

Министерство высшего образования Республики Узбекистан
Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека

История русской литературы XX века.

(II часть)

Учебное пособие
для студентов филологических факультетов.

Ташкент-2002

Учебное пособие рекомендовано к печати учебно-методическим советом
НУРУ имени Мирзо Улугбека от 31 января 2002 год. Протокол №3.

Автор: доцент кафедры русского литературоведения
НУРУ имени Мирзо Улугбека Абдуллаева Д.Г.

Ответственный редактор: доктор филолог. наук проф. Абдуазизов А.А.

Оглавление:

1. Введение	с. 3
2. Н. Гумилев	с. 5
3. Б. Пильняк	с.14
4. М. Булгаков.....	с.19
5. В. Набоков	с.35
6. А. Грин.	с.44
7. Ю. Олеша.....	с.47
8. М. Зощенко.....	с.54
9. Б. Пастернак.....	с.61
10.А. Платонов	с.67
11.М. Шолохов	с.88
12.Библиография.....	с. 95

Введение.

Перед вами - пособие по истории русской литературы XX века, в котором последовательно проведен принцип отбора имен и текстов, являющихся с точки зрения автора, наиболее характерными для данной эпохи. Его задача – дать общее представление о русской литературе 20-70-х годов XX века. Если читатель этого пособия захочет такое представление расширить и конкретизировать, он может обратиться к другим источникам, в частности, к тем, которые даны в списке рекомендуемой литературы.

До сих пор учебники и учебные пособия по русской литературе XX века включали монографические главы о корифеях социалистического реализма – Алексее Толстом, Константине Федине, Александре Фадееве, Александре Серафимовиче, Дмитриии Фурманове. В настоящем пособии эти авторы не исследуются, тогда как такие писатели как М. Булгаков, Н. Гумилев, Б. Пильняк и др. талантливые художники, непризнанные официальной властью и критикой, удостоены отдельного разговора. Это вполне закономерно, если вспомнить какой кардинальный сдвиг произошел в нашем сознании за последние годы. Эти писатели создали художественные ценности общенационального и общечеловеческого значения.

Пособие посвящено литературному процессу 1917-1970 годов. Пособие не претендует на восполнение всех лагун в истории русской литературы XX века, но лишь пробует дать систематическое изложение материала истории литературы в определенной иерархической и хронологической последовательности. В 2000 году нами был издан конспект лекций по истории русской литературы XX века, куда вошли такие авторы как О. Мандельштам, М. Цветаева, А. Ахматова. В данное учебное пособие эти авторы не включены.

Задача настоящего пособия – приобщить к пониманию подлинного облика многих писателей XX века, незаслуженно забытых страной и читателем. Настоящее изучение русской литературы XX века только начинается.

Гумилев Н.С. (1886-1921)

Николай Гумилев выпустил первую книгу стихов «Путь конквистадоров» в 1905 году, когда русский символизм переживал пору своего расцвета. На этом фоне его лирический герой – мечтатель, примеряющий на себя панцирь конквистадора («Я конквистадор в панцире железном...») и плащ Заратустры («Песнь Заратустры»), - выглядел явлением откровенно эпигонским.

Подражательный характер сохранился и во второй книге стихов «Романтические цветы» (1908), где Гумилев попытался усилить экзотические черты своей личности, впадая местами в откровенную самопародию. Достаточно вспомнить, как Владимир Соловьев, издеваясь над стихами из сборника «русские символисты», давал образчики декадентски - экстравагантного стиля:

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

Гумилев всерьез вторит как будто бы именно этому образцу:

Превращен внезапно в ягуара,
Я сгорал от бешенства желаний,
В сердце – пламя грозного пожара,
В мускулах – безумье содроганий.

Казалось, что он возвращается к тому, что давно пройдено в 90-е годы на заре русского символизма. Однако Валерий Брюсов, увидевший в дебюте Гумилева «перепевы и подражания», проницательно заметил, что «его победы и завоевания – впереди».

В Гумилеве было качество, которое позволило ему преодолеть литературность и подражательность своих ранних стихов. Современники вспоминали, что он декларировал принцип, согласно которому «нужно самому творить жизнь» и «тогда она станет чудесной». В «Романтических цветах» есть стихотворение, в котором говорится о том, как

далеко, далеко на озере Чад
Изысканный бродит жираф, -

в декабре 1909 года Гумилев уедет в Абиссинию, и «изысканный жираф» вместе с озером Чад станут личными впечатлениями.

Анна Ахматова справедливо протестовала против того, чтобы считать раннюю лирику Гумилева исключительно книжной и экзотичной. Она видела в его творчестве острое чувство судьбы, перерастающее в пророчество, и считала его самым непрочитанным поэтом XX столетия. Ахматова, безусловно, была права в одном – *судьба* Гумилева была абсолютным оправданием и подтверждением его творчества. Как точно заметил А.Павловский, «свою мечту, вычитанную из книг, он превратил в реальность».¹

Следующий сборник «Жемчуга» (1910) Гумилев посвятил Брюсову, поддерживавшему его в начале творческого пути, и в письме к нему признавался: «[...] «Жемчугами» заканчивается большой цикл моих пережива-

¹ Павловский А. Николай Гумилев // вопросы литературы. 1986. № 10. С. 103.

ний, и теперь я весь внутренне устремлен к иному, новому». ¹ в этой книге стихов было найдено равновесие между мечтой и действительностью, экзотическим вымыслом и средствами его поэтического воплощения. Прежде всего это относится к одному из известнейших циклов Гумилева – «Капитаны», где рисовался обобщенный образ путешественника, мореплавателя, завоевателя

Чья не пылью изодранных хартий,
Солью моря пропитана грудь,
Кто иглой на изодранной карте
Отмечает свой дерзостный путь.

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

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

Капитан в этих стихах – условная фигура из прошлого (ботфорты, брабантские кружева, трость)но он наделен конкретной пластикой жеста – мы видим руку, чертящую маршрут на карте, ударяющую тростью по сапогу, резко выхватывающую пистолет. В героях «Жемчугов» вообще сильно игровое начало, но ставкой в этой игре является жизнь. Так персонаж стихотворения «Старый конквистадор» встречает смерть выразительным жестом:

Смерть пришла, и предложил ей воин
Поиграть в изломанные кости.

