему стоило нажать на курок, ну что ему стоило? Боже, что с ним будет в полку!» – так, осуждая товарища, переживает Костомыгин собственный страх и стыд. «Выручает» Опарина Салихов, который «понял, что Опарин не будет стрелять, что Опарин скорее сам застрелится, чем будет стрелять, когда он это понял, он подошел к парню, который все не отнимал от лица свою растрепанную грязную чалму, и убил его рукой». Вот так коротко, без назиданий и морализаторства, без «выводов» почти, ставятся рядом жестокость и человечность.

Еще один случай духовного противостояния запечатлен в рассказе «Зимой в Афганистане». Солдат Стодоля, чью переписку прочли ротные «деды», в ответ на издевательства и унижения произносит: «Я верую». Он осознает, что в советской армии обрекает себя на изгойство, но когда у него требуют прямого ответа, не кривит душой. Вспоминает о боге, называя его Стариком, «дембель» Нинидзе («Пир не берегу фиолетовой реки»), молится ему ожидающая мужа с войны учительница в страшном и прекрасном рассказе «Занесенный снегом дом», проходит обряд крещения перед уходом в армию герой рассказа «Колокольная».

О. Ермаков также показывает бесправие ветеранов Афганистана перед «особистами», ненужность и «непредусмотренность» их в гражданской жизни, нежелание советского общества знать об их проблемах и об их прошлом («Пир на берегу фиолетовой реки», «Желтая гора», «Армейская оратория»). Сквозной для «Афганских рассказов» является и тема «дедовщины» («Хеппи энд», «Армейская оратория», «Зимой в Афганистане», «Крещение»).

Отдельное место в цикле занимает рассказ «Марс и солдат». Бог войны, в 1-й, 3-й и 5-й главках представленный престарелым Брежневым (фамилия не называется, однако прототип легко угадывается по ряду примет), читает Есенина и плачет над строчками «Но знаю я – нас не забудет Русь»... А вот тот, о ком «Русь советская» забудет, а если и вспомнит, то недобрым словом: попавший в плен к душманам солдат Сорокопутов, которому посвящены 2-я и 4-я главки. Судьба солдата трагична: другой Марс, седобородый афганец, распоряжается расстрелять его, и он корчится на снегу, «мыча и выдувая носом алые пузыри». Брежнев в Москве смотрит на первый снег, легкий, чистый, не окровавленный, и думает о скорой смерти. И солдат ждет смерти, но насколько его ожидание экзистенциально насыщеннее: в нем и вера, и надежда на спасение, и светлые сны, и отчаяние. Описывая эти коллизии, автор поднимается до глобального обобщения: любая война бесчеловечна еще и потому, что посылать на смерть гораздо проще, чем гибнуть.

Тематически примыкает к циклу «Последний рассказ о войне», герой которого, Мещеряков, – alter ego автора: он воевал в Афганистане и написал об этом книгу. И хотя та война для него давно позади, ее образы преследуют истерзанную лихолетьем память: «И посреди смертельной степи стояли прорезиненные палатки. В них жили солдаты. Жили, мучаясь от жары, вшей, дизентерии, тифа, желтухи, страха быть убитыми или попасть в плен, – и мучи-

ли друг друга, а на операциях – врагов, если те попадали к ним в руки». Мещеряков ходит по улицам родного города (в его описаниях узнаваем Смоленск – родина О. Ермакова), однако душой он на войне. В его голове роятся сюжеты ненаписанных рассказов, их слишком много, и они почти об одном и том же, это неиссякаемый поток, не останавливаемый даже волей автора, выраженной в заглавии, потому что последний рассказ о войне никогда не будет окончен, никогда не напишется.

В 1992 г. Олег Ермаков опубликовал роман «Знак Зверя», за который был выдвинут на получение Букеровской премии (тогда ее дали более маститому писателю – Владимиру Маканину). Включение «афганской» проблематики в символику Апокалипсиса (не фильм ли Френсиса Копполы об американо-вьетнамской войне «Апокалипсис сегодня» повлиял на замысел романа?) – такую новую и весьма сложную задачу ставит перед собой писатель.

Роман получился неровным. Реалистическое повествование в нем перебивается и дополняется модернистскими вкраплениями, «извивами» формы, что, как нам кажется, несколько дезориентирует читательское восприятие. Натуралистических описаний в тексте – хоть отбавляй, и, поскольку произведение опубликовано в «лихие девяностые», не обошлось без «грязных» слов и выражений, впрочем, вполне органично сочетающихся с доминирующим армейским колоритом. Превосходное владение «основным» – военным – материалом не всегда порождает адекватную интерпретацию его в символично-аллегорическом плане. Поэтому и здесь наиболее ценным итогом работы явилась фактическая достоверность, возможность воспринять описанное как увиденное собственными глазами (чего стоит хотя бы сцена избиения солдатами пленного душмана, оказавшегося бывшим советским воином).

Для темы советско-афганской войны характерно относительное единство художественных систем и разнообразие способов жанрового воплощения. Пожалуй, одно из наиболее многоплановых произведений этой темы – документальная повесть Светланы Алексиевич «Цинковые мальчики». Здесь переплелось многое: стрельба по верблюдам, уничтожение мирных жителей, мужество, самоотверженность, жестокость, предательство, осмысление трагедии в беседах с ветеранами «Афгана» и их родственниками, социально-политические и нравственно-психологические проблемы и т. д., и т. п.

Три художественные системы неразделимо соединены в повести: реализм, натурализм, экзистенциализм (традиционный «окопный» «набор»), а из жанровой многоцветности выделим триллер. Действительно, художественный материал «Цинковых мальчиков», как и любого другого (за исключением первого – «У войны – не женское лицо») произведения Алексиевич, наиболее адекватен эстетике ужасного. Недаром один из критиков назвал писательницу маркизом де Садом в юбке.

Показательна идеологическая сторона «Цинковых мальчиков», представляющая советскую систему скопищем пороков, а немалую часть участников афганской войны и их матерей – «социалистическими зомби». Нам такой подход кажется слишком поверхностным, «журналистским», что ли. Кем была Светлана Алексиевич для интервьюируемых? Сестрой? Матерью?

Близким человеком? Нет, она была человеком с микрофоном, т. е. в глазах большинства собеседников – официальным лицом. А официальному лицу, согласно советским обычаям, полагалось давать официальный ответ (ведь писателей к «народу» многие годы привозило партийное начальство, которое контролировало процесс «общения», а журналистам, выражавшим государственную точку зрения, люди старались говорить то, что эту точку зрения подтверждало: боялись неприятностей). Поэтому солдаты-«афганцы» и их родственники повторяли казенные слова об интернациональном долге и прочем. Однако есть антисоветский пафос и правда жизни, правда человечности, и задача художника – найти и беречь тонкую грань между ними.

Творчество С. Алексиевич, по большому счету, монотематично (трагедия, страдание), а сфера художественных идей, психологических и нравственных открытий и проникновений довольно ограничена и сводится к незамысловатому посланию: во всем виноват советский тоталитаризм. Но осуждаемая в «Цинковых мальчиках» жестокость военных (и не только их) на войне — качество не советское и не социалистическое, а присущее природе человека. Из опыта XX века можно вспомнить зверства фашистов, американцев во Вьетнаме и многое другое: война учит убивать, она, как и тюрьма, представляет собой «полностью отрицательный опыт», по выражению Варлама Шаламова, отбывший семнадцать лагерных лет на Колыме в сталинские времена.

Алексиевич хочет быть художником слова, но при этом впадает в соблазн морализаторства и выстраивания антисоветских концепций – соцреалистический синдром, как ни странно. С ее несомненным литературным даром писать бы мистические триллеры, однако это ей, очевидно, кажется недостойным писательского звания и умалением собственного таланта.

На наш взгляд, не слишком сложную художественную задачу поставил перед собой Эдуард Пустынин, написавший модернистский роман «Афганец», уместившийся на двенадцати журнальных страницах. Произведение состоит из тридцати пяти главок и по жанру представляет собой конспект романа о двухлетней службе в Афганистане главного героя и его последующей гражданской жизни. Драматические эпизоды собственной биографии автор, ветеран той войны, облекает в стилистику молодежного «трепа» и письма из армии, активно тасуя такие дискурсы, как военная терминология, армейский жаргон, канцелярит и др. Поэтому наиболее сильное впечатление от романа оставляет авторская фигура умолчания: то, о чем герой Э. Пустынина не говорит, не надеясь быть услышанным теми, кто не побывал на войне.

Для большей полноты картины можно назвать рассказы других писателей-«афганцев»: Олега Блоцкого «Ночной патруль», Николая Черкашина «Ротный», Сергея Ионина «Бики-биким и Гуляев». Они традиционны по форме, а по содержанию напоминают истории из «Афганских рассказов» и «Цинковых мальчиков».

Тема постсоветских войн

Тема постсоветских (т. е. возникших на территории бывшего Советского Союза после его распада) войн – самая молодая, но и, как нам представляется, наиболее «перспективная» ветвь «военной прозы» ближайшего будущего. Существует известное противоречие между литературой и действительностью: ужасающая действительность, умножающееся мировое зло могут служить стимулами для литературного процесса. Вполне возможно, что уже есть основания для выделения в особую рубрику темы российско-чеченской войны.

В 1990-х гг. эта война ярко представлена рассказом Владимира Маканина «Кавказский пленный», написанным после пушкинского, лермонтовского, толстовского «Кавказских пленников», после кинематографической «Кавказской пленницы» Леонида Гайдая и непосредственно перед фильмом Сергея Бодрова-младшего «Кавказский пленник» (тоже о Чечне).

Почему у Маканина – «пленный»? Что это – вызов традиции внутри традиции? Нет, скорее игра смыслами: «пленник» – состояние временное, «пленный» – постоянное, устойчивое. Второе столетие Россия на Кавказе, и второе столетие ей не под силу замирить тамошние народы.

Недаром главный герой рассказа Рубахин (рубаха-парень, последнюю рубашку отдаст, свой, как та рубашка, которая ближе к телу, – собирательный образ русского солдата на Кавказе), оставшийся на сверхсрочную службу, в финале рассуждает как бы и не только о себе: «И что здесь такого особенного? Горы?..» – проговорил он вслух, с озленностью не на кого-то, а на себя. – «Что интересного в стылой солдатской казарме — да и что интересно в самих горах?» – думал он с досадой. Он хотел добавить: мол, уже который год! Но вместо этого сказал: «Уже который век!» – он словно бы проговорился; слова выпрыгнули из тени, и удивленный солдат додумывал теперь эту тихую, залежавшуюся в глубине сознания мысль».

Чечня стала пленом для воюющих там русских. Подполковник Гуров в поисках пропитания для солдат и офицеров своей части меняет оружие на провиант, поставляемый чеченцем Алибековым (затем это оружие будет стрелять по бойцам российской армии). Переговоры с Алибековым ведутся на веранде гуровского дома:

«Гуров:

– И чего ты упрямишься, Алибек! Ты ж, если со стороны глянуть, пленный. Все ж таки не забывай, где ты находишься. Ты у меня сидишь.

– Это почему я у тебя?

– Да хоть бы потому, что долины здесь наши.

– Долины ваши – горы наши. Алибеков смеется: – Шутишь, Петрович. Какой я пленный... Это ты здесь пленный! – Смеясь он показывает на Рубахина, катящего тачку: – Он пленный. Ты пленный. И вообще каждый твой солдат пленный!».

Между тем в рассказе в плен попадает юный чеченец, которого при подходе боевиков, боясь, что он закричит и выдаст, задушил Рубахин. Разоружение боевиков, убийство русского ефрейтора, перестрелки и переговоры – атрибуты военных действий налицо, хотя рассказ был окончен в сентябре 1994

г., до официального начала военной кампании. Тем не менее «Кавказский пленный» прочитывается и воспринимается как произведение об этой войне, ведь она фактически шла, не дожидаясь дня официального объявления.

В рассказе Анатолия Кима «Потомок князей» (1997 г.) главный герой является французским журналистом с русскими корнями. Его далеким предком был генерал Ермолов, замиравший Чечню в XIX веке. Российско-чеченская война в рассказе Кима изображается глазами разных персонажей: французского журналиста, чеченского мальчика и его дяди-боевика. Не представлена лишь точка зрения бойцов российской армии. Зато в соответствии с идеологическими установками автора показана их жестокость, помогающая изобличить бессмысленность этой войны.

С противоположных идеологических позиций написана книга Александра Проханова «Чеченский блюз» (1998 г.). Как и положено произведению крупного жанра, этот роман рассматривает российско-чеченскую войну в широком аспекте, включающем в себя историческую, геополитическую, национальную, экономическую и другие составляющие. Действие постоянно переносится с места боевых столкновений противоборствующих сторон в мир московского бомонда «лихих девяностых». Автор показывает, как судьбы многих тысяч российских солдат и офицеров решаются в закулисных интригах олигархов и политиков.

Под иным углом зрения подходит к теме Фазиль Искандер в рассказе «Мальчик и война» (1996 г.), посвященном теме грузино-абхазского военного противостояния. Сюжет произведения таков. К отцу мальчика приезжают гости из Абхазии: друг Аслан и его двадцатипятилетний сын Валико. Валико участвовал в грузино-абхазской войне, штурмовал Гагры, взял в плен двух грузинских гвардейцев и расстрелял их, когда те попытались бежать, бросив гранату.

Видел Валико не только смерть, но и мародерство: двое мужчин, перешагивая через трупы, тащили на себе огромные тюки с добром. Он их остановил, однако ему посоветовали заниматься своим делом, и он, разозлившись, выстрелил по ногам одного из них. Через две недели к Валико приехали разбираться родственники раненого. Он вышел с гранатами в карманах, что вызвало их уважение: с автоматом начинают бойню, гранаты же означают готовность к смерти, без шансов на спасение.

Впечатляют изображенные в рассказе Ф. Искандера сцены разорения родины этого писателя. Ужасно выглядят улицы Гагр: трупы людей не успевают хоронить и закапывают в ямы на окраине города.

Мальчик с удивлением и страхом слушает эти рассказы. Ему двенадцать лет, он уже прочел «Хаджи-Мурата», и смерть предводителя мусульман-горцев, не желавшего служить ни Шамилю, ни русским (и здесь опыт Льва Толстого пригодился автору), мальчик сравнивает со смертью знакомого – дяди Георгия, который был убит за то, что ругал воюющих независимо от их национальности: и грузин, и абхазов. Главная тема рассказа – война в восприятии ребенка – разрешается неутешительным выводом: «В сознании мальчика внезапно рухнуло представление о разумности мира взрослых». И

юному герою остается лишь надеяться, скорее верить, что добро сильнее зла, и эта хрупкая вера держится на детски наивных размышлениях, разговорах с отцом и чтении.

Так в коротком рассказе Ф. Искандер утверждает: из всех человеческих достоинств на войне в первую очередь проявляется мужество, а кардинальные ценности бытия – добро и справедливость – переходят в разряд излишеств, они попорчены, они неосуществимы в ситуации повсеместного зла.

Роман Тимура Зульф리카рова о гражданской войне 1992 г. в Таджикистане называется по-восточному витиевато: «Стоящий и рыдающий среди бегущих вод». Жанр произведения обозначен автором как «роман о любви в гражданскую войну». Военную тему писатель представляет, ориентируясь на традиции средневековой персидской прозы – цветистой, метафорической, очень поэтичной, несмотря на жестокость изображаемого, и, кажется, вопреки этой жестокости:

«В гражданскую войну люди иль убивают иль умирают иль бездонно пьют вино от страха умереть быть убитым иль курят анашу чтоб уйти от земли где убивают где кишат убийцы

А любовь в гражданскую войну в братскую бойню а кто любит в резню средь избыточных пуль вспылчивых?»

Поток сознания сопряжен с потоком событий, объединяемых лейтмотивной фигурой дервиша Ходжи Зульф리카ра (романный двойник автора). Ужас и противоестественность войны оттеняются картинами цветущей таджикской природы, сценами любовных свиданий, одно из которых прерывается шальной пулей. Необычный стиль романа — Т. Зульфикаров пишет почти без знаков препинания, часто использует инверсию, сочетает русскую, восточную и западную традиции, – еще одна краска на необъятном полотне «военной прозы».

Таково в общих чертах (картина далеко не полна и не претендует на безупречную объективность) состояние «военной прозы» второй половины XX века. Исследование актуальных тенденций ее развития убеждает в том, что ее тематическое разнообразие влечет за собой изменения в содержании и форме произведений. Варьируются идеологические позиции авторов, различны художественные системы, представленные в их романах, повестях и рассказах, неповторимыми чертами характеризуется стиль «военной прозы». Возникает контекст сопоставления разных точек зрения на события Великой Отечественной и других войн, что создает предпосылки для более глубокого постижения истории прошедшего века. Все это свидетельствует о результативности творческого поиска, предпринятого авторами «военной прозы», и о наличии сделанных ими художественных открытий в литературном процессе, которые пополнили сокровищницу русской литературы XX столетия.

Литература

1. Абрамов А. М. Лирика и эпос Великой Отечественной войны. М., 1975.
2. Бочаров А. Василий Гроссман: Жизнь. Творчество. Судьба. М., 1990.