Позднее в стихотворении «Персидская миниатюра» Гумилев скажет о себе, уже отбросив экзотическую маску конквистадора и завоевателя:

Когда я кончу, наконец,
Игру в cache – cache со смертью хмурой...

(cache – cache – в переводе с французского – игра в прятки). Современники вспоминают, что со смертью Гумилев действительно играл – и не раз. Категория игры становится у него соединительным звеном между воображением и реальностью, жизнью и творчеством.

Однако признание, сделанное Брюсову, говорило о том, что в стихах типа «Старого конквистадора» или «Капитанов» достигнут предел, за которым нужно было искать некое новое качество. Этой внутренней необхо-

¹ Цит. по: Бронгулсая В.В. «Посредине странствия земного». Документальная повесть о жизни и творчестве Николая Гумилева. Годы 1886-1913. М., 1995. С. 162.

димостью было продиктовано создание «Цеха поэтов» (октябрь 1911г.) и провозглашение акмеизма (весна 1912 г.). Гумилев взял курс на разрыв с символизмом и создание новой поэтической школы, что тоже было продолжением «игры» в завоевателя и победителя.

Главным тезисом Гумилева, ставшего лидером Цеха поэтов, было утверждение поэзии как результата сознательной работы над словом (отсюда апелляция к средневековому пониманию цеха как профессиональной корпорации ремесленников). В центре поэзии ставился человек, строящий свое «я» со всей мерой ответственности и риска. Вскоре это переросло в теорию акмеизма – слово, которое Гумилев возводил к греческому «акмэ», т.е. «высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора». Анна Ахматова вспоминала, как было отыскано название нового течения: «С верхней полки достали греческий словарь [...] – и там отыскали цветение, вершину».¹

В программной статье «Наследие символизма и акмеизм» («Аполлон», 1913, № 1) Гумилев не только отмежевался от символистской мистики и зыбкости слов, но и писал о самоценности любого явления и прежде всего о самоценности ч е л о в е к а как «явления среди явлений» позднее этот тезис уточнил Мандельштам в статье «О природе слова»: «[...] Человек должен быть тверже всего на земле».²

В позиции Гумилева – акмеиста можно и нужно видеть предчувствие тех исторических испытаний, которые вскоре выпадут на долю его поколения. Сам он буквально рвался навстречу этим испытаниям и весной 1913 г. снова уехал на полгода в Африку (по командировке Музея антропологии и этнографии Академии наук).

Начавшаяся летом 1914 г. война с Германией была встречена им с энтузиазмом. В августе он был зачислен «охотником» в лейб-гвардии уланский полк, а осенью отправлен в действующую армию.

Гумилев оказался храбрым солдатом. В январе 1915 г. он награжден Георгиевским крестом четвертой степени за успешную разведку, а в декабре того же года – Георгиевским крестом третьей степени за спасение пулемета под артиллерийским огнем противника во время отступления. В марте 1916 г. его произвели в прапорщики и перевели в гусарский полк.

Военные стихи Гумилева вошли в пятую книгу стихов «Колчан», вышедшую в 1916 году (предыдущая книга «Чужое небо» появилась в 1912 г.) война дала его лирике новое содержание – и прежде всего ощущение роковых минут русской истории:

Как собака на цепи тяжелой,
Тявкает за лесом пулемет,
И жужжат шрапнели, словно пчелы,
Собирая ярко – красный мед.

¹ Черных В. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М., 1996. Ч. 1. С.56.

² Мандельштам О. Собр. Соч. : в 4 т. /составители П. Нерлар, А. Никитасев. М., 1993. Т. 1. С.230.

В этих стихах война увидана одновременно как пир и как испытание духа. Никто, кроме Гумилева, не нашел таких точных, ясных и одновременно высоких слов о войне:

Та страна, что могла быть раем,
Стала логовищем огня,
Мы четвертый день наступаем,
Мы не ели четыре дня.

Но не надо яства земного
В этот страшный и светлый час,
Оттого что господне слово
Лучше хлеба питает нас.
Словно молоты громовые
Или воды гневных морей,
Золотое сердце России
Мерно бьется в груди моей.

Но в это праздничное и трагическое состояние духа скоро ворвется апокалипсические предчувствие конца – и собственной жизни, и жизни той страны, за которую поэт готов был без колебаний умереть. Начиная с седьмой книги стихов «Костер» (1918) и кончая своим лучшим сборником «Огненный столп (1921), Гумилев стремительно движется к постижению подлинного смысла своей эпохи. Именно в этот период им создается синтетический портрет своего лирического героя (стихотворение «Память», вошедшее в «Огненный столп»). В нем все, на первый взгляд, условно - романтично и в то же время все автобиографично:

Я люблю избранника свободы,
Мореплавателя и стрелка,
Ах, ему так звонко пели воды
И завидовали облака.
Высока была его палатка,
Мулы были резвы и сильны,
Как вино впивал он воздух сладкий
Белому неведомой страны.

.....
Знал он муки голода и жажды,
Сон тревожный, бесконечный путь,
Но святой Георгий тронул дважды
Пулею нетронутую грудь.

Гумилев стремился выразить своими стихами биографию поколения, брошенного в исторические катаклизмы. В стихотворении «Мои читатели» он писал:

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

Пули свистали настоящие, а метафорические волны, ломающие борта, уже облеклись в плоть реальных исторических обстоятельств. Его лирический герой должен был выдержать чудовищное давление этих обстоятельств, не унизив себя малодушием и страхом.

В своей зрелой лирике Гумилев, в сущности, перестал быть акмеистом. Акмеизм как течение сошел на нет в начале 1914 г. (Ахматова позже напишет о том, что он был «разгромлен» недоброжелательной критикой). Весной 1914 г. был приостановлен и Цех поэтов. Гумилев попробует восстановить Цех в 1916 – м и 1920 – м годах, но возродить акмеистическую линию русской поэзии ему так и не удалось.

Вскоре после февральской революции 1917 г. он был командирован в русский экспедиционный корпус на Салоникский фронт, но застрял в Париже до января 1918 г. Зимой – весной этого же года он живет в Англии, откуда в апреле (через Мурманск) вернулся уже в новый город – Петроград, а не Санкт – Петербург. Новое правительство переехало в Москву, тем не менее Петроград оставался литературной и культурной столицей России. Гумилев включается в культурную жизнь города с присущей ему активностью.

В декабре 1918 г. выходит книга его стихов «Костер» и второе издание «Жемчугов». Гумилев преподает в Институте живого слова и становится членом редколлегии издательства «Всемирная литература». Весной 1919 г. по его инициативе при этом издательстве была открыта литературная студия, которой он начал активно руководить. В 1920 г. Гумилев принимает активное участие в создании петроградского Союза поэтов, а в феврале 1921 избран его председателем. Одновременно с этим в нем шла напряженная внутренняя работа, одним из результатов которой стал шедевр лирики позднего Гумилева – стихотворение «Заблудившийся трамвай» из книги «Огненный столп» (1921).

Гумилевский трамвай летит по реальному Петербургу, но на самом деле он заблудился в «бездне времен». Он перемахивает через Неву, Нил и Сену. За его окном мелькает нищий, который «умер в Бейруте год назад», а реалии петербургского пейзажа приобретают зловещий и символический смысл:

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

Здесь стоит вспомнить, что по народным поверьям в канун дня Усекновения главы Иоанна Предтечи запрещается употреблять в пищу овощи круглой формы, напоминающей о человеческой голове. Так что символика капусты и брюквы приобретает отчетливый религиозно – мученический аспект.

Лирический герой «Заблудившегося трамвая», в сущности, выходит из времени и оказывается в точке, с которой оно обозримо в *оба конца*. Он видит свое прошлое и будущее одновременно. В будущем его ждет гибель, причем не просто под ножом палача, а под копытами неумолимо несущегося на него Медного всадника – символа русской истории:

И сразу ветер знакомый и сладкий,
И за мостом летит на меня
Всадника длань в железной перчатке
И два копыта его коня.

И все же в этом апокалиптическом предчувствии собственного конца и конца Петербурга остается некая *устойчивая точка* – Исаакиевский собор, в котором герой стихотворения собирается отслужить панихиду по себе:

Верной твердынею православья
Врезан Исакий в вышине,
Там отслужу молебен о здравьи
Машеньки и панихиду по мне.

Исаакий – знак не только русского Православия, но и русской культуры, русской истории. Лирический герой Гумилева знает *свое место* в этой истории и культуре, поэтому чувство гибельности здесь перекрывается уверенностью и спокойствием, о которых сам он говорил в стихотворении «Моим читателям».

Это спокойствие вскоре потребуется, когда он будет арестован по обвинению в причастности к так называемой Петроградской боевой организации, которой, скорее всего, не существовало. Гумилев намеренно был подведен под статью расстрела. Сохранилось свидетельство, что в последние минуты перед смертью он вел себя с полным самообладанием.

В лирике Гумилева двадцатых годов нашло воплощение глубочайшее чувство «роковых минут» русской истории и твердое представление о

собственной роли в ней. Русскую литературу впереди ждала эпоха террора и страха, и Гумилев как никто давал в своем творчестве образец поведения перед лицом жестокого и страшного времени. Понятие поэта и воина слились в его стихах и его биографии воедино. Та идеальная модель поведения, которую ранний Гумилев выстраивал, оглядываясь на литературные образцы и культурные архетипы, наполнилась конкретным смыслом. Гумилев создал из своей творческой биографии национально - исторический символ, по – своему реализовав идею жизнетворчества, согласно которому художник в конечном итоге должен стать собственной формой.

Пильняк Б.А. (1894-1938гг).

Настало время изучения творчества Пильняка. Имя этого писателя до недавнего времени даже не упоминалось в учебниках. Между тем без осознания его творчества картина русского литературного процесса двадцатых годов двадцатого века будет не полной. Пильняк один из тех писателей двадцатых годов двадцатого века, которым выпало на долю быть отвергнутым в своей стране за правду и талант. Его всячески отбрасывали в тень, не давали возможности писать так, как подсказывал ему его талант и его знание жизни, видение современности. Многие его произведения еще при жизни писателя стали запрещенными. К несчастью, литературные споры носили тогда ярко выраженный политический характер. В произведении видели арену борьбы двух систем, а не талант писателя.

Пильняк Б.А. родился 12 октября 1894 г. в г. Можайске, в семье земского врача. Земские учителя, врачи были подвижниками и работали не только ради содержания, но и по долгу. Отец Пильняка происходил из немцев-колонистов Поволжья, мать – русская, из семьи волжских купцов. Пильняк окончил Московский коммерческий институт. В 1920 г. он окончил еще и литературный институт. В 1919 г. вышла первая книга рассказов . Повесть «Первый год» (1920) была переведена сразу на несколько языков и получила широкую известность. Но на родине была не понята. Российская критика двадцатых годов обвиняла Пильняка в том, что революцию он видит стихийной, неорганизованной силой, сравнивает ее с метелью, не руководимой никем, вроде урагана.

В 1929 г. выходит его повесть «Красное дерево». Пильняк очень хорошо знал уездную жизнь России, и она стала главной темой повести. В уездных городках явственнее, чем в крупных, проявляется вся та неуправляемая сила, которую часто называют оригинальностью или эксцентричностью провинциальной натуры. Уездная жизнь давала такие хитросплетения, такие вычурные композиции из несуразностей, которые в больших городах и не встретишь. Пильняк показывает, как в провинции, в искаженном виде, ярче проявлялись черты эпохи. Уездное, утверждает пи-

сатель, означает больше, чем место пребывания обывателя, это и есть Россия. За описание темных сил и инстинктов критика объявила Пильняка натуралистом. Ему намекали на то, что следует писать более приглаженно, убаюкивающе. Натурализм в русской прозе двадцатых годов двадцатого века разрешался только в отдельных случаях, когда описывались враги. Но Пильняк знал о жестокостях революции. В эти годы Л. Сейфуллина, И. Бабель, А. Платонов, также как и Пильняк не приукрашивали темное в человеке, и за это подвергались нападкам критики.

В 1924 г. Б. Пильняк опубликовал «Отрывки из дневника», в которых высказал «крамольную мысль», что коммунисты для России, а не наоборот. С тех пор ему не простили этой позиции. Пресса обвиняла его в мелкобуржуазности, а то и в предательстве.