3. Быков В. О правде войны и правде мира // Дружба народов, 1996, № 11.
4. Быков В. Правда войны // Новый мир, 1975, № 4.
5. Дедков И. О судьбе и чести поколения // Новый мир, 1983, № 5.
6. Дементьев А. Статьи о советской литературе. М., 1983.
7. Ершов Л. Ф. История русской советской литературы. М., 1988.
8. «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана: С разных точек зрения. М., 1991.
9. Жуков И. И. Фадеев. М., 1989.
10. Золотусский И. Очная ставка с памятью. М., 1983.
11. Идашкин Ю. В. Юрий Бондарев. М., 1987.
12. История русской советской литературы: В 2 т. М., 1983.
13. История русской советской литературы: В 4 т. М., 1968 – 1975.
14. История русской советской литературы. М., 1979.
15. История русской литературы XX века (20 – 90-е годы). М., 1998.
16. Книпович Е. Романы А. Фадеева: «Разгром» и «Молодая гвардия». М., 1973.
17. Кузьмичев И. Заметки о современном военном романе // Октябрь, 1965, № 3.
18. Лазарев Л. И. Военная проза Константина Симонова. М., 1974.
19. Лазарев Л. И. Это наша судьба. М., 1983.
20. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы: В 2 т. М., 2003.
21. Македонов А. Литература великого подвига. М., 1986.
22. Овчаренко А. И. Большая литература: Основные тенденции развития советской художественной прозы: В 3 кн. М., 1985 – 1988.
23. Оскоцкий В. Д., Кулиш В. М. Эпос войны народной. М., 1989.
24. Русская литература XX века: В 2 т. Т. 2 (1940 – 1990-е). М., 2002.
25. Русская литература XX века: В 2 ч. М., 1998.
26. Современная русская советская литература: В 2 ч. М., 1987.
27. Твардовский А. Т. В. Некрасов: «В окопах Сталинграда» // Вопросы литературы, 1988, № 10.
28. Федь Н. М. Художественные открытия Бондарева. М., 1988.
29. Чалмаев В. На войне остаться человеком: Фронтовые страницы русской прозы 1960 – 1990. М., 1998.
30. Янская И., Кардин В. Пределы достоверности: Очерки документальной литературы. М., 1987.

ПАТРИОТИЧЕСКАЯ ТЕНДЕНЦИОЗНОСТЬ ПОВЕСТЕЙ ВАЛЕНТИНА РАСПУТИНА

Чередование временных планов в повести «Деньги для Марии»

Для того чтобы исследовать чередование временных планов в повести Валентина Распутина «Деньги для Марии», требуется соблюдение ряда предварительных условий. Прежде всего интересующую нас проблему следует рассматривать исходя из понимания художественного текста как многоуровневого иерархизированного информационного единства. С этой точки зрения стиль повести Распутина и чередование временных планов в ней необходимо анализировать в контексте их информационной управляемости стратегически значимым компонентом – образной концепцией личности, что в свою очередь требует обращения к мировоззрению писателя, которое в конкретном произведении трансформируется в мировоззренческую позицию повествователя.

Повесть В. Распутина «Деньги для Марии» датирована 1967 годом. Характерной чертой ее стиля является один из элементов архитектоники произведения – чередование временных планов. Оно позволяет постоянно расширять пространство повествования, особенно его фабульную составляющую, которая организована в сюжет при помощи кольцевой композиции (событийной структуры), переходящей в открытый финал.

Антропологический тип, запечатленный в творчестве В. Распутина и воплощающий мировоззренческий идеал писателя, является психико-телесным, или ментально женским типом. Его многочисленные социально-психологические разновидности представлены в образах людей из народа, простых тружеников, русских патриотов, праведников, знаменитых распутиных старух и т. д. «Душевное», женское начало – определяющее для мировоззрения и творчества писателя. Не удивительно поэтому, что повесть «Деньги для Марии» проникнута идеей о тотальном доминировании этого начала в духовном космосе человека и его отношениях. Такое представление о духовности влечет за собой социоцентрическую форму организации внутреннего мира персонажей и отношений между ними.

Фабульная основа произведения проста. Заглавная героиня, повинувшись чувству коллективизма, согласилась работать продавцом сельского магазина, хотя надлежащих профессиональных качеств у нее не было. Привыкнув доверять людям, Мария получала товар без сверки с накладными и не заметила образовавшейся крупной недостачи. В короткий срок следовало вернуть деньги в государственную казну, иначе героине грозило тюремное заключение.

ние. Односельчане, которым послужила Мария, не захотели ее выручить. Осталась последняя надежда на мужа и его родственников.

Сюжетное воплощение этой коллизии опосредовано чередованием временных планов. Время действия повести «Деньги для Марии» распадается на настоящее и прошедшее. События, которые для персонажей разворачиваются в настоящем, регулярно перемежаются ретроспекциями повествователя. (Заметим, что будущее у традиционалиста и консерватора Распутина если и бывает предусмотрено, то ничего хорошего ни для повествователя, ни для персонажей не предвещает и, как правило, оно сопряжено с апокалиптическими предзнаменованиями).

Приоритетное положение женского начала в повести очевидно. Однако его главным воплощением становится не Мария, которой отведена страдательно-пассивная роль, а ее муж Кузьма. Его образ является сюжетообразующим, преимущественно с его поступками и переживаниями связано чередование временных планов. Кузьма действует по женской экзистенциальной программе и в тактическом, и в стратегическом отношении: и тогда, когда восполняет недостаток воли к спасению у жены, пытаясь решить созданные ею проблемы, и тогда, когда преодолевает трудности, привычно полагаясь не на разум, а на чувства, т. е. на женский духовный ресурс.

Прошедшее и настоящее в повести «Деньги для Марии», сменяя друг друга, сопоставляются, а всякое сопоставление является противопоставлением, ведущим к обнаружению противоречия. Что же в нашем случае дает сравнение двух временных планов?

Во-первых, обращает на себя внимание существенная количественная разница. Приблизительно две трети текстового объема занимает повествование о минувших событиях и лишь одна треть – о текущих. Кроме того, настоящее время в повести представлено в единственном варианте, а прошедшее – в нескольких. Это и недавнее прошедшее, которое непосредственно относится к фабульной основе произведения, и прошедшее, отдаленное от момента повествования на несколько десятилетий, а также самое заветное для повествователя прошедшее – легендарное, мифическое, уходящее во тьму веков, в котором происходило формирование и укрепление народных традиций. Оно, максимально отстоящее от современности, структурирует духовный контекст повествования.

Во-вторых, количественные диспропорции между временными планами имеют более важную – качественную, содержательную сторону. Превалирование прошедшего над настоящим в повести «Деньги для Марии» связано и с апокалиптичностью мировоззрения писателя, и с ключевой для распутинского творчества проблемой исторической памяти. В анализируемом произведении трагично и то, что было, и то, что есть, однако настоящее безысходнее, поскольку в нем, по мнению повествователя, происходит окончательный разрыв с вековыми национальными традициями. Об этом разрыве говорит дед Гордей, в соответствии с преклонным возрастом наделенный народной (высшей для Распутина) мудростью: «Когда у нас раньше бывало, чтоб дере-

венские друг дружке за деньги помогали? <...> А теперь все за деньги. <...> Работают за деньги и живут за деньги. Везде выгоду ищут – ну не стыд ли?».

Позиция повествователя, несмотря на укорененность ее постулатов в русской литературе, грешит односторонностью. Народная традиция в повести «Деньги для Марии» трактуется догматически, как не подлежащая обсуждению данность. Выступая передатчиком почвеннического коллективного бессознательного, Валентин Распутин ни разу не посягает на священность традиции, ни разу не говорит о необходимости обновлять, корректировать ее и приспособлять к изменяющейся действительности. И поэтому предлагает только один путь: новые поколения должны следовать заветам и обычаям предков. По сути, писатель не желает замечать ту закономерность, что с ходом истории сохраненная в неизменности традиция ветшает, превращаясь в анахронизм и тормоз развития человека и общества.

Магистральный пафос повести выражен в укоре повествователя соотечественникам и современникам за то, что они забыли об отзывчивости, сочувствии друг другу, взаимопомощи и поддержке. Заметим: все это – социоцентрические ценности, в системе которых личности надлежит стоять на страже общих интересов и только. Идеал повествователя патриархален, поэтому не случайно именно деньги, атрибут наступающей цивилизации, объявлены в повести олицетворением зла и главной угрозой существованию русской духовности.

Между тем носители этой духовности в произведениях В. Распутина неизменно становятся жертвами собственного недомыслия, которое автор склонен списывать на козни злых людей и анонимных общественных сил. Простительное и даже способное вызвать умиление в патриархальных условиях, такое недомыслие при исторически неизбежном усложнении жизни становится источником человеческих трагедий, иначе говоря, пороком.

В повести «Деньги для Марии» заглавная героиня берется за работу, руководствуясь исключительно благими намерениями и не задумываясь о том, что ее профессиональная некомпетентность может легко обернуться бедой. Когда же беда пришла, Мария рассчитывает на помощь мужа и добрых людей, а сама предается жертвенным стенаниям и мистическому мракобесию. Неоспоримо право человека вести себя подобным образом, равно как и право писателя говорить о любых персонажах. Но для В. Распутина Мария – безусловно положительная героиня, а такой выбор чреват апологетикой не самых лучших человеческих черт.

Повествователь убежден, что «доброта <...> родом из деревни», и поэтому особенно ценит своих персонажей, способных подтвердить этот постулат. Между прошлым и настоящим, сновидениями и суровой реальностью находится муж Марии Кузьма, самоотверженно бросающийся на защиту жены и семьи. Правда, о том, почему его семейно-родственная забота не проявилась раньше – в тот момент, когда супруга принимала опрометчивое решение идти торговать, в повести не прояснено.

Вместо поиска ответов на непомерно сложные вопросы повествователь занят оттачиванием художественного мастерства. Чередуя временные планы,

он постоянно сближает их вплоть до полной синхронности, которая достигается в финале. Прошедшее с каждой страницей подтягивается к настоящему, пока не смыкается с ним. Виртуозность этого рода подтверждает правоту афоризма: поверхностность мышления придает блеск стилю.

Едва установившаяся монополия настоящего готова перерасти в будущее, однако здесь Распутин ставит точку. Главный герой замирает у двери, за которой – тревожная неизвестность: «Сейчас ему откроют». Открытый финал повести, не давая простора будущему, еще сильнее акцентирует значимость прошлого.

Мы можем сделать вывод о том, что чередование временных планов в повести «Деньги для Марии» представляет собой не только стилевую черту, присущую этому тексту и творческой манере Распутина, но и на своем уровне отражает сущностные особенности мировоззрения писателя, а также содержательную глубину произведения. Отсюда вытекает, что исследование художественного стиля и любого из его компонентов, изолированное от контекста целостности и прежде всего от концептуальной основы литературного произведения, обречено остаться незавершенным.

Позиция повествователя в повести «Живи и помни»

Литературное произведение представляет собой художественную редукцию действительности. В процессе творчества писатель производит отбор художественного материала на основе своих мировоззренческих принципов. Одновременно происходит поэтапная редукция внутреннего мира художника слова. Мировоззрение писателя применительно к работе над конкретным литературным произведением трансформируется в мировоззрение автора, которое в уже готовом произведении предстает в виде мировоззренческой позиции повествователя. Нашей задачей является анализ позиции повествователя в повести Валентина Распутина «Живи и помни» (1974 г.). Решение этой задачи требует учета нескольких предварительных условий.

Во-первых, необходимо определиться с ключевыми терминами. Под художественным повествованием мы будем понимать комплекс речевых форм, наличествующий в литературном произведении. Субъектом художественного повествования является повествователь.

Во-вторых, мы будем исходить из того, что позиция повествователя реализуется в образной концепции личности.

В-третьих, следует отметить, что базовые мировоззренческие установки писателя В. Распутина и повествователя в повести «Живи и помни» идентичны, разница лишь в нюансах, обусловленных превращением писателя в повествователя. В связи с этим важно подчеркнуть, что авторитетнейшие исследователи распутинского творчества единодушно и справедливо отмечают такие стержневые черты мировоззрения писателя, как русский патриотизм и идеология коллективизма (соборности), которые базируются на христианско-православном идеале.

В. Распутин избирает наиболее часто используемую в эпических произведениях форму повествования от третьего лица, которая позволяет по-

повествователю выступить в роли верховного судьи своих героев, отношений между ними, изображенных в произведении событий и т. д. – судьи строгого и бескомпромиссного, на что намекает императивное название повести. По жанру (если иметь в виду его тематический аспект) «Живи и помни» является военной бытовой повестью. Время действия, отображенное в произведении, охватывает конец 1944 – первую половину 1945 г. Ситуация, создающая центральный конфликт, – предательство Андрея Гуськова. Расстановка персонажей совершается по схеме «один против всех», «индивид против социума». Повествователь усложняет эту схему многочисленными сюжетными ходами, главные из которых – превращение Настены в сообщницу Гуськова, а также ожидание рождения ребенка, создающее у дезертира иллюзию морального оправдания предательства. Такие сюжетные ходы обостряют конфликтность повести «Живи и помни», однако принципиально не изменяют позицию повествователя, наоборот, помогают оттенить ее.

Роль главного героя в распутинской повести распределена между Андреем Гуськовым и Настеной, причем повествователь более склонен видеть в этой роли Настену. Оба отмеченных обстоятельства красноречиво характеризуют позицию повествователя. Воплощение своего духовного идеала он обнаруживает в «душевном» женском и напрямую связанном с ним коллективистском, социоцентрическом начале. Эти начала представляют собой основу растворения личного в социальном. Личное, с точки зрения повествователя «Живи и помни», может реализоваться в этически приемлемых рамках только через санкционированные социумом нормы поведения. Андрей Гуськов совершил вопиюще асоциальный поступок – предательство во время войны, за что понес наказание со всей строгостью.

Благая цель оправдывает средства. Во имя торжества социоцентризма повествователь, не опасаясь быть уличенным в дидактизме и тривиальности, венчает свой труд выводом: предавать Родину нельзя. Простоту этого резюме вуалируют сюжетные ходы, о которых упоминалось выше, а также детализированный психологический анализ.

Всем строем повествования в «Живи и помни» говорится о недопустимости и преступности персоноцентризма – преобладания личностных ценностей над социальными. Волей повествователя даже дезертир Гуськов неоднократно осуждает свой выбор. Сам же повествователь использует широкий арсенал художественных средств, долженствующих подтвердить незыблемость социоцентризма: от портретной, речевой и поведенческой характеристики предателя до сцены самоубийства Настены.

Для понимания нашей проблемы необходимо отдавать себе отчет в том, что ситуация предательства существует в повести В. Распутина в контексте более общей ситуации – войны. Ее повествователь воспринимает как постулированную данность и практически не вовлекает в орбиту своей рефлексии. Реплика из несобственно-прямой речи Гуськова «На войне человек не волен распоряжаться собой...» – знак согласия повествователя с персонажем – демонстративно социоцентрична и звучит как символ веры. Между тем следует разобраться и с войной, т. е. с тем, что повествователь не стал

рассматривать в ракурсе персоноцентризма. Война представляет собой способ отношений, сущность которого репрезентирована тотальным доминированием природного над культурным, душевного над разумным, социального над личным. И все социоцентричные формы отношений в конечном итоге тяготеют к этому, экстремально жесткому силовому полюсу.

Так что повествователь по-своему прав, когда усугубляет ситуацию предательства ситуацией войны. Его полную правоту мешает признать наличие универсальной ситуации, в которой разворачивается не только повесть Распутина, но и вся мировая литература и культура. Имеется в виду гуманизм, основанный, как известно, на утверждении первостепенной ценности личности. С позиции гуманизма, человек значим не в качестве винтика социальной машины, какой бы могучей и долговечной она ни была или ни казалась, а в силу наличия у него духовных качеств, в первую очередь – сознания, которое служит залогом возникновения личности.

Герои же повести «Живи и помни» действуют по архетипическим моделям, повинаясь коллективному бессознательному. Поведенческой доминантой Андрея Гуськова представлен инстинкт самосохранения («Врете: выживу», – обещает он, отправляясь на войну, задолго до предательства). Но инстинкт самосохранения этически нейтрален. Он присущ всем, тогда как дезертирами становятся некоторые. Любой человеческий поступок имеет внутреннее обоснование, своего рода «идеологию», не важно, осознанную или нет, и предательство не исключение. Повествователь, не жалея черной краски для характеристики Гуськова, ставит ему в вину главным образом индивидуализм. «Андрей держался особняком...» – в этой фразе, например, констатирующая интонация перебивается лексемой «особняком», в которой сосредоточена негативная для коллективиста-повествователя коннотация. Более чем показательны одичание и почти буквальное озверение дезертира во время его обитания в лесу, вдали от людей, при невозможности открыто выйти к ним. Таковы, констатирует повествователь, плачевные последствия отпадания персонажа от прежде родной ему среды.

Истоки гуськовского индивидуализма в повести не раскрыты. Ни внутренний мир, ни семейное воспитание, ни профессия, ни круг общения, ни какая-либо иная серьезная причина не образуют почву особого отношения к жизни со стороны Андрея Гуськова. Компенсируя эту непроясненность, повествователь обращается к аргументирующему ресурсу мистицизма. Дезертиру кажется, будто на путь предательства его толкнула «чья-то указующая, руководящая им рука»; «Судьба, сделав отчаянный вывертыш, воротила его на старое место...». Поведенческими импульсами изменника Родины иногда управляет «дьявольский искусс»; персонаж «научился, подчиняя все остальные одному чувству, проникать туда, куда человеку доступ закрыт: ему чудилось, что он слышит, как поет на льду лунный свет, повторяя медленными кругами длинную и легкую звенящую мелодию». Мистический контекст повествования расширяется также за счет присоединения к нему животных. Так, в глазах коровы Гуськов «увидел угрозу – какую-то постороннюю, не

коровью...», а трех- или четырехмесячному теленку приписано не только чувство обиды, но и «понятье».

Главный рецепт спасения героя повествователь освящает христианским мистицизмом: «Не лучше ли Андрею выйти и повиниться? Веруют же: об одном кающемся больше радости в небе, чем о десяти праведных». Заметим, что повесть «Живи и помни» писалась в атеистические советские времена, и факт обращения к авторитету религии свидетельствует о кардинальной ориентации повествователя на христианские ценности. Однако мы видели, что они являются вершиной айсберга мистицизма, а не его единственным оплотом. Следовательно, для повествователя важнее быть мистиком как таковым, нежели христианином. А еще важнее – быть апологетом ценностей коллективного бессознательного, трогательно именуемых ценностями души.

Мистическим светом озарен также образ Настены. В лице Гуськова, согласно версии повествователя, ее преследует злая судьба. Бежавший с фронта муж предстает перед героиней оборотнем, сама она считает, что неправильно его ждала, «мешала воевать».