В повести «Красное дерево» у него появляется мысль об исторической роли России и далее в других произведениях он показывает, как круто меняется судьба страны, когда наметилось свертывание НЭПа и началась насильственная коллективизация.

«Повесть непогашенной луны» (1926г.) Пильняк опубликовал в журнале «Новый мир», №5. Весь тираж был вскоре полностью конфискован. Пильняк первым прозрел и описал будущие черты культа личности Сталина, еще только начало, когда «вождь народов» начинает уничтожение государственных деятелей, своих соратников. Главным герой повести командарм Гаврилов. Пильняк показывает в повести механизм диверсий против своих же, который держался на дисциплине, верности. Многие тогда сложили головы, прежде, чем поняли, что в стране произошел переворот, что на смену пришли карьеристы или не рассуждающие исполнители. В образе командарма Гаврилова легко угадывается М. Фрунзе. Главный герой повести не желая операции и чувствуя себя здоровым, покорно ложиться на операционный стол во имя идеи партии и партийной дисциплины. Клеветают в обществе на друзей, наговаривают на себя и все это во имя дисциплины. Это был механизм, который порожден слепым следованием догме. Писатель в повести дает символические образы командарма Гаврилова. Сталина он называет Хозяином или «негорбящимся человеком». Он сидит в доме номер первый. Гаврилов чувствует себя совершенно здоровым, его язва зарубцевалась, но хозяин говорит о том, что его здоровье ценно для партии и потому надо вылечиться, а для этого надо сделать операцию. Пильняк слишком многое предугадал в 1926 году. Он совершенно точно предсказал и будущие тройки, которые без суда и следствия будут выносить приговор своим жертвам, и будущее «дело врачей» и многое другое. Сталин находит тех послушных врачей, которые убьют Гаврилова-Фрунзе на операционном столе. Старик-профессор Кокосов говорит молодому очень исполнительному профессору Лозовскому: «Ну, знаете ли, если бы такая болезнь была у моего брата, я не стал бы делать операции». Но

все решает «негорбящийся человек». И «в кабинет вошли – один и другой – люди и той тройки, которая вершила». Пильняк показал в своем произведении почву, которая рождает диктатора, тирана. Этот механизм писатель показывает в его еще начальной, неразвитой форме, но уже со всеми сложившимися чертами. Гаврилов понимает, что он не выйдет живым из больницы, поэтому прощается со своим другом Поповым, оставляет ему завещание и только ему раскрывает свое предчувствие. Писатель сумел передать атмосферу тревоги, гнетущего состояния людей. Город и страна как бы накрыты серо-красным пеплом. В повести нет описания природы. Кроме луны – свидетельницы всего происходящего, которая «ходит по городу». Луна – немой свидетель всего происходящего.

Мы знаем из свидетельств репрессированных в 30-40-е годы людей и их родных, что обычно «черный ворон» – машина НКВД – приезжала за своими жертвами ночью. И если можно заставить людей от страха гасить свет в домах, делать вид, что не слышат, что происходит за стеной у соседей, то свет луны погасить нельзя – утверждает Пильняк. Ни Сталин, ни Фрунзе не названы в повести по именам, но современники мгновенно разгадали знакомые черты. Пильняк уже в журнальном конфискованном варианте дает предисловие к повести и просит читателей не искать в его произведении «подлинных фактов и живых лиц» и еще он пишет, что «лично Фрунзе он почти не знал, едва был знаком с ним». Но мы теперь понимаем, что именно о трагической судьбе этого человека пишет Пильняк, теперь есть факты. Подтверждающие это. В 1965 г. вышла книга «М. Фрунзе, воспоминания друзей и соратников», где в трех местах есть подтверждение выдвинутой Пильняком версии. Друг Фрунзе И.К. Гамбург свидетельствует о нежелании Фрунзе делать операцию, но по приказу Сталина и партии ложится под нож. Совпадение отдельных реплик говорит о том, что Пильняк получал материал от ближайшего окружения Фрунзе, что дает нам возможность утверждать, что повесть в своей основе документальна.

После выхода повести печать обрушилась на Пильняка. Он в то время находился за границей, в Германии. Главное обвинение – не видит поступательного движения революции, не понимает хода событий. Эти обвинения кочевали до последнего времени из работы в работу, писателя обвиняли в «пильняковщине», называли «попутчиком».

В романе «Созревание плодов» (1936г.) Пильняк показывает положительные, вопреки сталинской политике, благие плоды неустанного труда народа, его энтузиазма и в последнем его романе (при жизни писателя неопубликованном) «Соляной амбар» (1937г.), где рассматриваются корни революции со времен народников и ее судьбы в уездных глубинках.

В 1937 г. в стране уже высоко оценивалась роль Сталина в революции, и революция воспринималась только как победоносное шествие. Ро-

ман «Соляной амбар» имел для Пильняка принципиальное значение. Уже изменились многие оценки в революции, преувеличивалась роль Сталина в ней, исчезли многие имена его соратников из учебников, документов и самое страшное – из жизни. Большинство писателей и публицистов молчали или перестраивались на новый лад. Чем дальше, тем более требовалось писать отцеженное, отлитое в круглые формы, в произведениях не должно быть боли, рваных ран и уж тем более никаких сомнений. И уже выяснилось, что не во время революции, ни после нее никогда не было ошибок, а только ровный поступательный путь вверх ко все новым достижениям. Но Пильняк считал, что писатель обязан говорить правду и из произведения в произведение он говорил об ошибках революции, о проблемах, которые есть в стране.

12 октября 1937 его арестовали на даче в Переделкино. Это был день рождения младшего сына писателя Константина, а в апреле 1938 г. Пильняк был приговорен к расстрелу. По уточненным данным приговор приведен к исполнению 21 апреля 1938 г. Анна Ахматова в 1938 году напишет:

Борису Пильняку

Все это разгадаешь ты один...
Когда бессонный мрак вокруг клокочет.
Тот солнечный, тот ландышевый клин
Врывается во тьму декабрьской ночи.
И по тропинке я к тебе иду.
И ты смеешься беззаботным смехом.
Но хвойный лес и камыши в пруду
Ответствуют каким-то странным эхом...
О, если этим мертвого бужу,
Прости меня, я не могу иначе:
Я о тебе как о своем тужу
И каждому завидую, кто плачет,
Кто может плакать в этот страшный час
О тех, кто там лежит на дне оврага...
Но выкипела, не дойдя до глаз,
Глаза мои не осквернила влага.

М. А. Булгаков (1891-1940).

Для понимания творчества Булгакова чрезвычайно важны некоторые факты его биографии. Важно, что он родился в семье священника, преподававшего в Киевской духовной академии и незадолго до смерти ставшего профессором богословия. Важно, что юный Булгаков в гимназии был монархистом, а в университете демонстративно уклонялся от общественно-

политической деятельности. Важно, что он выбрал профессию врача. Иными словами, необходимо иметь в виду принадлежность Булгакова к консервативным слоям русской интеллигенции, чтобы ощутить, в какой мере было закономерным его скептическое отношение к революции.

Однако не менее значимо, что с юности он был настроен независимо и вольнодумно. После смерти отца перестал соблюдать посты и причащаться. Всегда оберегал свою внутреннюю независимость. Консерватизм его парадоксально имел оборотной стороной еретичество, так что Булгаков в полной мере соответствовал тому идеалу писателя, который нарисовал Евгений Замятин в статье «Я боюсь». Все это не могло не повлиять на некоторые существенные черты его творчества.

Булгаков отличался обостренным чувством катастрофизма современной действительности, что в полной мере сказалось в его первом крупном произведении — романе «Белая гвардия» (1925). Правда, этому роману предшествовала достаточно долгая литературная работа, и вот что сам Булгаков счел нужным сообщить в 1928 г. для библиографического словаря «Писатели современной эпохи» (М., 1928): «Первое выступление в печати в ноябре 1919 г. — сатирические фельетоны в провинц. газетах. С 1920 г. стал вплотную заниматься литературой. С 1920–21 г. жил в провинции, где поставил на местной сцене три пьесы. С 1921 г. живет в М. Служил репортером и фельетонистом в газетах. Участвовал в журн. «Россия» (ром. «Белая гвардия»), «Рупор», альм. «Недра» (пов. «Роковые яйца») (...).

«Белая гвардия» поставила Булгакова в ряд наиболее значительных современных писателей, хотя к тому времени за его спиной были повести «Записки на манжетах» (1922), «Дьяволиада» (1924), рассказы, вошедшие позже в цикл «Записки врача», блистательные фельетоны. И хотя печатание «Белой гвардии» в журнале «Россия» оборвалось (полный текст романа был опубликован в Париже в 1927—1929 гг.), роман был замечен. Максимилиан Волошин сравнил дебют Булгакова с дебютами Льва Толстого и Достоевского и назвал его «первым, кто запечатлел душу русской усобицы». Булгаков изобразил в «Белой гвардии» мир «в его минуты роковые», что подчеркивалось самим началом повествования, выдержанным едва ли не в летописной манере: «Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй». Но Булгаков вместе со стилем летописания, фиксировавшего, как известно, только экстраординарные события, выбирал и позицию бытописателя. Последнее было традиционно для старой русской литературы, но неожиданно для литературы послереволюционной, ибо быт как таковой исчез.

Булгаков демонстративно описывает семью и самый дух семьи, в чем сказалось его приверженность к толстовской традиции, о чем сам он сказал в письме к правительству: «[...] Изображение интеллигентско-дворянской семьи, волею непреложной исторической судьбы брошенной в годы граж-

данской войны в лагерь белой гвардии, в традициях «Войны и мира».

Кто такие Турбины? Два брата и сестра, оставшиеся без родителей и пытающиеся сохранить уют и покой родительского дома. Старшему — Алексею, военному врачу, 28 лет, младшему — Николке, юнкеру, 17, сестре Елене — 24 года. Булгаков любовно описывает окружающий их быт — часы с боем, печка с голландскими изразцами, мебель старого красного бархата, бронзовая лампа под абажуром, книги в «шоколадных» переплетках, портьеры. В семье Турбиных царят не только уют и порядок, но прежде порядочность и честность, забота друг о друге, любовь. Прообразом этого домашнего рая был дом Булгаковых в Киеве.

Однако за окнами дома бушует метель и идет жизнь совсем не та, которая описана в «шоколадных» книгах. Мотивы бурана, метели связаны с «Капитанской дочкой» Пушкина, из которой взят эпитаф: «Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл. Сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло. — Ну, барин, — закричал ящик, — беда: буран». Как и в «Капитанской дочке», метель становится символическим знаком утраты пути - герои романа заблудились в истории.

Турбины любят Россию и ненавидят большевиков, которые поставили страну на край пропасти. Но они ненавидят Петлюру с его идеей самостоятельности. Киев для Турбиных — русский город. Их задача — защищать этот город как от тех, так и от других. Турбины воплощают собою нравственные принципы, которые сложились в лучших слоях русского общества. Алексей и Николка, избравшие военную профессию, хорошо осознают, что в их обязанность входит защищать страну и, если надо, умереть за нее.

Однако Россия, которую они хотят защищать, расколота на «умных гадов» с «желтыми твердыми чемоданами» и тех, кто верен присяге и долгу. «Умные гады», к которым Турбины безошибочно относят мужа Елены полковника генерального штаба Тальберга, хотят жить. Умирать будут другие — те, кто в романе представлен не только Турбиными, но и полковником Най-Турсом, пытающимся вместе с юнкерами организовать защиту города от петлюровцев. Когда он понимает, что их предали, то приказывает юнкерам срывать погоны, кокарды и уходить, а сам погибает за пулеметом, прикрывая их отход.

В один ряд с Най-Турсом Булгаков ставит полковника Малышева, который, собрав в юнкерском училище последних защитников города, объявляет, что их предали, и приказывает уходить. «— Слушайте, дети мои! — вдруг сорвавшимся голосом крикнул полковник Малышев, по возрасту годившийся никак не в отцы, а лишь в старшие братья всем стоящим под штыками, — слушайте! Я, кадровый офицер, вынесший войну с германцами [...], на свою совесть беру и ответственность, все!! все!!» Совесть офицера велит ему позаботиться о том, чтобы люди не погибли бессмысленно.

ной смертью.

Алексей Турбин, Най-Турс, Малышев — немногие, которые понимают, что им *нечего* защищать. Та Россия, за которую они готовы умереть, более не существует.