Настена показана человеком более высокого духовного статуса, чем Гуськов. Такой результат достигнут, на наш взгляд, двумя основными путями. Во-первых, Настена изображена коллективисткой, а не «зоологической» индивидуалисткой, чем и возвышена в глазах повествователя, приверженца совместного (соборного) начала. Для нее священны семейно-родственные связи, отношения с земляками, ей не чуждо патриотическое чувство. Во-вторых, духовный уровень героини искусственно поднят благодаря использованию автором несобственно-прямой речи. В сопоставлении с ней реплики Настены лишены глубины и развернутости. Без несобственно-прямой речи повествователя героиня оказалась бы обыкновенной крестьянкой, попавшей в затруднительное положение и слепо идущей навстречу судьбе.

Поведением Настены руководит архетип верной жены, которому она следует, «прибываясь к старинному правилу: сошлись – надо жить». Повествователь вторит героине: «... в обычае русской бабы устраивать свою жизнь лишь однажды и терпеть все, что ей выпадет». Понятно, откуда берется такое единодушие. Ведь придерживаясь вековых народных традиций, точнее сказать, приспособившись к императиву патриархальной морали, Настена проявляет уважение к социоцентрическим ценностям.

Однако в дальнейшем повествователь обрекает на гибель и Настену, и ее нерожденного ребенка. Очевидно, такой вердикт невозможен без самого серьезного обоснования, которое читатель получает в финале повести. Повествователь ранжирует социоцентрические ценности. В их иерархии первенство отдано патриотизму. Настена же предпочла остаться на микросоциальном уровне, выше всего поставив супружество и материнство. Налицо столкновение социоцентрических установок героини и повествователя: она оказалась ближе к персоноцентризму, к жизни для себя, за что и понесла суровое наказание. И хотя в повести до последней страницы сохраняется и даже усиливается сочувствие к Настене, все же в конечном итоге ореол соучастницы в предательстве призван исключить ее моральное оправдание.

О категорической недопустимости измены Родине в военное время повествователь сказал почти пророческим тоном: «Человек должен быть с грехом, иначе он не человек. Но с таким ли? Не вынести Андрею этой вины, ясно, что не вынести, не зажить, не заживить никакими днями. Она ему не по силам». Настена, до конца оставшаяся с мужем, поделила с ним его безмерную вину и своей смертью усугубила его кару – такова верховная воля повествователя.

В пределах заданной им логики повествователь, несомненно, прав. Однако его правота локальна и специфична, потому что требует не просто экстремальной ситуации, а катастрофизма; другими словами, она нуждается узком повествовательном пространстве. Подобное происходит, если энциклопедия жизни превращается в ее устав. Любовь, рождение ребенка, семья, родство, малая родина, – иначе говоря, все то первостепенное, на чем держится жизнь, что и есть сама жизнь – в повести «Живи и помни» отодвинуто на второй план. Андрей Гуськов существует между двумя смертями: позорной и почетной, для него вопрос «быть или не быть» повествователь формулирует безальтернативно: «не быть», и выбор героя сводится лишь к тому, какой способ небытия предпочесть. У Настены также нет реального выбора: как бы она ни повела себя, ее ожидает трагедия. Личность может только покоряться фатуму (поэтому так важен в повести сквозной мотив судьбы, причем судьбы трагической), и цену человеческой жизни назначает всевластный социоцентризм, структурированный коллективным бессознательным.

Императивный и предельно жесткий социоцентризм, априори отменяющий суверенность личности и настаивающий на превращении ее в социальную функцию, – вот единственное условие, при котором возможно утверждение духовного идеала повествователя. Как следствие, сокровища русской души, христианско-православные ценности, наконец, патриотизм в повести «Живи и помни», по большому счету, декларативны. В полной мере они проявляются не в поступках персонажей, а в позиции повествователя и непременно в контексте смерти, апокалипсиса. Повествователю, который фактически лишил права голоса своих героев, сделав их где плохими, где хорошими, но рупорами социума и патриотического коллективного бессознательного, остается напрямую обратиться к читателю с назидательным призывом: «Живи и помни». Примечательно, что даже читателю не разрешается просто жить, над ним непременно должен довлеть социоцентрический императив.

Можно ставить вопрос шире и говорить о писателе В. Распутине, авторе повестей «Деньги для Марии» (1967 г.), «Последний срок» (1970 г.), «Прощание с Матерой» (1976 г.), «Пожар» (1985 г.), «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003 г.) и многих рассказов. Они так же социоцентричны и катастрофичны, как и «Живи и помни». В них те же организующие мотивы: неволя, безысходность, смерть. Герои В. Распутина если и не гибнут, то не живут, а выживают и доживают (недаром его важнейшим художественным открытием считается тип «распутинской старухи»). Счастливых среди них нет и не предполагается. Появись они, и писателю пришлось бы радикально перестроить свое мировоззрение, ориентируя его на личность, а не на социум и,

следовательно, на гуманистические, а не на национально ориентированные идеалы. Но это было бы совсем другое качество таланта, в котором сквозь живое чувство проступает великая мысль, а предельная серьезность сочетается с некоторой легкомысленностью, – качество таланта, наиболее полно воплотившееся в творчестве Пушкина.

Поэтика пространства и времени в повести «Дочь Ивана, мать Ивана»

Рассмотрение вопроса о поэтике пространства и времени в повести Валентина Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003 г.) предполагает определение исходных понятий. Термины «пространство» и «время» имеют статус философских категорий, традиционно относимых к числу наиболее сложных для понимания. Обращение к этим категориям зачастую приводит к гносеологической неопределенности, констатация которой превратилась в своеобразный научный ритуал, сформировавшийся еще на исходе античности, когда Аврелий Августин заявил: «Если никто меня об этом не спрашивает, я знаю, что такое время; если бы я захотел объяснить спрашивающему – нет, не знаю».

На сегодняшний день в интерпретации пространства и времени наметились две влиятельных тенденции.

Во-первых, преобладание описательного подхода над пониманием сути проблемы. Пространство и время характеризуются с точки зрения их континуальности, дискретности, связи с материей, движением и т. д. Установление многих из этих параметров является правомерным, однако оно в лучшем случае удовлетворяет необходимому и ни в коем разе не соответствует достаточному условию определения понятий «пространство» и «время».

Во-вторых, пространство и время рассматриваются как формы существования материи, что верно в отношении первого, но не второго.

Понимание сущности пространства и времени невозможно без учета их универсальности. Пространство и время являются типологическими формами существования универсума, однако проблема заключается в том, формой существования какого именно структурного элемента универсума выступает каждый из этих феноменов.

Универсум состоит из материальной и идеальной сфер, неотделимых друг от друга, переходящих одна в другую и вместе с тем – противоположных, качественно различных. Материальная сфера, или материя, представляет собой вещественный субстрат, который может быть обнаружен сенсорно. Идеальная сфера представляет собой отражение (движение, изменение, развитие, взаимодействие), форма которого может быть постигнута при помощи психики, а содержание – понято при помощи сознания.

Пространство есть атрибутивная форма существования материального (материи, вещественной субстанции); время – атрибутивная форма существования идеального (субстанции отражения: движения, изменения, развития, взаимодействия). Наличие времени обнаруживается через отражение, свойственное материальным (пространственным) объектам, т. е. через их

движение, изменение, развитие, которое происходит как процесс их взаимодействия. С другой стороны, пространство существует и может существовать только во времени, т. е. в движении, изменении, развитии, происходящих как процесс взаимодействия материальных (пространственных) объектов.

Также следует учитывать, что пространство и время могут быть измерены. Сущностными параметрами пространства являются вертикаль и горизонталь, времени – прошедшее, настоящее и будущее. Измерение пространства и времени осуществляется исходя из диалектики необходимого и случайного. Необходимым выступает принципиальная подверженность пространства и времени измерению, случайным – любая конкретная форма их измерения. Например, пространство можно измерять в метрах, милях, су, аршинах, шагах и т. п. Измерение времени во всех случаях связано с изменениями, которые происходят в материальных (пространственных) объектах. Поэтому наиболее удобным для людей является измерение времени на основе перемещения самых заметных и стабильных астрономических тел – Солнца и Луны, а также на основе климатических циклов, хотя параллельно используются и многие альтернативные формы измерения времени.

Такова философская основа анализа поэтики пространства и времени в повести «Дочь Ивана, мать Ивана». Вместе с тем необходимо иметь в виду и контекст почвеннической литературы, к которой относится творчество Валентина Распутина.

Представление о пространстве и времени у современных писателей-почвенников (А. Солженицына, В. Белова, В. Крупина, А. Проханова, В. Артемова и многих других) детерминировано их идеологией, в которой ведущие роли принадлежат национальным, религиозным и этнически-групповым концептам: «Русь», «Россия», «православие», «соборность», «славянство», «русская идея», «русская душа», «русская судьба» и т. п. Очевидно, что эти концепты представляют собой реализацию социоцентрических установок и носят общий характер, в отличие от персоноцентрической, а значит, универсалистской направленности шедевров мировой литературы и среди них – русской классики «золотого века». Будучи локальной (по сравнению с универсальностью философии), идеология почвенничества побуждает художников слова, которые руководствуются ею, пользоваться не универсальными, а приспособленными к этой идеологии представлениями о пространстве и времени.

Пространство в произведениях писателей-почвенников главным образом репрезентировано оппозициями «Россия – не Россия», «деревня – город», «территории с доминированием православной веры – территории, где православная вера пребывает в упадке либо отсутствует» и т. п., причем оппозиции указанного типа маркированы в первую очередь идеологически и лишь затем – географически. Исходя из этих принципов Россия изображается не просто местом обитания русского и других народов, а прежде всего территорией, на которой уцелел и укрепился русский дух, мифологически препарированный по почвеннической модели.

Представление о времени в творчестве писателей-почвенников также определяется идеологическими причинами. Концепты «историческая память», «вековые народные традиции» и т. п., консервативные по своему содержанию, основаны на приоритете ретроспективной темпоральности. Сказанное не означает, что в произведениях писателей-почвенников задействовано только прошедшее время и проигнорированы настоящее и будущее. Наоборот, самые заветные помыслы этих художников слова связаны именно с настоящим и будущим России, русского народа, православия, славянства. Однако в идеале и настоящее, и будущее видится им главным образом как реставрированное прошедшее.

Поэтика пространства и времени в повести Валентина Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана» отмечена конкретизацией и индивидуализацией общепочвеннических представлений. Основное действие повести происходит в не названном сибирском городе, в топографических особенностях которого узнается родной автору Иркутск. Однако дело, конечно, не в полной пространственной определенности места действия, а в почвеннической последовательности Распутина, не склонного разделять малую родину и великую Россию, точнее, избравшего повествование о топосе великой России через топос малой родины.

Для прозы Распутина, тяготеющей к апокалиптичности, характерно негативное восприятие пространства. Не является исключением и повесть «Дочь Ивана, мать Ивана». Первый же пространственный объект, который встречается здесь, – улица, где «было темно и глухо». В аналогичной манере изображены и другие топосы: квартира, в которой живет семья главной героини; школа, где «одновременно была и каторга, и карнавал с переодеванием»; автобаза, откуда ушел в безработные Анатолий, муж Тамары Ивановны; кинотеатр «Пионер», ставший притоном для наркоманов; прокуратура и суд; малосемейное общежитие; вокзал и др.

Более светлыми красками рисуется деревня, переселенная перед затоплением (очередной двойник Матеры в распутинской прозе), малая родина Тамары Ивановны. Зато исчадием ада – «не Россией» на сибирской земле – представлен рынок. Он заполнен «улыбчивыми китайцами и мрачными кавказцами, раскидывающими паутину, в которую уж как-то слишком легко и глупо попадались местные простак». На рынке, по мнению автора, творится то, что неприемлемо для русского духа. Интерпретация сути происходящего здесь раскрывается с публицистической прямоотой, свойственной стилю В. Распутина: «Китайцы хитрее, кавказцы наглее, но те и другие ведут себя как хозяева, сознающие свою силу и власть».

Ответные меры со стороны русских не заставляют себя ждать. Тамара Ивановна, потерявшая веру в справедливость суда, убивает из обрезка кавказца, надругавшегося над ее дочерью. Сын главной героини Иван участвует в погроме кавказцев, учиненном казаками.

Ивану повествователь доверяет свои сокровенные мечты о великом славянском пространстве. Очарованный ими подросток доходит «до сладкого упоения смертью среди тысяч и тысяч себе подобных – как на поле Кулико-

вом и на Бородино», готовится ехать в воюющую Сербию либо в мирную Беларусь, которые он считает оплотом славянства и православной веры. Воплощение в жизнь этих мечтаний не состоялось. Воротников-младший сначала проходит службу в ракетных войсках в Забайкалье, потом подается в плотники и строит церковь в отдаленном селе, вблизи от родины своих предков по материнской линии.

Такая расстановка приоритетов показательна для позднего Распутина. Он и в прежнем своем творчестве отрицательно воспринимал охоту своих персонажей к перемене мест и побуждал их руководствоваться народной мудростью: где родился, там и сойдился. Но в повестях и рассказах 1970 – 90-х гг. пространственные перемещения его персонажей, как правило, были либо подневольными («Прощание с Матерой»), либо бездумными (рассказ «В ту же землю»). А в повести «Дочь Ивана, мать Ивана» юный герой хотел покинуть родные места ради защиты Отечества, веры и славянских интересов, однако по воле повествователя ему пришлось осуществлять свою миссию не только на земле предков, но и мирными средствами.

Пространственная оппозиция «деревня – город» в очередной раз и с предсказуемой неизменностью авторского выбора возникает в творчестве Валентина Распутина. В повести «Дочь Ивана, мать Ивана», антиурбанистический пафос которой очевиден, нет, как было показано выше, ни одного городского топоса, удостоенного положительной оценки повествователя. Даже городское небо оказывается хуже деревенского. С точки зрения Распутина, вертикальное измерение пространства, если оно сопряжено с городом, олицетворяет собой бездуховность. Поэтому звезды на городском небосводе заменяет «радужно-гнилое свечение от электрического разлива...». Пожалуй, в этом случае, как, впрочем, и в ряде других, антиурбанизм писателя перерос в антицивилизаторство. Однако нельзя забывать, что к электричеству и электростанциям у В. Распутина давно, с детства и со времени работы над повестью «Прощание с Матерой», сформировалось особое отношение, отягощенное апокалиптическими ассоциациями.

Время действия повести «Дочь Ивана, мать Ивана» относится к концу XX – началу XXI века. Камертоном авторского восприятия отображенной в произведении эпохи звучит фраза из начального абзаца: «Самый глухой час ночи...». Не будет чрезмерной натяжкой сказать, что Распутин считает современность «самым глухим» периодом русской истории.

Повесть состоит из трех частей, и лишь в первой из них использован композиционный прием чередования временных пластов: настоящее – прошлое. Трудным для героев произведения было и минувшее, и нынешнее, утверждает повествователь. На экзистенциальном уровне он избегает идеализации прошлого, зато когда переходит на этический уровень, не удерживается от нее, несмотря на художественную корректность и многочисленные оговорки, смягчающие однозначность отдельных высказываний.

И все-таки авторская позиция выражена в анализируемой повести с большой прямоотой и внятностью и связана с категорией времени. Раньше, до прибытия в Россию рыночных инородцев, жизнь русских была хотя и нелег-

кой, но в ней находилось место справедливости, теперь же царит этический беспредел, считает Распутин.

Этический идеал писателя, руссоистский в своей основе, побуждает его строить ретроспективную концепцию времени. Не лишенное противоречий, однако достойное прошедшее, трагически-безотрадное настоящее и, наконец, тревожное, связанное с деятельными надеждами, будущее, – такова версия повествователя.

Согласию с ней препятствует специфика распутинского видения действительности. Если писатель против рыночных отношений, то почему среди положительных героев повести «Дочь Ивана, мать Ивана» русские «рыночники» Демин, Егорьевна, муж Тамары Ивановны Анатолий? Если он против чужеземцев, то почему предлагает для разрешения межнациональных конфликтов использовать обрезы и погромы? Наконец, если экстремизм скинхедов, казаков и отдельных граждан спровоцирован антирусской позицией властей, то почему Распутин не видит иных способов воздействия на власть, кроме эскалации насилия в обществе?

В таких мировоззренческих координатах существует распутинская концепция пространства и времени. Настоящее под пером писателя выглядит извращенным прошедшим, будущее – экстраполированным прошедшим. Идиллическая ретроспективность оборачивается обыкновенным ретроградством. Происходит это потому, что система взглядов Валентина Распутина исключает не варианты приспособления к современности (под разной этической маркировкой они представлены в повести «Дочь Ивана, мать Ивана»), т. е. не перспективу принятия сегодняшнего мира, а возможность его понимания. И как пространственный идеал писателя ориентирован на деревню и сельский православный храм, так временной – на мифологически воспринятое прошедшее. Совместить все это с реалиями XXI столетия нельзя, не оказавшись утопистом, экзотичность убеждений которого способна вызвать не столько удивление, сколько недоумение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антипов Н.П. Наедине с совестью. Иркутск, 1981.
2. Будагов Р.А. Писатели о языке и язык писателей. М., 1984.
3. Васильев В.В. Сопричастность жизни: Литературно-критические статьи. М., 1979.
4. Забелин П.В. Литературный разъезд: Размышления о творчестве иркутских писателей. Иркутск, 1974.
5. Котенко Н.Н. Валентин Распутин. Очерк творчества. М., 1988.
6. Кузнецов Ф.Ф. Перекличка эпох. М., 1980.
7. Курбатов В.Я. Валентин Распутин. Личность и творчество. М., 1992.
8. Лапченко А.Ф. Человек и земля в русской социально-философской прозе 70-х годов. Л., 1985.
9. Панкеев И.А. Валентин Распутин. По страницам произведений. М., 1990.
10. Панкин Б.Д. Строгая литература. М., 1982.