В хаосе гражданской войны рушится не только старая Россия, но и традиционные понятия о долге и совести. Булгакова интересуют люди, которые эти понятия сохранили и способны сообразно им строить свои поступки. По мысли Булгакова, моральная сторона человеческой личности не может зависеть ни от каких бы то ни было внешних обстоятельств. Она носит абсолютный характер.

Второй эпиграф к «Белой гвардии» — из Апокалипсиса: «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими». Иными словами, нравственные поступки личности имеют оценку в некоей Высшей Инстанции. То, что происходит *во времени*, оценивается в *вечности*. Поводырем Гринева в «Капитанской дочке» был Пугачев, тогда как у героев булгаковского романа нет иного поводыря, кроме нравственного инстинкта, вложенного в человека свыше.

Проявление этого инстинкта в истории описано Булгаковым как чудо, и именно в этот момент его герои оказываются на подлинной духовной высоте вопреки полной тупиковости их конкретных социальных судеб. Николка Турбин не может допустить, чтобы Най-Турс остался непогребенным. Он отыскивает в морге его тело, находит его сестру и мать, и полковника хоронят по христианскому обряду.

Самое большое чудо в романе — это нравственный выбор, который — каждый для себя — делают его герои вопреки тому тупику, в который их загнала история. На этом позднее будет построен роман «Мастер и Маргарита». Булгаков должен был, безусловно, помнить слова Канта о двух самых удивительных явлениях: звездном небе над головой и моральном законе в душе человека. В известном смысле эта кантовская формула является ключом к «Белой гвардии».

После закрытия журнала «Россия» печатание романа прервалось, и Булгаков переделывает его в пьесу «Дни Турбиных», которая была поставлена МХАТом. Спектакль сразу же становится фактом общественной жизни — и фактом чрезвычайно скандальным. Современная критика увидела здесь апологию белого движения, а поэт Александр Безыменский назвал Булгакова «новобуржуазным отродьем, брызжущим отравленной, но бессильной слюной на рабочий класс и его коммунистические идеалы». В 1927 г. пьесу исключили из репертуара и восстановили лишь по просьбе Станиславского.

Герой повести «Роковые яйца» профессор зоологии Персииков случайно открывает чудодейственный луч, стимулирующий рост и жизнеспособность живой клетки. Его открытие попадает в газеты и становится извест-

ным на всю страну. К Персикову является председатель совхоза Рокк, который собирается выращивать при помощи этого луча необыкновенного размера кур. Но по ошибке для совхоза отгружены партии змеиных, крокодильих и страусиных яиц. Окрестности совхоза опустошают чудовищные гады. Гады движутся огромной массой на Москву, все пожирая на своем пути. И только неожиданные для августа месяца морозы, погубившие теплолюбивых чудовищ, спасают положение дел.

Мысль Булгакова, выраженная в сюжете повести, достаточно прозрачна. Случайное открытие кладется в основу бездумного эксперимента, который ведет к катастрофе. За этим встает неприятие революции как опасного экспериментирования с живой жизнью. Эволюция прогнозируема, эксперимент — нет, поскольку в нем всегда таятся неучтенные возможности. Причем первыми гибнут сами экспериментаторы — Персикова убивает разъяренная толпа.

Этот конфликт Булгаков углубляет и обостряет в повести «Собачье сердце» (1925). Она оказалась настолько острой, что так и не была напечатана при жизни писателя. Даже либеральный Л. Каменев усмотрел в ней «острый памфлет на современность», который «печатать ни в коем случае нельзя». Более того, в мае 1926 г. рукопись повести была изъята сотрудниками ОГПУ вместе с булгаковскими дневниками, и добиться возвращения ее удалось только в 1929 году.

Если героем «Роковых яиц» был биолог, то теперь им становится врач-экспериментатор, профессор Преображенский. Пересадив гипофиз человека дворянке по кличке Шарик, он получает гомункулуса по фамилии Шариков. Ассистент профессора доктор Борменталь восторженно записывает в дневнике: «Новая область открывается в науке: безо всякой реторты Фауста создан гомункул. Скальпель хирурга вызвал к жизни новую человеческую единицу». Таким образом, эксперимент произведен не на куриных яйцах, а на человеке.

Однако экспериментаторы обнаруживают, что человек как материал обладает определенными свойствами. Симпатичному Шарикуну пересажены семенники Клим Чугункина — хулигана и алкоголика, играющего по трактирам на балалайке. В результате гомункулус вырастает страшной сволочью — асоциальным типом с исключительно паразитическими наклонностями. Поняв свою ошибку, Преображенский говорит Борменталю: «Доктор, человечество само (...) в эволюционном порядке каждый год упорно, выделяя из массы всякой мрази, создает десятками выдающихся гениев, украшающих земной шар». Он, в сущности, признает, что эволюция куда мудрее скороспелых человеческих попыток улучшить природу. Революция есть вмешательство в фундаментальные законы бытия, что чревато катастрофой.

С одной стороны, «Собачье сердце» продолжает фаустовскую тему го-

мункулуса. Ученик Фауста Вагнер создает в пробирке это искусственное существо. Но к созданию Гомункулуса каким-то образом причастен Мефистофель, и текст гетеевского произведения намекает на непредсказуемые неприятности:

В конце концов приходится считаться

С последствиями собственных затей.

Эти стихи вполне можно поставить эпиграфом к повести Булгакова.

С другой стороны, автор «Собачьего сердца» продолжает уэллсовскую линию изображения того, как самые безумные научные идеи становятся воплощаемыми в реальности. Один из героев повести «Роковые яйца» не случайно вспоминает роман Г. Уэллса «Пища богов». А в романе Г. Уэллса «Остров доктора Моро» (1896) доктор Моро хирургическим путем превращает зверей в людей, которые в итоге восстают и убивают доктора. У булгаковского сюжета вполне могла быть подобная концовка, ибо Шариков, которому его создатель мешает жить, стремится уничтожить своего «папашу» — правда, при помощи политического доноса.

Чрезвычайно важное место в группировке персонажей «Собачьего сердца» занимает Швондер — председатель домкома, стремящийся натравить Шарикова на профессора, живущего в непопозволительной роскоши (семь комнат!). Швондер — человек, в лице которого революционная идея нашла своего идеального исполнителя, ибо он — из породы *упростителей* и *уравнителей*. Люди этого типа стремятся отменить сложный организм культуры, созданный европейским человечеством. Правда, Преображенский уверен, что это не удастся ни ему, ни Шарикову: «Это никому не удастся [...], и тем более людям, которые вообще, отстав в развитии от европейцев лет на двести, до сих пор еще не совсем уверенно застегивают свои собственные штаны».

Для осуществления социального эксперимента швондерам требуются шариковы, способные усвоить прежде всего идею равенства. Именно на основе этой идеи Шариков как «член жилищного товарищества» требует площадь «в квартире № 5 у ответственного съемщика Преображенского в 16 квадратных аршин». Однако Швондер не учитывает, что в Шарикове деградировала сама человеческая порода, и потому ему не нужна *никакая идеология*. «[...] Швондер и есть самый главный дурак, — говорит Преображенский. — Он не понимает, что Шариков для него более грозная опасность, чем для меня. Ну, сейчас он всячески старается натравить его на меня, не соображая, что если кто-нибудь, в свою очередь, натравит Шарикова на самого Швондера, то от него останутся только рожки да ножки».

Булгаков увидел русскую революцию как акт разрыва с европейской культурой и процесс деградации человеческой природы, в результате чего будет уничтожена и сама революционная идеология, замененная прими-

тивными инстинктами. Соединение революционного эксперимента с психологией человека толпы — вот что волнует Булгакова, и здесь он предупреждает о той же опасности, которую чувствовал Горький в «Несвоевременных мыслях» и Короленко в «Письмах к Луначарскому». Процесс формирования шариковых может выйти из-под контроля, и он окажется губительным для тех, кто способствовал появлению существ этого типа. А в последнем виновен не только «дурак» Швондер, но и «умник» Преображенский. Идея эксперимента, с человеком, рожденная в кабинете ученого, выходит на улицу. Булгаков ставил вопрос об ответственности мыслителей за разработку идей, запущенных в жизнь.

Неудача с публикацией «Собачьего сердца» показала Булгакову, что его судьба как прозаика предрешена. Оставалась надежда на театр, но и здесь положение выглядело безнадежным. Запрещают «Дни Турбиных», снимают с репертуара «Зойкину квартиру», не разрешают ставить «Багровый остров» и «Бег». Сталин в феврале 1929 г. в письме к драматургу Билль-Белоцерковскому отозвался о «Беге» как о «попытке оправдать или полуоправдать белогвардейское дело»⁷. Состояние Булгакова отразилось в пьесе «Кабала святош» — о заговоре черных сил против гениального Мольера. После запрещения этой пьесы Булгаков понял, что спасти его может только Сталин. Так родилось «Письмо к Правительству СССР» (март 1930 г.).

Оно было выдержано в тоне чрезвычайно смелого и полного достоинства. Булгаков не скрывал свой скептицизм относительно революционного эксперимента в стране, своей приверженности к свободе творчества, своего мистицизма, но вместе с тем говорил о себе как о писателе, стремящемся принести пользу стране и народу. Сталин вполне оценил мужество затравленного писателя и 18 апреля лично позвонил ему по телефону. На вопрос, не хочет ли он уехать за границу («Что — мы вам очень надоели?») Булгаков твердо ответил, что русский писатель не может жить вне Родины. И это тоже, видимо, импонировало вождю. Так было удовлетворено желание Булгакова работать в МХАТе, куда он был зачислен в качестве ассистента режиссера.

М. Чудакова справедливо отметила, что разговор Сталина с Булгаковым происходил на следующий день после многолюднейших похорон Маяковского. Она полагает, что Сталину нужно было помешать талантливому писателю уйти, как Маяковский, «нежелательным для власти образом».

Если суммарно охарактеризовать проблематику булгаковских пьес, то нетрудно увидеть, что в них получали дальнейшее развитие его тревожные мысли о катастрофической логике послереволюционной действительности. В пьесах 20-х годов центральной становилась мысль о том, что эпоха оказывается беспощадна ко всему, что есть честно, умно и вы-

сокого в человеке. Об этом говорят трагические тупики судеб Алексея и Николки Турбиных из «Дней Турбиных» (1925), Хлудова и Чарноты, Серафимы Корзухиной и Голубкова из «Бега» (1928). Реальность все больше и больше начинает напоминать бесстыдный фарс, демонстрирующий деградацию человека («Зойкина квартира» — 1926; «Багровый остров» — 1927).

Булгаков начал писать роман «Мастер и Маргарита» в 1928 г. Первоначально он назывался «Копыто инженера» («инженером» именовался иностранец Воланд, прибывший в Москву; работа над романом совпала по времени с «шахтинским» процессом о «вредителях»). В начале 1930 г. Булгаков сжег рукопись, от которой сохранились остатки черновых тетрадей. В 1932 г. он возобновляет работу над романом, и одним из толчков к тому была встреча с Еленой Сергеевной Шиловской, прототипом Маргариты. Летом 1938 г. была готова машинопись «Мастера и Маргариты»; Весной 1939 г. написан эпилог. После краха с «Батумом» Булгаков лишь вносит в роман поправки. Перед смертью он сказал Елене Сергеевне: «Может быть, это и правильно... Что я мог бы написать после «Мастера»?».

Обозначенный в структуре «Белой гвардии» стык временного и вечного в «Мастере и Маргарите» стал главным композиционным принципом. Сюжетная линия московской жизни 30-х годов перебивается евангельскими главами. Связующее звено между ними — Воланд как неизменный свидетель всего, что происходит на Земле, и Мастер, написавший роман о Пилате.

Евангельские главы являются смысловым ключом ко всему повествованию в целом. Прокуратору Иудеи Понтию Пилату приводят на допрос молодого человека лег двадцати семи — Иешуа Га-Ноцри, который публично излагает свое учение. Краткая суть его учения состоит в том, что оно утверждает *реальность добра*. Иешуа даже к Пилату обращается со словами: «Добрый человек...» Но в том-то и дело, что Пилат не ощущает себя добрым и не хочет им быть. Центурион Марк Крысобой по приказу прокуратора сбивает философа ударом бича с ног: прокуратора можно называть только «игемон».