11. Перевалова С.В. Повести В. Г. Распутина: автор и герои («Прощание с Матерой», «Живи и помни», «Пожар»): Учебное пособие по спецкурсу. Волгоград, 2000.
12. Селезнев Ю.И. Златая цепь. М., 1985.
13. Селезнев Ю.И. Мысли чувствующая и живая. М., 1982.
14. Семенова С.Г. Валентин Распутин. М., 1987.
15. Тендитник Н.С. Валентин Распутин. Колокола тревоги. Очерк жизни и творчества. М., 1999.
16. Тендитник Н.С. Валентин Распутин. Очерк жизни и творчества. Иркутск, 1987.
17. Тендитник Н.С. Ответственность таланта. Иркутск, 1978.
18. Чичерин А.В. Сила поэтического слова. М, 1985.
19. Шапошников В.Н. Валентин Распутин. Новосибирск, 1978.
20. Яновский Н. Поиск. Новосибирск, 1979.

ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ, ПОСЛЕДНИЙ РОМАНТИК СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

Черты биографии, основы творчества

Владимир Семенович Высоцкий родился 25 января 1938 г. в Москве. Январь – начало года, все в будущем, Татьянин день, праздник российского студенчества – молодежный антураж: ведь Высоцкого трудно воспринимать иначе, как молодым. По воспоминаниям родных, в детстве Володя был озорным и рискованным. Наклонности его характера регулировались строгим семейным воспитанием. Отец будущего поэта был кадровым военным, чтившим Сталина и воинский устав, и свои жизненные принципы хотел привить сыну. Так формировалось одно из многочисленных неразрешимых противоречий биографии Высоцкого.

Другая, еще более серьезная проблема возникла в детстве будущего барда, когда его родители развелись и мать заменила мачеха; третья – в связи с переездом семьи в Германию, где служил отец.

Немалое влияние на формирование характера Владимира Высоцкого оказала улица. Нравы детей войны и эпохи сталинских репрессий были суровыми, отношения в подростковой среде – искренними. В начале 1950-х гг. у Высоцкого проявился интерес к литературе, преимущественно приключенческой (Майн Рид, Вальтер Скотт, Карл Май) и кино (фильмы о Тарзане, ковбоях, мушкетерах, рыцарях).

Постепенно на романтической основе формировался внутренний мир поэта, в творчестве которого будет царить культ активного, дружелюбного, открытого и справедливого героя. Обратной стороной этого культа станет общая для всех романтиков наивность в восприятии отношений. Попытка преодолеть ее породит у Высоцкого неконформистские черты поведения, которые в поэтическом творчестве воплотятся в сатирических и протестных произведениях. В целом у поэта сложится характер «всемирного Володи», содержащий в концентрированном виде архетипические признаки советского человека периода брежневского «застоя». Подчеркнем: не плакатного, а подлинного советского человека, который вскоре после смерти Высоцкого с энтузиазмом, не ведая, что творит, начнет разрушать свою страну и мучительно погибать под ее обломками.

При всем уважении к этому типу следует отметить, что у него был опасный недостаток экзистенциальной ответственности и связанный с ним «шестидесятнический» инфантилизм, позволявший воспринимать советскую империю и цементирующую ее коммунистическую идеологию как злую и всемогущую мистическую силу, а себя любимого как подневольного слугу этой силы, но с честной фигой в кармане. Чеховская ситуация этической амбива-

лентности, иначе и не скажешь. А в ближайшей перспективе – уже шизофреническая, постмодерновая ситуация.

Созревание этих противоречий и их последующее разрешение и у советских людей, и у голоса их эпохи происходило незаметно, исподволь, в режиме коллективного бессознательного. В период хрущевской «оттепели» их жизнь, как казалось им, шла по восходящей. Целинная эпопея, расформирование ГУЛАГа, покорение космоса, – все это пробуждало светлые надежды. У В. Высоцкого они воплотились в мечту об артистической карьере. На исходе 1950-х гг. он знакомится с Леоном Кочаряном, ассистентом режиссера многих известных кинокартин, в частности, «Тихого Дона». В гостях у Кочаряна бывают Василий Шукшин, Андрей Тарковский, Григорий Поженян, Олег Стриженов и другие известные в литературной и артистической среде люди. Встречи с ними воодушевляют Высоцкого, и он намеревается поступить в театральный институт. Однако родственники не считают актерство серьезной профессией, и под их давлением в 1955 г. Владимир поступает в Московский инженерно-строительный институт.

Подневольный выбор оказался плачевным: институт был брошен – еще один излом судьбы. С 1956 по 1960 г. Высоцкий учится в Школе-студии МХАТ. Он осваивает основы актерской профессии, попутно создавая стихотворные сочинения узкозлободневной тематики: эпиграммы на друзей, куплеты для студенческих «капустников» и т. п. В нем не было присущего большинству поэтов демонстративного эгоцентризма и самолюбования. И если вопрос стоял так: писать с оглядкой на вечность или с расчетом на душевный контакт с современниками, Высоцкий предпочитал последнее, наверняка зная, что строки, актуальные сегодня, завтра лягут под матовое стекло истории, потребуют обширных биографических справок и комментариев (как, к примеру, злободневные стихи Маяковского, написанные, правда, с иной, нежели у Высоцкого, мотивацией), будут непонятны тем, с кем невозможно живое общение, – далеким потомкам.

Нет ничего удивительного в несерьезном отношении начинающего поэта к своему творчеству. Хотя бы потому, что за плечами у Высоцкого на тот момент не было хорошего культурного багажа, который начнет появляться позже, да так и останется дилетантским. Этот пробел будет изживаться талантом могучей и оригинальной индивидуальности и вместе с тем станет залогом единства поэта с народом.

Вхождение Владимира Высоцкого в литературу требовало от него определиться со стратегией поведения в литературной среде. Речь идет не о соображениях типа «с кем дружить», «против кого выступать», а о самоопределении художника в рамках наличествующих традиций отношения к творчеству и установления его цели. Чем с этой точки зрения располагала русская литература XX века на момент прихода в нее Высоцкого?

Внутрицеховая мода русских поэтов начала столетия основывалась на том, что искусство выше жизни, что действительность – материал для творчества, нечто низшее и недостойное его. Поэзия «серебряного века» создавалась с расчетом на духовную элиту, под которой подразумевались те, кто был

посвящен в тайны модернизма. Неэлитарная литература негласно считалась проявлением дурновкусия. Человек «серебряного века» мог быть, согласно богемной логике того времени, либо творческой личностью, либо ничтожеством – третьего не дано.

Советская литература требовала от писателей исполнения «соцзаказа». Внешне связанная с действительностью, она отвергала «живую жизнь» во имя умозрительного коммунистического идеала. Идеологический диктат и цензура были орудиями советской литературы в борьбе с писателями, которые не хотели разделять ее постулатов.

Собственный идеологический диктат и контрцензурные влияния имелись у литературы неофициальной (андеграундной) и тем более – эмигрантской. Для них социалистический реализм служил той опорой, колебля и разрушая которую можно было поддерживать собственное реноме на высоком уровне. По сути это была идеологически и эстетически вывернутая наизнанку советская литература.

Ни один из этих путей, взятый в чистом виде, не устраивал романтика Высоцкого. Однако пришлась ко двору их причудливая смесь. Его «конъюнктурой» становится бунтарский дух «шестидесятничества», надежда построить справедливый мир на ценностях искренней души. Он стегает нагайкой Пегаса своей поэзии, в то время как холеные пегасята его более осторожных современников «пляшут в такт, // Нехотя и плавно», боясь пораниться или запачкаться о действительность, кутаясь в охранный покрывало вечности, точнее, того, что казалось им вечностью. Стоит ли после этого удивляться равнодушию элиты литературоведения и литературной критики, которая предпочитала долгие годы не замечать В. Высоцкого, при этом охотно рассуждая о его «известности», «популярности», «всемирности», о его актерском и исполнительском даре, однако виртуозно обходя вопрос о таланте яркого поэта.

На наш взгляд, свою позицию по отношению к советской системе и литературе Высоцкий наибольшей внятностью изложил в песне «Иноходец». Пегас-«нонконформист», соответствующим образом названный автором, заявляет: «Я согласен бегать в табуне – // Но не под седлом и без узды». Здесь невооруженным глазом видна романтическая «шестидесятническая» установка поэта, с одной стороны, мечтающего в условиях тоталитарной власти оставаться самим собой, а с другой стороны, не желающего ссориться с этой властью.

Активная жизнь в искусстве начинается у Владимира Высоцкого в 1960-е гг. Он – актер московских театров, сочиняет первые песни, снимается в первых кинофильмах. Главным профессиональным коллективом в его биографии становится Театр драмы и комедии на Таганке, организованный режиссером Юрием Любимовым осенью 1964 г. В этом творческом коллективе Высоцкий до конца жизни останется ведущим актером.

Он сыграл более шестидесяти ролей на сцене, в кинокартинах, телефильмах и радиоспектаклях, дал огромное количество сольных концертов, написал свыше тысячи стихотворных и несколько прозаических текстов.

Магнитофонные записи его песен звучали по всему необъятному Советскому Союзу. Еще при жизни поэта были выпущены несколько его пластинок с текстами песен, которые показались приемлемыми с точки зрения тогдашней цензуры. Высоцкий не только «объездил весь Союз», но также давал концерты в Венгрии, Болгарии, ФРГ, Франции, Канаде, США. Последнее его выступление состоялось за несколько дней до смерти в Калининграде, районном центре Московской области.

Как литератор, В. Высоцкий не получил прижизненного официального признания. Его единственная отечественная публикация появилась в московском альманахе «День поэзии» (1975 г.) – сокращенный по цензурным соображениям текст песни «Из дорожного дневника».

Умер Высоцкий в возрасте сорока двух с половиной лет, 25 июля 1980 г., в разгар московской Олимпиады: сказалось потребление алкоголя и наркотиков. Многотысячные толпы на его похоронах, всенародный траур – и глухое молчание советской прессы. В те времена считалось почти подвигом даже краткое сообщение в прессе о смерти Высоцкого.

Посмертное таяние льдов началось в период «перестройки», а полная официальная реабилитация имени художника состоялась в 1987 г., когда ему присудили Государственную премию СССР. Впрочем, в указе о награждении он не был упомянут как поэт: логике советского официоза в последовательности не откажешь.

Тем не менее, поэзия Владимира Высоцкого со временем приобрела значение главной составляющей его творческого наследия. Издание произведений поэта достигло масштаба, вполне сопоставимого с диапазоном его дарования. С каждым годом множатся исследования его литературного творчества.

При знакомстве с поэзией Высоцкого поражает ее тематическое разнообразие. Актер по профессии, он создавал стихотворения-роли, вживаясь в образы не только других людей, но и животных, объектов неживой природы. Обобщая, можно выделить несколько главных тематических разделов поэтического творчества В. Высоцкого:

- а) «блатные» стихи и песни;
- б) гражданская поэзия;
- в) интимная лирика;
- г) романтическая поэзия;
- д) сатира.

Для анализа поэзии Высоцкого наиболее уместным представляется не тематический, а хронологический принцип, предполагающий, помимо периодизации творчества, также рассмотрение его в эволюционном аспекте. Литературное творчество Владимира Высоцкого, на наш взгляд, подразделяется на четыре основных периода:

- 1) 1959 – 1963 гг.;
- 2) 1964 – 1970 гг.;
- 3) 1971 – 1976 гг.;
- 4) 1977 – 1980 гг.

Высоцкий в период «оттепели»

Итак, 1959 – 1963 гг. относятся к ученическому периоду, когда происходит становление творческой манеры Высоцкого, отбор художественных средств, формирование авторского кредо и поиск собственного неповторимого поэтического облика. Среди тематических предпочтений на первом месте «блатная» поэзия, в которой воплотилось присущее поэту романтическое мировосприятие.

К сведению строгих судей Высоцкого: его «блатная» лирика представляет собой не что иное как стилизацию, т. е. «подделку» под уголовный фольклор. Он и здесь, и позже, и во всем им написанном играл роль, и в этом был собой. Самодостаточным был его надрыв, и почти несущественными – поводы для него. Это напоминало имитаторство, хотя и не было им. Ведь за имитаторство не платят жизнью, и оно не соряжено с надрывом, к нему прибегают, для того чтобы уклониться от надрыва. Трагический предшественник русского постмодернизма, Владимир Высоцкий делал то же, что и постмодерновые люди, но при этом напрягался, как модерновый сверхчеловек.

Уголовный фольклор отличают презрение и ненависть к миру «фраеров» – людей, не принадлежащих к криминальному сообществу, и сентиментальная нота (зэковская слезливость), чего совершенно нет у Высоцкого. Поэт активно оперирует внешними атрибутами мировосприятия блатаря: жаргонной лексикой («шмон», «феня», «мусора», «ссучился» и т. д.), уголовной бравадой, фрагментарными описаниями лагерного быта, выходов «на дело» и т. п. («Зэка Васильев и Петров зэка», «Я в деле», «Рецидивист», «Я был душой дурного общества» и др.).

Еще одно свидетельство в пользу имитационной природы «блатной» лирики Высоцкого: его ранние песни никогда не пользовались популярностью в уголовной среде – там предпочитали подлинное, свое творчество; песни же нашего автора охотно слушала и исполняла интеллигенция 1960-х. Этот факт зафиксировал в одном из своих стихотворений один и поэтических летописцев хрущевской «оттепели» Евгений Евтушенко: «Интеллигенция поет блатные песни».

Почему криминальная субкультура проникла в элитарный слой советского общества? Чтобы разобраться в сути проблемы, обратим внимание на факт существования уголовщины как общественного явления, имеющего своей основой пренебрежение юридическими и моральными нормами. Почему эти нормы не устраивают определенную категорию людей? Не только по той причине, что эти люди не отличаются морально-правовой вменяемостью, но также потому, что в самом обществе не все в порядке. Стало быть, уголовщина – один из индикаторов состояния общества, сигнализирующий об аномалиях в его развитии. Ту же задачу, однако уже не попутно, а как основную, со всеми вытекающими отсюда последствиями (выяснением многообразия противоречий между преступной личностью и обществом, криминальной средой и обществом и т. п.), ставит перед собой и искусство, которое интере-

суется укладом жизни и нравами уголовного мира. Таков социальный аспект проблемы.

Однако нельзя упускать из виду ее исторический аспект. Со второй половины 1950-х гг. были распахнуты ворота ГУЛАГа. Происходила массовая реабилитация жертв сталинизма, из лагерей на волю хлынула волна осужденных по политическим статьям. Их опыт, приобретенный в сталинских стенах, многим казался окрашенным в романтические тона и был окружен ореолом жертвенности и борьбы за справедливость. Лагерные манеры разительно отличались от казенных, официальных и стимулировали рост неконформистских настроений в советском обществе времен хрущевской «оттепели». «Из зоны» значило «из оппозиции», и в этом контексте разница между политическими и уголовными статьями, чрезмерно суровыми в сталинскую эпоху, не считалась существенной. Учет также, что лагерным жаргоном и ухватками владело большинство вышедших на свободу политических заключенных.

Показательно, что в 1964 г. на страницах центральной коммунистической газеты «Правда» обсуждалась возможность присуждения Ленинской премии по литературе за произведение, главный герой которого – «простой советский заключенный» (имеется в виду рассказ Солженицына «Один день Ивана Денисовича»). Если сама «Правда» затрагивала такие вопросы, то что говорить об «оттепельной» интеллигенции...

«Блатная» поэзия Владимира Высоцкого, таким образом, не просто откликалась на определенные народные и общественные настроения, а проникала в самую суть терзавших страну противоречий, реагируя на них с поразительной оперативностью и откровенностью. Было очевидным не обремененное муками долгого выбора стремление литературного дебютанта к популярности.

Такое рвение чаще всего плохо влияет на художественную ценность творчества. Однако В. Высоцкий не так прост. И хотя в его ранних стихах и песнях предостаточно безвкусицы, которую ничем иным, кроме издержек творческого становления, не объяснишь, еле заметная авторская ирония по отношению к уголовному миру, а также последующий отказ поэта от романтизации криминальных персонажей, их среды и нравов говорят сами за себя. В конечном итоге молодой бард уподобился своему прозревшему «блатному» герою из песни «Я был душой дурного общества», который задается вопросом:

Зачем мне быть душою общества,
Когда души в нем вовсе нет?

Не создав в первые годы творчества значительных произведений, В. Высоцкий смог сделать важнейший мировоззренческий выбор. Он был оппозиционно настроен по отношению к существующему политическому режиму, хотя и без радикалистского уклона. Оппозиционность Высоцкого была «шестидесятнической»: поэт оставался и чувствовал себя советским человеком, о

чем свидетельствуют его неучастие в диссидентских акциях и отказ от эмиграции, и вместе с тем придерживался нонконформистской позиции.

«Шестидесятник» в начале «застоя»

Следующий период (1964 – 1970 гг.) характеризуется сменой ряда творческих ориентиров. В 1964 – 1966 гг. героем поэзии Высоцкого вместо блатаря-уголовника с его сомнительной романтикой становится советский солдат времен Великой Отечественной войны. Разрабатывая военную тему, поэт избегает идеологических шаблонов, навязываемых литературе советской пропагандой и примыкает к традиции, культивируемой в рамках «окопной» («лейтенантской») прозы. В это время появляются «Аисты», «Братские могилы», «Мы вращаем землю», «Штрафные батальоны» (запретная тема в советской литературе). Уже в этих песнях можно разглядеть приметы поэтической зрелости:

От границы мы Землю вертели назад –
Было дело сначала, –
Но обратно ее закрутил наш комбат,
Оттолкнувшись ногой от Урала.

Комбат в процитированных строчках – не просто командир определенного ранга. Это символ воюющей державы, собирательный образ руководства страны, использующего Урал как металлургическую базу оборонной промышленности, – гиперболический и монументальный образ, таящий в себе несколько семантических пластов.

В военной лирике Владимира Высоцкого официально вполне приемлемые песни «Он не вернулся из боя» и «Аисты» соседствуют с нонконформистскими «Штрафными батальонами» и «Братскими могилами». А, например, «Мы вращаем землю» вписывается в требования советской цензуры с некоторыми оговорками.

За пределами военной темы романтическое стремление изображать экстремальные ситуации у Высоцкого чаще обостряется его тягой к описанию проблем, касаться которых не рекомендовала цензура. Со второй половины 1960-х гг., когда установился брежневский «застой», поэт окончательно избирает свой основной идеологический ориентир, в роли которого выступает социально-критическая направленность творчества. Однако при этом идеал Владимира Высоцкого остается «шестидесятическим», т. е. по-прежнему советским по своей сути и, следовательно, воплощаемым исключительно словесно, как и у подавляющего большинства советских людей периода «застоя». Такая ситуация провоцировала недовольство поэта не только советской действительностью, но и собой и обрекала его на бег по кругу от нонконформизма к конформизму и обратно.

Превосходный лирик, открытый и искренний человек, он видел, как разворачивается машина «застоя», и обрушил на нее всю мощь своего таланта¹. Приблизительно до конца анализируемого периода поэт еще как бы присмат-

ривается к брежневщине, поэтому его отношение к перипетиям советской действительности ближе к юмористическому («Патриции», «Очередь», «Письмо с сельхозвыставки» и др.).

Хорошо развитый комический дар не всегда совместим с романтическим изяществом. Но в творчестве Высоцкого прекрасно уживались едкая сатира и изысканная лирика. Поэт широких творческих возможностей, он создает цикл альпинистских, туристических песен («Скалолазка», «Песня о друге», «Вершина», «В суеги городов и в потоки машин...» и др.), выступает как тонкий лирик («Лирическая», «Баллада о любви» и др.).

«Баллада о любви» – гимн сильному и светлому чувству. Автор помнит, что живет в далеко не романтическую эпоху, поэтому для него большая любовь – удел избранных и одновременно – вызов рутине окружающего мира. Рыцарей великой любви Высоцкий, иронизируя над их антиподами, называет чужаками:

И чужаки – еще такие есть –
Вдыхают полной грудью эту смесь
И ни наград не ждут, ни наказания,
И, думая, что дышат просто так,
Они внезапно попадают в такт
Такого же неровного дыхания.

Поэт-максималист, Высоцкий имел право заявить: «Я дышу – и, значит, я люблю! // Я люблю – и, значит, я живу!». Здесь формула Декарта «Я мыслю, следовательно, существую» перелицована на романтический лад.

Среди лучших песен этого периода – «Охота на волков» и «Банька по-белому», написанные в 1968 г. В них слышится тревога о судьбе тех, кто гоним несправедливым большинством. Снова актуализируется «шестидесятническая» ситуация с заведомо известным распределением ролей: по одну сторону – могущественная, но бездушная и жестокая сила, по другую – ее жертвы, за которыми правда. В «Баньке по-белому», кроме того, социальный контекст конкретизирован:

Протопы ты мне баньку, хозяйюшка, –
Раскалю я себя, распалю,
На полоке, у самого краешка
Я сомненья в себе истреблю.

Разомлею я до неприличности,
Ковш холодной – и все позади,
И наковка времен культа личности
Засинеет на левой груди.

Образ хозяйюшки в «Баньке по-белому» является двуплановым: это и женщина, у которой остановился бывший гулаговский узник, и Родина, кото-

рая должна рассеять холодный туман сталинистского прошлого, встретить теплом незаконно репрессированных. Кстати, в этот период сквозными образами поэзии Высоцкого, как и «шестидесятнической» поэзии в целом, становятся образы непогоды (тумана, дождя, холодов и т. п.), олицетворяющие социальное неблагополучие.

Поэт часто использует иносказательные формы, но порой обращается и к открытой публицистичности, как это произошло, например, в стихотворении «Подымайте руки, в урны суйте...» (1966 г.), написанном в стол, без надежды на публикацию, зато и без оглядки на бдительную цензуру. Объектом сатиры в этом стихотворении оказывается советская избирательная система и молчаливо поддерживающее ее большинство населения:

Подымайте руки, в урны суйте
Бюллетени, даже не читав!
Помереть от скуки! Голосуйте,
Только чур, меня не приплюсуйте –
Я не разделяю ваш устав!

В 1960-е гг. Высоцкий пишет цикл сатирических памфлетов политического содержания, в которых высмеивает китайский вариант тоталитаризма («О китайской проблеме», «Возле города Пекина...», «Песенка про жену Мао Цзедуна» и др.). Но антикитайский пафос этих произведений не был самоцелью для поэта: его волновали не столько трагические и комические особенности чужой «культурной революции», сколько родовые черты и опасность мутации той политической системы, при которой жили его соотечественники.

Аналогичную методику поэт использует в спортивном цикле, преобладающая часть которого была создана во второй половине 1960 – начале 1970-х гг. Обычно В. Высоцкий «эксплуатирует» спортивную тематику для постановки проблем, отдаленно относящихся к спорту или даже вовсе не имеющих к нему отношения. В этом цикле поэт часто берет на вооружение характерный для его стиля прием: на основе незамысловатого сюжета, сдобренного иронией, развернуть повествование об актуальных проблемах времени. Важнейшая роль в подобных случаях отводится подтексту, а главным тропом становится аллегория.

Возьмем, к примеру, песню «Утренняя гимнастика» (1968 г.). Автор лишь мимоходом касается квартирного вопроса, проблем здравоохранения, иронически заявляет: «Прочь влияния извне!» (намек на политику «железного занавеса»), в пародийных тонах отзывается о традиции советской пропаганды по любому ничтожному поводу ссылаться на обладателей высоких регалий и авторитет науки:

Главный академик Иоффе
Доказал – коньяк и кофе
Вам заменит спорта профи-

лактика!

Материал «безобидной» спортивной тематики на наших глазах превращается в средство постановки животрепещущих общественных проблем, публичное обсуждение которых блокировалось цензурой. Последняя строфа «Утренней гимнастики» посвящена бегу на месте, представленному далеко не в виде физкультурного упражнения, а скорее в виде диагноза застойной стадии общественного развития и гражданской безучастности:

Не страшны дурные вести –
Мы в ответ бежим на месте, –
В выигрыше даже начинающий.
Красота – среди бегущих
Первых нет и отстающих!
Бег на месте общепри-
нятый.

Вместе с тем изображение спортивных перипетий для Владимира Высоцкого – еще и хороший повод пошутить («Песенка про метателя молота», «Сентиментальный боксер», «Марафон», «Прыгун в длину», «Прыгун в высоту» и др.). Ведь спортивные страсти при всем их невероятном накале вторичны по отношению к страстям остальной жизни. С другой стороны, объектом насмешки у Высоцкого нередко выступают спортсмены, ограниченные духовные запросы которых компенсируются идеологической зомбированностью. Таков, например, персонаж песни «Честь шахматной короны» (1972 г.), недалекий, однако кровно переживающий неудачи советских шахматистов на международной арене:

Я кричал: «Вы что ж там, обалдели?
Уронили шахматный престиж!»
Ну а мне сказали в спортотделе:
«Вот прекрасно – ты и защитишь...»

Выступившему с инициативой, в полном согласии с бюрократическими обычаями «застоя», моментально поручили ее реализацию, не считаясь с его неумением играть в шахматы. Новоиспеченный претендент усиленно готовится к матчу с Фишером. В подготовку входят консультации с футболистом, игра с Талем «в преферанс, в очко и на бильярде», беседа с поваром «в буфете, для других закрытом» (и мимо распределительной специфики советского сервиса сатирик Высоцкий не проходит), – словом, все, кроме тренировки собственно шахматных способностей, которые к тому же отсутствуют. Да и не на них персонаж уповает:

Я налег на бег, на стометровки,
В бане вес согнал, отлично сплю,

Были по хоккею тренировки...
В общем, после этой подготовки –
Я его без мата задавлю!

Представление о победе в интеллектуальном поединке у бравого оптимиста накрепко связано с мыслью о физическом насилии. Не играть же на полном серьезе с Фишером в его «фишки»! В критической ситуации, возникшей в ходе матча, растерянность не посещает персонажа, закаленного по канонам тоталитарной системы. Он с ходу догадывается, что настал момент активных действий, и не упускает своего шанса:

Я его фигурку смерил оком,
И когда он объявил мне шах –
Обнажил я бицепс ненароком,
Даже снял для верности пиджак.

И мгновенно в зале стало тише,
Он заметил, как я привстаю...
Видно, ему стало не до фишек –
И хваленый, пресловутый Фишер
Тут же согласился на ничью.

Восстановление шахматного престижа насильственными методами удалось. По крайней мере, частично, что не препятствует признанию эффективности таких методов и, значит, применению их в дальнейшем. Недаром же зал замер в ожидании явно нешахматной развязки. Не ведающий сомнений персонаж даже не задумывается над тем, правильно ли доводить «хваленного» и «пресловутого» соперника до состояния, когда ему уже «не до фишек», и таким путем спасти шахматный престиж своей страны? Отношение мнимого шахматиста к этому вопросу укладывается в рамки нехитрых житейских премудростей, первая из которых – «цель оправдывает средства», а вторая – «победителей не судят». Но важнее всего то, что Высоцкий изображает своего персонажа продуктом советской системы воспитания, в которой «отпор врагу», основанный на насилии, почитается доблестью и главным средством разрешения конфликтов.

Творческая зрелость

1971 – 1976 гг. – пик художественной зрелости поэта, его попытки влиться в официальную литературу. Он встречается по этому поводу с Давидом Самойловым, Борисом Слуцким, Александром Межировым, Евгением Евтушенко, Андреем Вознесенским и другими писателями; предлагает свои стихотворные тексты редакциям для публикации. Однако все тщетно, и остается продолжать творить без перспективы официального признания.

В начале этого периода написано одно из лучших произведений Владимира Высоцкого – «Кони привередливые» (1972 г.). В нем поэт сумел отре-

шиться от свойственной его творчеству привязанности к советскому и тоталитаристскому контексту и подняться до художественных обобщений, не обусловленных напрямую конкретно-историческими обстоятельствами. И, как обычно в таких случаях, Высоцкий берет трагическую ноту. В «Конях привередливых» передано поразительное чувство бездны, беспредельного, ощущение жизни, летящей под откос, когда нельзя задержаться и приходит лихое отчаяние:

Вдоль обрыва, по-над пропастью, по самому по краю
Я коней своих нагайкою стегаю, погоняю...
Что-то воздуху мне мало – ветер пью, туман глотаю, –
Чую с гибельным восторгом: пропадаю, пропадаю!

Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее!
Вы тугую не слушайте плеть!
Но что-то кони мне попались привередливые –
И дожить не успел, мне допеть не успеть.

Кони Высоцкого – это не только образ времени, уносящего человека к смерти, но и поэзия, творчество, вдохновение. Владимир Семенович чувствовал, что и он сам, и его Пегас всегда находятся «на краю», и сумел передать это состояние, запечатление которого потому и находит отклик в сердцах многих людей, и прежде всего русских, что является для них знакомым и близким.

Но в первую очередь поэта волнует гражданская проблематика. Его недовольство вызывают процессы, идущие в стране, а также советские люди, идейные строители коммунизма, если верить официальной пропаганде тех лет, и заурядные, не всегда трезвые обыватели, если согласиться с версией Высоцкого. Их он настолько блистательно изображает в песне «Диалог у телевизора» (1973 г.), что ее персонажи Зина и Ваня стали нарицательными.

В начале 1970-х поэт окончательно избавляется от иллюзий по поводу реформирования брежневского режима, главу которого аллегорически изображает в качестве прототипа центрального персонажа сатирической песни «Козел отпущения» (1972 г.). Автор обращается к форме подцензурного иносказания, известной еще из античности, – эзопову языку.

Есть основания считать, что Высоцкий намеренно старался избежать зашифровки содержания своих произведений, о чем достаточно убедительно свидетельствуют его творчество, а также интервью и выступления перед зрителями. Так, в 1971 г. в песне «Я все вопросы освещу сполна...» он открыто декларирует неприятие поэтической истины, поданной в зашифрованном виде: «Во мне Эзоп не воскресал». Однако по иронии обстоятельств всего через год поэт воспользовался «рабским слогом» в «Козле отпущения».

Для достижения сатирической выразительности автор песни прибегает к широкому кругу традиционных иносказательных приемов. К ним в первую очередь относятся басенные образы (Волк, Медведь, Козел и др.), используе-

мые как сатирические псевдонимы. Интересен язык произведения, изобилующий фразеологизмами, поговорками, каламбурами. Значительную сатирическую нагрузку несет характерное для творческой манеры Высоцкого пародированное употребление бюрократических клише, широко бытовавших в советское время («крепло мнение», «героическая личность» и др.). Ироническая интонация первых четверостиший, нарастая, к финалу переходит в открытый сарказм.

Ассоциации, вызываемые описанием походов и нрава Козла, выстраиваются в достаточно отчетливую картину, позволяющую определить, что прообразом заглавного персонажа является многолетний правитель советской страны Л. И. Брежнев, удостоенный когда-то величаний «дорогой» и «героическая личность», которые умело обыграны в песне «Козел отпущения». Высоцкий пользуется аллюзией, употребляя рифму-намек, созвучную находящейся за пределами стихотворного текста фамилии прототипа: «по-медвежьему – промеж ему», «по-прежнему – по-медвежьему». В жертву аллюзии принесены правила орфографии, что, однако, лишь усиливает сатирическую выразительность центрального образа.

Песня «Козел отпущения» является одной из наиболее впечатляющих иллюстраций отсутствия в творчестве Высоцкого запретных с точки зрения советской цензуры тем. Правда, высказанная поэтом, превышала любые мыслимые пределы лояльности тогдашней власти, так как обличала политическое руководство страны, находившееся вне официальной критики. Однако использование в качестве стратегического художественного приема эзопова языка позволило стихотворному тексту песни избежать цензурных рогаток и выйти в свет в 1981 г., еще при жизни прообраза главного персонажа, хотя и после смерти автора.

Творчество Владимира Высоцкого 1970-х гг. характеризуется нарастанием трагизма («Штормит весь вечер, и пока...»), ощущением бесперспективности избранного страной исторического пути («Очи черные», «Мосты сгорели, углубились броды...»). Поэт с горькой иронией реагирует на коммунистический миф о неизбежности общественного прогресса, в аллегорической форме подчеркивая, что он недостижим в условиях тоталитаризма, где, выражаясь словами Иосифа Бродского, «тот, кто впереди, похож на тех, кто сзади»:

Мосты сгорели, углубились броды,
И тесно, видим только черепа,
И перекрыты выходы и входы,
И путь один – туда, куда толпа.

И парами коней, привыкших к цугу,
Наглядно доказав, как тесен мир,
Толпа идет по замкнутому кругу,
И круг велик, и сбит ориентир.

<...>

Ничье безумье или вдохновенье
Круговращенье это не прервет.
Но есть ли это вечное движенье
Тот самый бесконечный путь вперед?

Одной из ведущих у Высоцкого становится тема насилия в тоталитарном обществе, рассматриваемая как в аллегорическом, так и в конкретно-реалистическом плане («Мои похороны», «Баллада о короткой шее», «Слева бесы, справа бесы...», «Летела жизнь» и др.). Параллельно в эти же годы создан цикл детских песен к радиоспектаклю «Алиса в стране чудес», демонстрирующий широту творческого диапазона поэта.

Заключительный этап биографии Владимира Высоцкого наиболее трагичен. Поэта мучает состояние безысходности, он часто накачивает себя алкоголем и наркотиками. Ссорится с родными и друзьями, вступает в конфликт с труппой театра на Таганке и главным режиссером, теряет взаимопонимание с обожавшей его Мариной Влади. Последнюю точку поставило постижение бессмысленности попыток обратиться к широкой аудитории: послушают, уйдут – и все по-прежнему, «все не так, как надо».

Высоцкий пишет значительно больше, чем прежде, стихотворений – не песен для исполнения на публике, а стихотворений – в стол. Образ «простого человека» в них нередко сатиричен, хотя объектом авторской насмешки является не столько он, сколько все тот же советский тоталитаризм:

Мы бдительны – мы тайн не разболтаем,
Они в надежных жилистых руках.
К тому же этих тайн мы знать не знаем –
Мы умникам секреты доверяем,
А мы, даст бог, походим в дураках.

В скобках заметим, что Владимир Высоцкий не был великим поэтом. Великие посвящают свое творчество художественному исследованию природы человека. При этом они не отрешаются от контекста своей эпохи, но и не заикливаются преимущественно на нем, а умеют разглядеть в современном вечное, и с такой точки зрения говорят о злободневном. Привычным стало слышать правильные слова о бремени таланта, однако способно вызвать удивление утверждение о том, что недостаток таланта – еще худшее ярмо, уничтожающее художника своей безысходностью. Таковой, на наш взгляд, была главная проблема поэта В. Высоцкого, на которую наслаивались и которой стимулировались другие.

О кризисном состоянии Высоцкого, угрожающе усугубленным потреблением психостимуляторов, свидетельствуют строки, написанные им менее чем за два месяца до смерти: «Мне снятся крысы, хоботы и черти...» (1980 г.). Жизнь явно шла к финалу...

В своем последнем стихотворении поэт сетует: «И снизу лед, и сверху – маюсь между...». Лед снизу – народ, лед сверху – власть, по отношению к ним у поэта не осталось ничего, кроме отчуждения. Опять «шестидесятническая» поза жертвы, опять неумение посмотреть на проблему глубже, хотя бы спросить с себя... Завершается стихотворение и вместе с тем поэтическое творчество Высоцкого, человека, которого трудно назвать религиозным², упоминанием бога – отчетливый признак духовного одиночества, готовности к смерти. Больше апеллировать было не к кому и не к чему:

Мне есть что спеть, представ перед Всевышним,
Мне будет чем ответить перед Ним.

Владимир Высоцкий был ведущим поэтом среди советских бардов 1960 – 1980-х гг. XX века – романтиков эпохи «застоя» и одним из лучших поэтов своего времени, богатого на литературные дарования. В его лирике активно использовались фольклорные, библейские, античные образы. Он мастерски вживлял в ткань художественного произведения такие малоактуальные в современной русской поэзии приемы, как каламбурная рифма, аллегория (особенно охотно – в виде эзопова языка), гротеск. Высоцкий использовал в своем творчестве разнообразные лексические пласты: от воровского жаргона и уличного сленга до литературного языка. Его образы отличаются глубиной и многослойностью.

Обширна проблематика, прежде всего социальная, поэзии Высоцкого. Можно смело назвать его представителем гражданской лирики и лишь перечислить некоторые из проблем, затронутых в его творчестве и не упомянутых выше. Поэт повествует о последствиях выселения народов с их исконных территорий в период сталинского правления, о привлечении научных работников к уборке урожая, о пьянстве, алкоголизме и наркомании как национальном бедствии, об антисемитизме, о нелепости и несуразности поводов к эмиграции, о доходящей до абсурда строгости отбора кандидатов на поездку за рубеж, о преклонении перед поделками массовой культуры, о пристрастии к мистическим учениям, о целом ряде международных вопросов и т. д., и т. п. Часто, поднимая очередную проблему, Высоцкий сожалел, что «рядом товарищей нет» и некому поддержать его.

Заслугами поэта были правдивость, гражданское мужество и то глубокое единение с народной душой, которое позволяет назвать демократизм важнейшей чертой его творческого и общественного облика. Именно благодаря этой черте В. Высоцкий является абсолютным чемпионом прижизненной популярности среди поэтов всех времен и народов.

Как лирический поэт, Владимир Высоцкий близок к Сергею Есенину, как сатирик-бытописатель – к Михаилу Зощенко. Можно отметить также традиции и влияние на его музу Пушкина, Блока, Аполлона Григорьева и др. Социальная сатира Высоцкого («Веселая покойницкая», «Гербарий» и т. д.) вызывает в качестве ближайшей ассоциации фантасмагории Франца Кафки («Процесс», «Превращение»).

Несмотря на то, что многие произведения поэта обращены к реалиям 1960 – 1970-х гг. XX века, немалая часть его творческого наследия может претендовать на длительный срок активного существования в духовном мире читателя. Поразительные, запоминающиеся образы, романтически бескомпромиссная нравственная позиция и открытость лирического героя Высоцкого, безусловно, должны найти поклонников и во времена, отдаленные от наших.

¹ У Владимира Высоцкого сила слова и степень его бездейственности находятся в прямо пропорциональной зависимости – в этом одна из тайн таланта всенародного барда.

² Отношение Высоцкого к религии также было «шестидесятническим». Он и в этом вопросе «маялся между», или, как по-своему точно и о себе сказал другой «шестидесятник» Евгений Евтушенко, метался «между городом Нет и городом Да». В 1967 г. Высоцкий пишет сатирическую «Песню плотника Иосифа, девы Марии и Святого Духа», в 1975 г. – «Купола российские» с пронзительно звучащими строками «Купола в России кроют чистым золотом, // Чтобы чаще Господь замечал...». Но, пожалуй, наиболее впечатляющий пример – песня «Я не люблю» (1968 г.), в которой сначала поэт заявлял: «Когда я вижу сломанные крылья, // Нет жалости во мне – и не спроста: // Я не люблю насилия и бессилия, // И мне не жаль распятого Христа». Однако вскоре последняя строчка была изменена, причем радикально, с комиссарской на христианскую: «Вот только жаль распятого Христа». И это не расчет, не следование конъюнктурным соображениям, а трагическая раздвоенность мировоззрения поэта, «шестидесятническая» по своим истокам и постмодернистская по своей природе.

Литература

1. Абрамова Л., Перевозчиков В. Факты его биографии. М., 1991.
2. В. С. Высоцкий в контексте русской культуры. М., 1990.
3. В. С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990.
4. Влади М. Владимир, или прерванный полет. М., 1989.
5. Владимир Высоцкий: Человек. Поэт. Актер. М., 1989.
6. Высоцкий В. С. Собр. соч.: В 4 кн. М., 1997.
7. Георгиев Л. Владимир Высоцкий: Встречи, интервью, воспоминания. М., 1990.
8. Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого. М., 1988.
9. Канчуков Е. Приближение к Высоцкому. М., 1997.
10. Карякин Ю. О песнях Владимира Высоцкого // Литературное обозрение, 1981, № 7.
11. Кулагин А. В. Поэзия В. С. Высоцкого: Творческая эволюция. М., 1997.
12. Новиков В. И. В Союзе писателей не состоял: Писатель Владимир Высоцкий. М., 1991.
13. Русские писатели 20 века: Биографический словарь. М., 2000.
14. Скобелев А., Шаулов С. Мир и слово. Воронеж, 1991.
15. Смехов В. Живой, и только: Воспоминания о Владимире Высоцком. М., 1990.
16. Старатель: Еще о Высоцком: Сборник воспоминаний. М., 1994.
17. Чупринин С. Вакансия поэта // Знамя, 1988, № 7.

ПОЭЗИЯ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ ТРЕТЬЕЙ ВОЛНЫ ЭМИГРАЦИИ

Историко-литературный контекст

На протяжении советского периода развития русской литературы она не была единой. Причина ее раздробленности заключается в идеологическом диктате советской власти по отношению к писателям и их творчеству. Как результат, русская литература в XX столетии существовала в виде трех ветвей: отечественной официальной, отечественной неофициальной (андеграундной) и литературой русского зарубежья (эмигрантской).

Принято считать, что русская эмиграция XX века прошла три основных этапа, которые именуются волнами. На временной отрезок, который включает в себя Октябрьскую революцию, гражданскую войну и начало нэпа, т. е. на 1917 – 1922 гг., приходится первая волна. К ней же относятся те, кто покинул родину и в более поздний срок (но не позднее начала второй мировой войны), например Е. Замятин, уехавший за рубеж в 1931 г.

Эта волна наиболее богата литературными именами: И. Бунин, А. Куприн, И. Шмелев, Б. Зайцев, М. Цветаева, В. Ходасевич, К. Бальмонт, З. Гиппиус, Д. Мережковский, И. Северянин, М. Алданов, М. Осоргин, А. Аверченко, А. Ремизов, А. Толстой, Е. Чириков, Вяч. Иванов, Г. Иванов, Г. Адамович, Н. Тэффи, М. Арцыбашев, П. Боборыкин, В. Набоков, Г. Газданов и др. А как воспринимать положение М. Горького, почти целиком прошедшего 1920-е гг. вдали от советской России? В результате массового отъезда литераторов за рубеж отечественная проза оказалась практически обезглавленной. Поэзия же, понеся серьезные потери, сумела сохранить лучшие силы: А. Блок, В. Маяковский, С. Есенин, А. Ахматова, Б. Пастернак, О. Мандельштам, Н. Гумилев – звезды первой величины – остались на родине. И этот список можно еще продолжать: А. Белый, М. Волошин, М. Кузмин, М. Зенкевич, В. Нарбут, С. Городецкий, Н. Клюев, А. Мариенгоф и др.

Следующая волна эмиграции относится к периоду второй мировой войны. Литераторы в СССР к этому времени находились под жестким государственным контролем: неугодные властям были репрессированы, что исключало причину их массового исхода. Поэтому невелико число и не слишком значителен масштаб дарований писателей, покинувших страну в 1940-е гг. Лучшие из них – И. Елагин, Н. Нароков, Б. Филиппов и др.

Третья волна эмиграции возникла в конце 1960-х и завершилась в начале 1990-х гг. Идейными течениями, пред шествовавшими ей, были «шестидесятничество» и диссидентство. «Шестидесятники» (среди них – литераторы А. Твардовский, Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Р. Рождественский, Б. Окуджава, В. Высоцкий, Ф. Искандер, А. Битов и др.) отстаивали идею социализма «с человеческим лицом», осуждали антидемократические акции властей, не отказываясь вместе с тем от сотрудничества с ними, критиковали Сталина и созданный им тоталитарный режим и т. п.

Диссиденты же вообще не верили в возможность реформирования социализма на основах демократии западного типа и при любом удобном случае выражали несогласие с образом действий советского руководства. В годы брежневского правления, особенно после ввода войск в Чехословакию в 1968 г., диссидентство превратилось в общественное движение, целью которого было разрушение социализма как общественной формации, а главным легальным методом – правозащитная деятельность. Его духовными вождями были А. Сахаров и А. Солженицын. Из писателей-диссидентов можно назвать В. Максимова, А. Гладилина, Г. Владимова, А. Синявского, А. Зиновьева и др. В 1960 – 1980-е гг. у диссидентов было три основных пути: за решетку, в психиатрическую лечебницу и в эмиграцию. Часто третий путь оказывался единственным спасительным, однако открывался он преимущественно для представителей гуманитарной интеллигенции, не располагавших секретными (по мнению властей) сведениями.

Православная ментальность, испокон веков присущая русскому народу и его власти, а поэтому в своих сущностных чертах никуда не исчезающая и в советскую эпоху, предполагает серьезное отношение к слову, пожалуй, даже более серьезное, нежели к делу. Ближайшие исторические примеры тому – и наследница классики XX века советская литература, заменившая почти все общественные институты: мораль, право, общественное мнение, разнообразие политических движений и т. д.; и 58-я статья сталинского уголовного законодательства, ставившая знак равенства между словом и деянием.

С учетом этой закономерности слово протеста использовалось инакомыслящими не только как способ заявить о своей политической ориентированности, но и как средство пробуждения условного рефлекса советской власти: мы бунтуем, а вы нас выпустите за границу. Не случайно уже в момент самого своего возникновения третья волна эмиграции была неоднородной: кто-то оказался в роли изгнанника, а кто-то уехал, используя конфликт с режимом для получения визы (а возможно, и для приобретения громкого имени на Западе) – без конфликта отпускали крайне неохотно, и кому-то приходилось становиться диссидентом поневоле.

По прибытии в страну проживания многие русские литераторы находили работу на западных радиостанциях («Голос Америки», «Свобода», «Свободная Европа», «Немецкая волна», «Радио Канады» и др.), в антисоветских и антикоммунистических издательствах, газетах и журналах, преподавали в университетах. Литературным же творчеством приходилось заниматься в свободное от основной службы время. Поэты третьей волны эмиграции публиковали свои произведения в журналах «Континент», «Грани», «Новый журнал» и др., альманахе «Стрелец», издательствах «Ардис», «ИМКА-пресс», «Посев», «Третья волна» и др. На родине до второй половины 1980-х гг. их стихотворения не выходили.

Опыт XX века свидетельствует, что состояние эмиграции, в котором оказался творец, более пагубно для поэтов, нежели для прозаиков. Устойчивость прозе придает мощное эпическое начало, неизбежный рутинный момент в писательском труде (одна эволюция образа центрального героя требу-

ет описания таких этапов и подробностей, которые усыпили бы вдохновение самого пылкого поэта), груз жизненного опыта (это поэт каждое новое стихотворение начинает как бы с нуля, прежний опыт в каком-то смысле должен быть отброшен, иначе можно впасть в самоповтор) и основательность мировоззренческих установок писателя.

Учтем также, что русская поэзия – тонкая, легко ранимая, быстро образующаяся, а поэтому легко разрушаемая эмоционально-языковая ткань. Зарубежье для нее – разреженное эмоциональное пространство и языковой вакуум. Возможно, эту угрозу своему творчеству предчувствовали (ведь бывали же они в дореволюционное время за границей, пробовали там писать, неужели не видели: не так пишется! – видели, конечно, и – задумались...) те поэты «серебряного века», которые, подобно Анне Ахматовой, отказались от «прекрасного далека» в пользу разоренного Отечества.

Скорее всего, они не были большими патриотами, чем Иван Бунин, Иван Шмелев, Борис Зайцев и другие прозаики-эмигранты. Однако дело, по-видимому, было не столько в патриотизме, сколько в специфике различий между эпическим и лирическим складом творческой индивидуальности. При прочих равных (жить всем хотелось, родину все любили и советской власти опасались) «уезжала» проза, а «оставалась» поэзия.

А что на «других берегах»? В эмиграции наивысшая выживаемость у русской музыки надрыва, музыки страдания, и не случайно среди поэтов зарубежья, уехавших в период первой волны, поэтического угасания избежали, пожалуй, лишь Марина Цветаева и Георгий Иванов...

В сходном положении оказались и поэты третьей эмигрантской волны. Лучший из них, Иосиф Бродский, именно на чужбине окончательно пришел к выводу, что эмоциональность – избыточное качество для русской поэзии и что настоящий поэт автономен и самодостаточен: ему не нужны ни насыщенная языковая среда, ни привычное с детства языковое окружение. Хорошо было говорить виртуозу Бродскому, ткавшему целые книги из собственного внутреннего мира, но следует признать, что его художественный опыт во многом уникален.

Анализ поэзии русского зарубежья третьей волны эмиграции позволяет сделать определенные выводы, которые касаются специфики художественного творчества в изменившихся условиях.

Во-первых, нахождение в новой языковой среде и отрыв от привычного языкового окружения накладывают существенный отпечаток на отношение поэтов к слову и поэтической речи. Как правило, их стихи академичны по стилю, строги по форме, однако обладают невысоким (относительно русской поэтической традиции) эмоциональным потенциалом. Основные эмоциональные комплексы, выраженные в поэзии русского зарубежья третьей волны эмиграции, – ностальгия, ненависть к коммунистическому режиму и ирония. Небогато и безотраднo. Но, очевидно, чужбина есть чужбина, и небо-скребы вдохновляют выходца из России иначе, чем лирический равнинный пейзаж. Для поэта живой русский язык и язык русской эмиграции колоссально различаются. Поэты зарубежья пользуются как бы застывшими словесны-

ми конструкциями, им приходится изобретать не привычные для коренных носителей русского языка словосочетания (Дмитрий Бобышев, Бахыт Кенжеев, Алексей Цветков), а также обращаться к лексическим пластам, находящимся на периферии словарного запаса бывших соотечественников (Юрий Кублановский), активно использовать стилистически сниженную (включая ненормативную) лексику (Иосиф Бродский, Лев Лосев и др.), для того чтобы если не оживить, то хотя бы обновить звучание поэтического текста.

Во-вторых, центральное место в творчестве поэтов русского зарубежья занимает тема России. Это вполне понятно, если учесть, что большинство из них уехали за рубеж в зрелом возрасте и самые яркие смысложизнеобразующие впечатления пережили на первой родине. Тема России подается поэтами-эмигрантами третьей волны в различной эмоциональной модальности: от иронической отстраненности (Иосиф Бродский, Лев Лосев, Алексей Цветков) до ностальгического надрыва (Бахыт Кенжеев, Наум Коржавин) и ощущения духовной слитности с покинутой страной (Юрий Кублановский).

В-третьих, художественные системы, представленные в эмигрантской поэзии конца XX столетия, разнообразны и, в согласии с эстетическими установками русской литературы бронзового века¹, редко бывают выражены в чистом виде. Сложившаяся здесь ситуация может быть охарактеризована как паритетное сосуществование реализма, модернизма и постмодернизма, причем нередко в творчестве ряда авторов наличествуют сразу несколько художественных систем, поэтому отнесение, скажем, Юрия Кублановского только к модернизму или Иосифа Бродского только к постмодернизму было бы некорректным. Кстати, смесь указанных художественных систем характерна и для постсоветской литературы. Сбросив, наконец, иго идеологического давления и избавившись от засилья цензуры, русская литература по многим параметрам обрела единство.

Н. Коржавин и Д. Бобышев

Мы будем рассматривать поэзию русского зарубежья третьей волны эмиграции исходя из отмеченных выше трех позиций. Сразу оговоримся, что уделим внимание лучшим, на наш взгляд, ее представителям, за исключением Иосифа Бродского, чье творчество уже исследовано почти досконально.

Среди поэтов, о которых пойдет речь, реалистические тенденции наиболее отчетливо воплощены в творчестве Наума Коржавина. Эмиграция отразилась лишь на тематике и отдельных эмоциональных аспектах его поэзии. Образная структура, ритмический рисунок, лексический состав, риторическая и – реже – назидательная интонация его стихотворений вызывают ассоциацию с советской гражданской поэзией 1960 – 1970-х гг.

У этого поэта сложная биография. Родился он в 1925 г. в Киеве. В годы Великой Отечественной войны на фронт не попал по причине сильной близорукости, поэтому находился в эвакуации. Там же окончил Карагандинский горный техникум. В конце войны переехал в Москву и поступил в Литературный институт на отделение поэзии. Писал крамольные, по меркам сталинской эпохи, стихи и в 1947 г. был арестован (о годах его учебы в Литинститу-

те и об аресте можно прочитать в документальной повести Владимира Тендрякова «Охота»). Восемь месяцев провел в тюрьме на Лубянке, затем последовала ссылка в Сибирь. В 1955 г. Коржавин возвращается из ссылки, через год его реабилитируют, что позволяет ему завершить учебу в Литинституте.

Во время хрущевской «оттепели» поэт часто печатается в периодических изданиях, а в 1963 г. выходит его первый сборник «Годы». При брежневском режиме Н. Коржавина публикуют редко, он считается поэтом опальным, а к началу 1970-х гг. приобретает стойкую репутацию антисоветчика. В 1973 г. власти вынуждают его эмигрировать, и поэт переселяется в Бостон (США). Эмигрантское издательство «Посев» выпустило его сборники «Времена» (1977 г.) и «Сплетения» (книга выходила двумя изданиями: первое – 1981 г., второе – 1988 г.).

В перестроечные годы Коржавин часто приезжал в Москву, подолгу там задерживался, восполняя потребность в литературной и культурной среде, которой он был лишен в Бостоне. Часто публиковался в российских толстых журналах, издавал книги: «Письмо в Москву» (1991 г.), «Время дано» (1992 г.).

Художественный мир Наума Коржавина составляют литературно отрефлексированные размышления и переживания по поводу перипетий собственной судьбы, советской истории и власти, русского духа. Лейтмотивом эмигрантских произведений поэта выступает любовь к родине и тоска по ней. Эмиграция, с точки зрения лирического героя его поэзии, какой бы ни была ее исходная причина, – тяжкий грех, сопоставимый с предательством. Одно из коржавинских стихотворений начинается характерной для открытой манеры коржавинского письма строчкой: «Бог за измену отнял душу...».

Вторая родина для лирического героя произведений поэта – всегда чужбина, и недаром эпитет «чужой» является ходовым у Коржавина, едва только он заводит речь о реалиях американского бытия. Вынужденный отъезд из России поэт сравнивает со смертью, а жизнь на чужбине, по его мнению, не может даровать воскрешения. Пестрой гаммой чувств: ненавистью к тоталитаризму, тоской по утраченной родине и равнодушием к зарубежью – проникнуто стихотворение «То свет, то тень...» (1974 г.):

* * *

То свет, то тень,
То ночь в моем окне.
Я каждый день
Встаю в чужой стране.

В чужую близь,
В чужую даль гляжу,
В чужую жизнь
По лестнице вхожу.

Как светлый лик,

Влекут в свои врата
Чужой язык,
Чужая доброта.

Я к ним спешу.
Но, полон прошлым всем,
Не дохожу;
И остаюсь ни с чем...

...Но нет во мне
Тоски, — наследья книг, —
По той стране,
Где я вставать привык.

Где слит был я
Со всем, где все — нельзя.
Где жизнь моя
Была да вышла вся.

Она свое
Твердит мне, лезет в сны.
Но нет ее,
Как нет и той страны.

Их нет — давно.
Они, как сон души,
Ушли на дно,
Накрылись морем лжи.

Из тех широт
Сюда, — смердя, клубясь,
Водоворот
Несет все ту же грязь.

Я знаю сам:
Здесь тоже небо есть.
Но умер там
И не воскресну здесь.

Зовет труба:
Здесь воля всем к лицу,
Но там судьба
Моя — пришла к концу.

Легла в подзол.

Вокруг – одни гробы.
...И я ушел
На волю – от судьбы.

То свет, то тень.
Я не гнию на дне.
Но каждый день
Встаю в чужой стране.

В 1982 г. Коржавин написал «Поэму причастности», в которой отражено его представление об афганской войне. Военная тема в исполнении человека сугубо штатского звучит как тема вины и покаяния перед молодым поколением, отправленным проливать кровь на чужой земле.

Гражданская по своему духу, если угодно, «шестидесятническая» поэзия Н. Коржавина иногда грешит публицистичностью, малоуместной в сфере высокого искусства злободневностью. Однако в чем невозможно упрекнуть коржавинскую музу, так это в отсутствии правдивости. В том, что правдивость – коренное качество его поэзии, убеждает совпадение неподвластной конъюнктурным колебаниям гражданской позиции поэта с содержанием его стихотворений. Обращает на себя внимание и почти полное отсутствие у Коржавина зрительных эпитетов (человек крайне близорукий, он лишен важнейшей стороны восприятия бытия, и это отражается на его поэтике).

Несколько звезд крупной величины (И. Бродский, Д. Бобышев, Л. Лосев, В. Бетаки и др.) дала эмиграции «ленинградская школа» поэзии (теперь ее называют «петербургской», но мы во имя сохранения исторического контекста не станем ее переименовывать). Представители этой школы наследовали традициям литературы «серебряного века». Их стихи были настолько безупречны по форме, что советские критики, в шутку говоря о существовании стихов хороших, плохих и «ленинградских», не могли придаться к содержанию последних, которое, как правило, совсем не было ориентировано на каноны социалистического реализма. Далеко не все «ленинградские» поэты эмигрировали: остались Александр Кушнер, Глеб Горбовский и др., далеко не все сохранили устои той школы. Однако ее дух неистребим и дает о себе знать в русском литературном зарубежье.

Один из наиболее талантливых выходцев из «ленинградской школы» – Дмитрий Бобышев. Он был хорошо знаком с Анной Ахматовой, у которой в начале 1960-х гг. часто гостил вместе с Иосифом Бродским, Анатолием Найманом и Евгением Рейном. Великая поэтесса посвятила Бобышеву стихотворение «Пятая роза».

Нравственный заряд, который несло в себе общение с Ахматовой, не пропал даром для начинающего поэта. Он не искал официального признания любой ценой. Ритуал вхождения в тогдашнюю советскую литературу подразумевал написание молодым автором стихотворения, посвященного Ленину, Октябрьской революции, величию социализма и тому подобным темам. На редакторском жаргоне тех лет такое стихотворение с изощренным цинизмом

именовалось словом «паровоз» (что-то толстовское видится в этом названии, по малозаметной ассоциации соединяющем судьбу юного дарования с трагедией Анны Карениной; ну и, конечно, «Наш паровоз, вперед лети!» – это для тех, кого не тошнило от казенной лирики).

Д. Бобышев не мог кривить душой, поэтому публикация в альманахе «Молодой Ленинград. 1970» оказалась для него единственной доотъездной. Установка на непубликуемость в советских изданиях отчетливо проявилась при создании курьезного произведения под названием «Начало поэмы» (1973 г.), отдельные главы которого описывали элементы периодической системы Менделеева. К счастью, эта работа вскоре наскучила поэту, он оказался гораздо менее настойчивым, чем знаменитый ученый, и потому большая часть химических элементов так и осталась достоянием периодической системы, а не русской литературы. А любопытно было бы прочесть главу, скажем, под названием «Рубидий»...

В 1979 г. Дмитрий Бобышев эмигрировал в Соединенные Штаты. На Западе вышли два его сборника: «Зияния» (1979 г., Париж) и «Звери св. Антония (бестиарий)» (1989 г., Нью-Йорк). В Санкт-Петербурге в начале 1990-х гг. изданы книги Д. Бобышева «Полнота всего» и «Русские терцины и другие стихотворения». Этого поэта трудно отнести к какой-либо одной художественной системе; пожалуй, наиболее близким к истине будет утверждение, что он работает на стыке реализма и модернизма. Читая его неторопливые, сосредоточенные рассуждения о многогранном человеческом бытии, регулярно обнаруживая в его стихотворениях фабульную основу, мы можем уличить Бобышева в приверженности к реалистическим формам. Однако его поэтика не лишена зависимости от стиля авторов «серебряного века», в первую очередь Владислава Ходасевича и акмеистов («вещность», насыщенный предметный мир).

Одним из лучших бобышевских произведений является цикл «Русские терцины» (1981 г.), состоящий из сотни десятистрочных стихотворений, написанных тем же видом строфы, что и «Божественная комедия» Данте. По замыслу автора, «Русские терцины» – это миниатюрная «Божественная комедия», повествующая о советской действительности, своеобразный путеводитель, если так позволено будет выразиться, по социалистическому образу жизни.

Цикл заслужил высокую оценку эмигрантской критики. В частности, американский исследователь В. Дмитриев утверждает: «...поэт создал классический текст, который со временем войдет в учебники литературы и будет красоваться где-то рядом с текстами Бродского». В «Русских терцинах» представлен авторский взгляд на отечественную историю и современность, культуру и быт, православный менталитет и характерные его проявления. Конечно, бобышевская версия советского ада намного уступает дантовскому первоисточнику, однако как быть с тем, что именно Бобышев, а не Данте в терцинах увековечил советскую эпоху? Вот, к примеру, стихотворение на весьма прозаическую тему «советский человек и государственная собственность»:

* * *

Нет частной собственности – есть продукт,
но трогать не велел хозяин-барин.
– А как не взять: другие украдут!

И тянут всё и вся в худом амбаре
(да с гаерством: «Да я вас попросю...»):
тотально – толь и тюль, на стройке, в бане,

котам песок, объедки поросю
(«Ну, мыслимо ли жить с одной зарплаты?»),
пока страну не разворуют всю.

Зато покорно-пьяно виноваты.

Здесь дана лаконичная и вместе с тем исчерпывающая картина экономического саморазрушения, самораспада, когда отсутствует такой социалистический регулятив хозяйственной деятельности, как репрессии, а иной не создан. Подчеркивая всеобщий, стихийный и непрерывный характер превращения государственной собственности в частную, поэт сторонится подлежащих, вытесняя их описаниями действий и состояний. При этом он предпочитает анонимную категорию третьего лица множественного числа: «тянут», «украдут», «разворуют» – унылое однообразие – и, как итог: «виноваты».

Авторская отстраненность почти исчезает, порой переплавляется в нежность, когда речь заходит о советской женщине. Однако советский мужчина, чье кредо «Поел – и спать. Всё бабы виноваты», по-прежнему оставлен вне сочувствия и дистанцирован от повествователя ледяным сарказмом («Мы – по бесправью – равноправны все...»).

Заключительное стихотворение цикла мотивирует причину создания «Божественной комедии» на советский лад – необходимость высказать правду о советской жизни, а также утверждает личную свободу как высшую гуманистическую ценность. Здесь – и оправдание выбора эмигрантского поколения, и ностальгия как неизбежный спутник этого выбора. Латинское «Dixi» – «Я сказал» – в конце стихотворения придает ему, да и циклу в целом, оттенок торжественности и одновременно служит дополнительной параллелью с творением Данте.

* * *

Да не сочтется эта речь за наглость:
Не «Городу и Миру», – ей о ней,
стране моей сказал я с глазу на глаз

ей-ей же правду... Издали видней.
И ежели я не увижу боле,

как говорится, до скончания дней

картофельное в мокрых комьях поле,
сарай, платформу в лужах и вокзал, –
ну, что ж, пускай. Предпочитаю волю.

Умру зато – свободным. Я сказал.

Было бы несправедливым считать Дмитрия Бобышева поэтом только социальной или, допустим, философской проблематики. Огромную часть его творчества занимают, например, христианские мотивы («Молитва ангелу-хранителю», «Ксения Петербургская», «Ты не забыла о дворцовой церкви...» и др.). Так что талант его достаточно многогранен.

Поэты «Московского времени»

В середине 1970-х гг. существовала андеграундная литературная группа «Московское время», в которую входили нынешние эмигранты Алексей Цветков и Бахыт Кенжеев, а также Александр Казинцев, Александр Сопровский и Сергей Гандлевский. Участники ее считали себя наследниками традиций акмеизма и, в отличие от массы тогдашних советских писателей, крайне бережно относились к поэтическому слову.

Лидер «Московского времени» Алексей Цветков, человек бурной биографии и разносторонних способностей, успел за свою жизнь до эмиграции поучиться и в Одесском, и в Московском университетах, поработать журналистом в Сибири и Казахстане, послужить рабочим сцены... Цветков не считал себя диссидентом, однако постарался, чтобы о существовании группы «Московское время» и ее лидере стало известно за рубежом.

Покинув ненавистный ему Советский Союз, в 1975 г. поэт поселился в США. Через год стал редактором ежедневной газеты «Русская жизнь» (Сан-Франциско), а в 1983 г. – доктором славянских языков и литератур Мичиганского университета, защитив диссертацию по творчеству Андрея Платонова. Преподавал русскую литературу, работал на радиостанции «Голос Америки». С 1989 г. начал сотрудничество с радиостанцией «Свобода».

Бывшая родина для А. Цветкова обычно выступает в качестве объекта критических нападок. Вот характерное признание, сделанное им в беседе с американским славистом Джоном Глэдом: «Моя родина здесь, потому что мне, в общем, здесь гораздо лучше. Есть, естественно, какое-то животное чувство благодарности у человека к стране, которая позволила ему выжить и что-то с собой сделать. Но у меня нет этого чувства к России. Если я что-то для нее сделал, пусть она мне будет благодарна...».

В США у Цветкова вышли книги «Сборник пьес для соло» (1978 г.), «Состояние сна» (1981 г.), «Эдем» (1985 г.). Название последнего из перечисленных сборников является для автора метафорой утраченной безмятежности. От стихотворения к стихотворению выстраивается образ уютной провинциальной России, которая осталась в далеком и невозвратном прошлом.

Однако не следует думать, что перед нами ностальгические исповеди. Ностальгия вообще очень странно выражена у Цветкова: не напрямую, а через неадекватную ситуации раздраженность, косвенные намеки, мимолетные оговорки. Отвергая эмоциональность как исходный пункт творчества, поэт именует свою музу «музой Брюсова». Он заявляет: «Вдохновение придумано романтиками, как и национализм. На самом деле существует только работа. Я совсем не хочу сказать, что шедевр измеряется литрами пота. Настоящая творческая работа – это мучительная многочасовая попытка приоткрыть в душе некие клапаны, из которых хлынет невыразимое; затем это невыразимое выражаешь». «Брюсовский» подход лишен пафосности, стихи же Цветкова нередко пафосны – и это очередное несоответствие между умозрительными декларациями поэта и его творчеством.

Своеобразие поэтического мира Алексея Цветкова хорошо иллюстрирует следующее стихотворение:

* * *

Сколько лет я дышал взаймы,
На тургайской равнине мерз,
Где столетняя моль зимы
С человека снимает ворс,
Где буксует луна по насту,
А вода разучилась течь,
И в гортань, словно в тюрбик пасту,
Загоняют обратно речь!
Заплатил я за все сторицей:
И землей моей, и столицей,
И погостом, где насмерть лечь.
Нынче тщательней время трачу,
Как мужик пожилую клячу.
Одного не возьму я в толк:
У кого занимал я в долг
Этот хлеб с опресневшей солью,
Женщин, траченных снежной молью,
Тишину моего труда,
Этой водки скупые граммы
И погост, на котором ямы
Мне не выроют никогда?

Это стихотворение, написанное без членения на катрены, выглядит как громадный интонационный монолит с двумя паузами внутри (после 8-й и 13-й строк), обозначающими тематические переходы. Изящное по форме (Цветков великолепный версификатор), экспрессивное по лексике, композиционно выдержанное, оно воссоздает образ застывшей, немой России (в стихотворении «Под заботливой кожей сгушалась продольная хорда...» родина именуется еще жестче – «навечно оглохшей»). Жизнь в этом холоде (разумей его, чи-

татель, как холод одиночества, отчуждения, и ты поймешь Цветкова советских времен, опрометью метнувшегося на Запад) невозможна, движение – затруднительно либо реверсивно: луна «буксует», вода застыла, слова «загоняют обратно».

Пребывание в анемичной действительности порождает анемию чувств. Лирический герой лишен чувства родины, а иначе откуда взяться вопросу: «У кого занимал я в долг...». Было известное пространство, были известные события, и никто никому ничего не должен... Но зачем тогда с досадой произнесенное «заплатил»; зачем – дважды – о погосте, разве это не загнанный глубоко ностальгический вопль, разве – не чувство родины, отречение от которого составляет пафос стихотворения?

Таков Цветков, эмигрант и поэт. Элегантный стихотворец, часто пишущий без прописных букв и знаков препинания, доверяясь собственному неподражаемому интонационному чутью («какие случаи напрасные везде...», «уже и год и город под вопросом...», «когда позволяет погода...», «в итоге игровой сечи...» и др.), создающий восхитительные по музыкальности строки («Под заботливой кожей сгущалась продольная хорда...» и др.).

Если для Цветкова литературными авторитетами являются Велимир Хлебников и Осип Мандельштам, то другой поэт «Московского времени», Бахыт Кенжеев, почти исключительно «акмеистичен».

Он родился в Казахстане, но в младенчестве был перевезен в Москву. С золотой медалью окончил школу и с отличием – химический факультет Московского университета. Эмигрировал из Советского Союза в 1982 г. Сотрудничал с «Радио Канады», а с конца 1980-х гг. часто и подолгу бывал в Москве. Кенжеева заботит будущее русской поэзии. Он открыл несколько новых поэтических дарований (и среди них блистательная Светлана Кекова, саратовская поэтесса), для которых выступает не в качестве учителя, что почетно и не слишком обременительно, а в качестве популяризатора их творчества.

Стихи Кенжеева подтверждают справедливость высказывания о нем Юрия Кублановского: «Бахыт как поэт родился в эмиграции, от ностальгии». Кенжеев очень тяжело пережил эмиграцию, которую в одном из стихотворений сравнивает с похоронами. Самолет, в котором ему довелось покинуть родину, именуется «алюминиевым гробом» («Есть одно воспоминанье: город, ночь, аэродром...»). На чужбине поэту часто снился один и тот же сон: он попадает в неизвестную страну, не зная ни языка ее, ни обычаев, и с ужасом отдает себе отчет в том, что здесь-то и пройдет оставшаяся жизнь. Отталкиваясь от этого кошмарного видения, Кенжеев написал одно из пронзительнейших своих стихотворений:

* * *

Снятся ли сны?.. В переулках оставленных сыро,
ветер на Пушкинском, ветер на Звездном бульваре.
В дверь колочу кулаками, в свою же квартиру
силюсь пробраться – не слышат, не открывают.

Сны мои, сны, – словно пригоршню уличной соли
сыплют на рану. Ах, Господи, в здоровом уме и
памяти трезвой, ну кто бы по собственной воле
рвался туда, где бывало гораздо больнее,

злей, беспросветной, где виделись только обиды?
Крепкие двери казенным железом обиты,
новый жилец, против всех человеческих правил,
волчьи капканы там вместо запоров поставил.

Выйду на улицу – воздух слоистый прохладен,
как у стекольщика в ящике – блещет, двоится.
Это мой дом – вывожу аккуратно в тетради,
это моя ро... – а дальше – пустая страница,

Дальше – косая линейка, лиловая клетка,
столбики цифр, и опять я в разлуку не верю,
и до утра, на манер обезьяньего предка,
все колочу, колочу в бесполезные двери...

Лирический герой стихотворения – эмигрант, поэт. Его родина – Москва, его жизнь – русская литература, отсюда упоминание из множества дорогих мест Пушкинского и Звездного бульваров (космизм и величие родины и русской литературы, а с другой стороны – и удаленность от них, пребывание как бы на другой планете). Лирический герой пытается заговорить боль разлуки: дома тоже страдание, не думай о возвращении, оставь бесплодные надежды.

И, кажется, он поверил собственным увещаниям. Следует переключение интонации с трагической на эпическую («Выйду на улицу...»), однако в той же строфе – новый эмоциональный всплеск, до слез, до задыхания: «Это мой дом...», «это моя ро...». Сокровенное не досказано, отчаяние беспредельно, и тут следует акмеистский «увод» чувства в деталь, в перечисление: «косая линейка», «лиловая клетка», «столбики цифр» – посмотришь на это, отвлечешься и сдержишь рыдание. Но магическая сила листа бумаги с мимолетными записями опять возвращает душу героя к исходной точке, и снова, как в театре абсурда, прокручивается все тот же сюжет кошмарного сна...

Стихотворение «Снятся ли сны?.. В переулках оставленных сыро...» писалось вскоре после отъезда Кенжеева за границу и содержит упоминание о советском правителе Юрии Андропове («новый жилец»), ужесточившем эмиграционную политику. Однако автор стихотворения тактичен как художник настолько, что не дает повода упрекнуть себя в политической памфлетности.

Эмиграция как духовная смерть и невозможность возвращения на родину – ключевые мотивы поэзии Кенжеева 1980-х гг. Иногда в его носталь-

гических строчках слышатся отзвуки мандельштамовской речи, вплоть до фонетических и интонационных совпадений, как это произошло, например, в стихотворении «Стихи Набокова. Америка. Апрель...» (эта строка обнаруживает зависимость от мандельштамовских знаменитых «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» и «Россия, Лета, Лорелея...»): и присущая акмеизму перечислительная интонация, и расфокусировка поэтического взгляда, и даже Гомер с Лорелей, «спрятавшиеся» в «Америке» с «апрелем» – явная, хотя и подознательная, фонетическая перекличка).

«...Поэт должен быть отважен – ставить знак равенства между любовью и смертью, например, или, всматриваясь в царство насекомых и земноводных, чувствовать свое родство с ними...» – считает Б. Кенжеев, и эти слова вполне применимы к нему самому. Он – поэт, который стремится писать для вечности. Изящная мелодика его стиха позволяет ему создавать целые тексты как бы на одном дыхании («...не ищи сравнений – они мертвы...» и др.). Часто темой его стихотворений становится малозаметное случайное настроение, мимолетное впечатление и т. п., что роднит творчество Кенжеева с музыкой.

Всего два сборника вышли у этого чрезвычайно одаренного поэта за границей: «Младший брат» (1984 г.) и «Осень в Америке» (1988 г.).

Ю. Кублановский и Л. Лосев

Вторым по значимости после Иосифа Бродского поэтом русской эмиграции третьей волны западная и отчасти российская критика признает Юрия Кублановского. В 1970 г. он окончил искусствоведческое отделение МГУ; тогда же в московском альманахе «День поэзии» состоялась первая публикация стихов поэта, которой он остался недоволен: без ведома автора одно из стихотворений подборки было сокращено. Надо знать Ю. Кублановского тех лет: в конце шестидесятых он совместно с Л. Губановым и В. Алейниковым входил в группу СМОГ (некоторые из расшифровок этой аббревиатуры: Самое Молодое Общество Гениев, Смелость – Мысль – Образ – Глубина), вел богемный образ жизни и держался крайне независимо. Однако затем Кублановский выбыл из числа «смогистов», завершил образование, работал экскурсоводом в ряде музеев.

Печататься в советских изданиях после первого опыта он не хотел: «Ноги не несли в редакции, тошно было переступать их порог, соседствовать с ложью». Молодой поэт группировал по тематическому принципу свои стихотворения в самиздатовские сборники и тиражами в 30 – 40 экземпляров распространял по Москве. Под псевдонимом Ю. Исполатов он публиковал переводы англоязычных поэтов (привычный путь: в трудные для себя времена даже такие величины, как Борис Пастернак, Николай Заболоцкий и Арсений Тарковский переключались преимущественно на переводы).

В 1976 г. в зарубежной печати появилось письмо Кублановского «Ко всем нам» – на двухлетие высылки Александра Солженицына, после чего, потеряв работу по специальности (суровость властей), поэт устраивается дворником, а также сторожем и истопником при московских храмах. В 1979 г. он принимает участие в «крамольном» альманахе «Метрополь». Но даже

редакторы этого издания, вышедшего в США, не отважились напечатать стихотворение Кублановского с опасной строчкой «где партийцы воруют у всех понемногу». Положение поэта с 1976 г. до отъезда за рубеж удачно определил Евтушенко, сказавший Юрию Михайловичу: «Вы неучтенный элемент и пеняйте, в общем, на себя».

Статус платоновского «невьясненного» не устраивает Кублановского, и в 1979 г., находясь на грани срыва, он переправляет свои стихи в США Бродскому. В результате в 1981 г. в издательстве «Ардис» вышло «Избранное» Юрия Кублановского. В стихах этого сборника Брежнев назван «бровастым», а Ленин – «симбирским шакалом». На публикацию таких откровений автор не рассчитывал, у составителя же был другой прицел. «Я решил, что вы намылились на Запад, и специально их включил, чтобы подстегнуть ситуацию. Вот видите, мы сейчас ходим по Парижу, благодаря этим стихам, а то бы вы там сидели», – это уже признание Бродского Кублановскому, сделанное на «других берегах» в 1983 г.

Действительно, после обыска в январе 1982 г. и вызовов в КГБ поэт предстал перед выбором: или арест, или немедленная эмиграция. Осенью 1982 г. Кублановский оказывается в Вене, с 1983 г. – в Париже, с 1989 г. – в Мюнхене. Устраивается корреспондентом «Радио «Свобода», издает в Париже три сборника: «С последним солнцем» (1983 г.), «Оттиск» (1985 г.), «Затмения» (1989 г.).

В годы «перестройки» поэт часто приезжал в Москву, активно публиковался в российских толстых журналах, пока наконец не вернулся в новую Россию.

Своими литературными учителями Кублановский считает Ахматову и позднего Мандельштама. Акмеистическая точность детали, выпуклость образа сочетаются в его творчестве с почитанием христианской традиции и внятно акцентированным русским патриотизмом. Для него поэзия и православие, поэзия и Россия неразъединимы. Основной пафос стихотворений Кублановского – боль за гибнущее Отечество – реализуется через обращение к библейским образам и символам. О политической ситуации в советском Союзе начала девяностых он пишет языком, бесконечно далеким от политизированного:

* * *

Под снегом тусклым, скудным
первопрестольный град.
Днем подступившим судным
чреват его распад.
На темной, отсыревшей
толпе, с рабочих мест
вдруг снявшейся, нездешний
уже замечен крест.

Но в переулках узких

доныне не погас
тот серый свет из русских
чуть воспаленных глаз.
И у щербатой кладки
запомнил навсегда
я маленькой перчатки
пожатые в холода.

Москва, ты привечала
среди своих калек
меня, когда серчала.
Почто твой гнев поблек?
Кто дворницкой лопатой
неведомо кому
расчистил путь покатый
к престолу твоему?

...Напротив бакалеи
еще бедней, чем встарь,
у вырытой траншеи
нахохленный сизарь
о пададь клювик точит,
как бы в воинственной
любви признаться хочет
к тебе, единственной.

В этом стихотворении говорится и о диссидентах, и о забастовках, и о политическом кризисе, охватившем страну, и о кремлевской стене, но все это сказано не «по-маяковски», а «по-кублановски». Стиль репортажа-однодневки совершенно не подходит Кублановскому: у него и ритм, и лексика, и образно-символический ряд корнями уходят в традицию, и стихи, исходя из нее, к ней же и возвращаются, в отличие, например, от большинства политических стихов советских поэтов. И еще – Ю. Кублановский ни при каких обстоятельствах не забывает о том, что человек важнее и выше любых идей.

Традиционный по форме стих Кублановского, благодаря индивидуальной ритмико-интонационной структуре, приобретает самобытное звучание. Богатейшая лексическая палитра (а по утверждению Бродского, «Кублановский обладает, пожалуй, самым насыщенным словарем после Пастернака») выступает средством спасения поэтической речи от остывания, а человеческой души – от забвения духовных истоков.

Свидетельством основательности творческих принципов поэта служит такое его рассуждение: «Язык и слово – не автономные категории, а производные от духа той земли, где они возникли и созревали... Помню, в России ток, рождающий лирическую энергию, шел на меня от земли, одухотворен-

ного прапамятью пейзажа, боли за разорение. На Западе – впечатление чаще всего носит только визуальный характер, чреватый остыванием текста. Речь делается механистичнее, холоднее. Но основной импульс по-прежнему идет от той русской жизни, из детства, из скитаний по родине. А иногда – и от чужого стиха, живущего в сердце».

Постмодернистское направление в поэзии третьей волны эмиграции, помимо отдельных текстов Бродского и некоторых других поэтов, представлено творчеством Льва Лосева (псевдоним Алексея Лившица). В советский период жизни он окончил Ленинградский университет, был сотрудником пионерского журнала «Костер» и о серьезной работе в литературе не помышлял, жил почти по-обывательски. В тридцатитрехлетнем возрасте перенес инфаркт, а в 1974 г. уехал в США, и тут его жизнь круто изменилась. На отметке 37 лет, роковой для многих поэтов, он начинает писать стихи. «Почему так поздно? Может быть, потому, что я родился в семье литераторов, рос в литературной среде, а такое детство по крайней мере избавляет от самоуверенного юношеского эпигонства, от преувеличенно серьезного отношения к собственному творчеству», – так сам Лосев комментирует это обстоятельство.

Однако в литературу он вошел поначалу как ученый, став профессором славистики Дартмутского университета, написал книгу «Эзопов язык в новейшей русской литературе», а также ряд солидных исследований, посвященных поэзии «серебряного века». Первые стихи опубликовал в 1979 г., а поэтические книги начали у него выходить позже: «Чудесный десант» (1985 г.) и «Тайный советник» (1987 г.). Обе изданы в США. Лосев был составителем и комментатором сборников поэзии Бродского, составил его жизнеописание.

«Постмодернистичность» Л. Лосева выражается, во-первых, в выборе главной темы поэтического творчества, в качестве которой выступает русская литература, ее авторы, персонажи, образы. Уже сами названия лосевских стихотворений отчетливо свидетельствуют о его тематических предпочтениях: «Пушкин в Михайловском», «Стихи о романе», «Моя книга», «Бахтин в Саранске», «Один день Льва Владимировича» и др.

Во-вторых, стихи Лосева – не просто рефлексия по поводу русской литературы, но иронические рассуждения. Литература для него имеет «домашний», с детства знакомый облик, и восприятие ее «на полном серьезе» – давно пройденный этап. Кроме того, в силу, видимо, неромантического склада натуры, поэт не склонен доверять непосредственному впечатлению, которое он всегда подвергает испытанию иронией. Поэтому совершенно прав эссеист Борис Парамонов, заметивший, что «Лосев пишет свои стихи как пародию на курс русской литературы и истории...». Характеризуя диапазон применимости иронии у Лосева, Парамонов не обнаруживает в его стихах внятной границы между допустимым и недопустимым (переходящим в кощунственное): «Лосев пародирует не только Ахматову и Пастернака («Свеча горела в североле»), но даже Св. Писание...».

Ирония для поэта тотальна, поэтому и его «программное» стихотворение «Моя книга», и ернические «В отеле» и «Один день Льва Владимирови-

ча» демонстрируют ее применимость как к творчеству, так и к личности автора. Любопытен в лирике Лосева также образ американского студента, изучающего русскую литературу под чутким руководством ученого-слависта («Один день Льва Владимировича»):

Однако что зевать по сторонам.
Передо мною сочинений горка.
«Тургенев любит написать роман
Отцы с Ребенками». Отлично, Джо, пятерка!

Мнение эмигрантов третьей волны о России, русском быте, русской истории и культуре в концентрированном виде представлено в стихотворении Льва Лосева «Понимаю – ярмо, голодуха...». Показательно, что автору почти ничего не пришлось придумывать: он лишь придал поэтическую форму репликам своего друга Иосифа Бродского. В стихотворении переданы характерные фразы и словечки Нобелевского лауреата, его неповторимый скепсис, описаны его мимика и настроение:

* * *

«Понимаю – ярмо, голодуха,
тыщу лет демократии нет,
но худого российского духа
не терплю», – говорил мне поэт.
Эти дождички, эти березы,
эти охи по части могил», –
и поэт с выраженьем угрозы
свои тонкие губы кривил.
И еще он сказал, распаляясь:
«Не люблю этих пьяных ночей,
покаянную искренность пьяниц,
достоевский надрыв стукачей,
эту водочку, эти грибочки,
этих девочек, эти грешки
и под утро вместо примочки
водянистые Блока стишки;
наших бардов картонные копы
и актерскую их хрипоту,
наших ямбов пустых плоскостопье
и хореев худых немоту;
оскорбительны наши святыни,
все рассчитаны на дурака,
и живительной чистой латыни
мимо нас протекала река.
Вот уж правда – страна негодяев:
и клозета приличного нет», –

сумасшедший, почти как Чаадаев,
так внезапно закончил поэт.
Но гибчайшею русскою речью
что-то главное он огибал
и глядел словно прямо в заречье,
где архангел с трубой погибал.

Автор дает высказаться другу, которому, несомненно, симпатизирует. Однако его позицию не разделяет, по крайней мере, не разделяет ее целиком. В итоге герой стихотворения – поэт выглядит если и правым в деталях, то неправым по существу («что-то главное он огибал...»). Лосев почти подталкивает читателя к выводу: «сумасшедший, почти как Чаадаев», поэт сердится, поскольку он не прав. Потому что родина, какой бы она ни была или ни казалась, – это все же заветное, а пятна и на солнце бывают... Как известно, Бродский гораздо шире смотрел на обсуждаемую в стихотворении проблему, чем лосевский персонаж. Но в том-то и дело, что перед нами – художественное обобщение, которое оттеняет специфику эмигрантской точки зрения.

Многие поэты создавали стихи под названием «Памятник» или аналогичным, есть подобное творение и у Льва Лосева. Тема – серьезнее некуда; для поэта, вероятно, лишь тема смерти может ее превзойти в этом отношении. В постмодернистском стихотворении Лосева ирония минимальна, зато в избытке интертекстуальность, помещенная в необходимый для автора контекст (цитаты из Брюсова, Набокова, Некрасова и др., образующие новые смыслы, новое содержание). Это своеобразная благодарность автора русской литературе за то, что она помогла ему состояться как поэту.

Моя книга

Ни Риму, ни миру, ни веку,
ни в полный внимания зал –
в Летейскую библиотеку,
как злобно Набоков сказал.

В студеную зимнюю пору
(«однажды» – за гранью строки)
гляжу – поднимается в гору
(спускается к берегу реки)

усталая жизни телега,
наполненный хворостью воз.
Летейская библиотека,
готовься к приему всерьез.

Я долго надсаживал глотку,
и вот мне награда за труд:

не бросят в Харонову лодку,
на книжную полку воткнут.

Поэзия эмиграции третьей волны является неотъемлемой частью русской литературы второй половины XX столетия. Об этом свидетельствуют внутреннее родство текстов, созданных по разные стороны границы, репрезентированность одних и тех же художественных систем и традиций как у отечественных, так и у зарубежных авторов, стилевые и тематические переключки и совпадения независимо от гражданства и т. п., да и работа на общее дело – одну из величайших мировых литератур. В заключение уместно привести реплику А. Цветкова, высказанную им в интервью с Д. Глэдом: «Я могу повторить вслед за Короленко, что моя родина – русская литература... Из русской литературы я пока никуда не эмигрировал».

¹ Этот термин является синонимом современной русской литературы. Он передает преемственность литературного развития, не зависящего от прямого идеологического диктата.

Литература

1. Бобышев Д. Возвращение эмигрантского ковчега // Звезда, 1993, № 6.
2. Бобышев Д. Полнота всего. СПб., 1992.
3. Бобышев Д. Речь-ворожея // Знамя, 1990, № 10.
4. Бобышев Д. Русские терцины и другие стихотворения. СПб., 1991.
5. Вегин П. Юрий Кублановский // День поэзии. М., 1989.
6. Глэд Д. Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье. М., 1991.
7. Зайцев В. Творческие поиски русских поэтов «третьей волны» эмиграции // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология, 1993, № 3.
8. Кенжеев Б. Из книги «Апо ergo sum». М., 1994.
9. Кенжеев Б. Новые стихи // Знамя, 1990, № 4.
10. Кенжеев Б. Свободный от волчьих обид // Знамя, 1994, № 11.
11. Кенжеев Б. Стихотворения 1982 – 1987 // Знамя, 1989, № 10.
12. Коржавин Н. Время дано: Стихи и поэмы. М., 1992.
13. Коржавин Н. Письмо в Москву // Библиотека «Огонек», 1991, № 37.
14. Кривулин В. Словесность – родина ваша и моя // Звезда, 1993, № 6.
15. Кублановский Ю. В отечестве перед распадом // Знамя, 1991, № 10.
16. Кублановский Ю. Возвращение. М., 1990.
17. Кублановский Ю. Жертва вечерняя // Знамя, 1990, № 9.
18. Кублановский Ю. Из книги стихов «С последним солнцем» // Знамя, 1988, № 11.
19. Кублановский Ю. Оттиск. М., 1990.
20. Кублановский Ю. С юга на север // Знамя, 1989, № 9.
21. Кублановский Ю. Чужбинное. М., 1993.
22. Лосев Л. Стихи // Знамя, 1991, № 11.
23. Лосев Л. Стихи // Знамя, 1992, № 9.

24. Лосев Л. Стихотворения // Знамя, 1989, № 11.
25. Поэзия Дмитрия Бобышева // Вестник РХД, 1981, № 134.
26. Русские писатели 20 века: Биографический словарь. М., 2000.
27. Русские поэты на Западе. Париж – Нью-Йорк, 1986.
28. Сарнов Б. «Верность себе самому» // Если бы Пушкин... М., 1998.
29. Струве Г. П. Русская литература в изгнании. М., 1996.
30. Цветков А. Искусственное дыхание // Знамя, 1989, № 6.
31. Цветков А. Новые стихи // Знамя, 1992, № 2.
32. Яржембовский С. Поэзия как перевод // Звезда, 1993, № 11.