Тем не менее для Иешуа все люди добрые. «(...)[Злых людей нет на свете],— говорит он прокуратору. А о Марке Крысобоее выражается так: «С тех пор как добрые люди изуродовали его, он стал жесток и черств». Парадоксально звучит эта фраза о «добрых людях», способных изуродовать. Впрочем, Иешуа даже предателя Иуду называет «очень добрым и любознательным человеком». Его философия сначала кажется Пилату наивной, но, высказанная вслух, эта наивность становится опасной. Иешуа убежден, что «всякая власть является насилием над людьми», что «настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек пе-

рейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть». Пилат хорошо понимает, что за потворство таким речам он может поплатиться головой.

В арестованном бродяге есть, однако, нечто такое, что тревожит прокуратора. Иешуа без труда угадывает его внутреннее состояние. Он говорит Пилату, что его терзает страшная головная боль, что он потерял веру в людей и привязан только к своей собаке. Арестант похож на врача и является врачом в каком-то высшем смысле. Перед Пилатом стоит сама Истина, требующая, чтобы ее признали. В чем эта истина заключается, прокуратор лишь смутно догадывается.

Между тем, он уже начинает осознавать парадоксы этой Истины. Иешуа, утверждая реальность абсолютного добра, вызывает на себя агрессию действующего через этих же самых людей зла. Его жестоко наказывает Крысобой, его казни требуют сородичи, а один из них, Иуда, предает его за тридцать серебрянников. Это ставит перед Пилатом дилемму: либо позаботиться о собственной жизни и не ввязываться в мировую борьбу Добра и Зла, либо действовать на основе открывшейся ему истины, чтобы спасти странного бродягу.

Пилат пытается уйти от простоты и гибельности открывшегося ему выбора. Как официальное лицо он вынужден умыть руки, как честный человек он делает все, чтобы облегчить страдания Иешуа на кресте (распятого убивают ударом в сердце) и отомстить предателю Иуде (вопреки евангельскому сюжету, Иуда убит по тайному приказу прокуратора). Однако ничто не может освободить его от нравственного выбора и, следовательно, от ответственности. Он не рискнул пожертвовать собственной жизнью, и потом наказан вечной бессонницей, головной болью и муками совести.

Последние слова Иешуа на кресте — о том, что самый главный среди человеческих пороков есть трусость, и Пилат понимает, что это сказано о нем. Храбрый солдат, не испугавшийся, когда «яростные германцы чуть не загрызли Крысобоя-Великана», он испугался погубить свою карьеру и жизнь «из-за человека, совершившего преступление против кесаря». Пилат трусил пойти за истиной, потому что в конце этого пути маячила бесславная и позорная смерть, а не героическая гибель в бою.

В своей посмертной жизни Пилат видит один и тот же сон: казнь Иешуа оказалась недоразумением, ее не было. Он согласен погубить свою жизнь, «чтобы спасти от казни решительно ни в чем не виноватого безумного мечтателя и врача!». Истина открывается Пилату через Голгофу — и это истина поступка. Человек не освобождается от предложенного ему выбора, но, напротив, испытывается им.

Сюжет Пилата в романе — универсальная притча о человечестве, которому открылась Истина и которое продолжает жить *мимо* Истины. Более того, на первых станицах романа Берлиоз укоряет Ивана Бездомного в том,

что в его антирелигиозной поэме ведется борьба с Иисусом как с реально жившим лицом, тогда как Иисус вообще не бордался.

Мастер гениально *угадал* того, кого Пилат видел воочию, и именно за эту угадку испытывает на себе тот удар зла, который некогда обрушился на Иешуа. Если Пилату Истина открылась лично («Помянут меня - сейчас же помянут и тебя!») — говорит прокуратору арестант), то Мастеру — в *акте творчества*.

В системе романа творчество и есть угадка Истины. Но поэтому оно требует от творца жертвы собой, все той же Голгофы. Мастер, как и Пилат, пытается уклониться от страшного выбора: сжигает роман и прячется в психиатрической клинике. Поступок Мастера повторяет случай Пилата. Это вообще *случай человечества*. Но этот поступок не отменяет самой Истины. «Рукописи не горят», — произносит Воланд, извлекая сгоревшую рукопись невредимой из камина. Есть некий высший порядок, хотя люди пытаются жить, не замечая его. Когда Маргарита спрашивает, не слишком ли жестоко наказан Пилат, Воланд отвечает: «Все будет правильно, на этом построен мир». Идее этой «правильности» во многом и посвящен весь булгаковский роман.

Тема суда и возмездия, обозначенная в «Белой гвардии» эпиграфом из Апокалипсиса и мотивом звезд, здесь связана с появлением Воланда и его свиты. Воланд — специалист по черной магии, то есть по злу, — наказывает людей, творящих это зло. Берлиозу отрезает голову трамвай. Иван Бездомный попадает в психиатрическую клинику. Степу Лиходеева вышвыривают из собственной квартиры. Финдиректора Римского превращают в жалкого запуганного старика. Буфетчику, торгующему «осетриной второй свежести», назначено умереть от рака. Воланд просвечивает человечество, словно рентгеном, раскрывая всю глубину и размеры живущего в нем зла. Особенно выразительно это показано на балу, где нескончаемой чередой проходят «короли, герцоги, кавалеры, самоубийцы, отравительницы, висьельники и сводницы, тюремщики и шулера, палачи, доносчики, изменники, безумцы, сыщики, растлители».

В аспекте Добра и Зла история не имеет развития, и Воланд смотрит на людей с брезгливой жалостью. Они такие же, как и сотни лет назад. Сцена в варьете, где посетители жадно бросаются на дармовые подарки и деньги, еще больше подчеркивает неизменность и измененность человеческой натуры: «Женщины наскоро, без всякой примерки, хватили туфли. Одна, как буря, ворвалась за занавеску, сбросила там свой костюм и овладела первым, что подвернулось, — шелковым, в громадных букетах халатом и, кроме того, успела подцепить два флакона духов». И когда все эти люди оказываются голыми (они чудом лишаются нахватанного), возникает ситуация стыда и суда, отсылающая все к тому же Апокалипсису, где обещано их судить «сообразно с делами».

Каждый наказан за то, что сделал сам, то есть наказание, как писал еще Блаженный Августин, вытекает из самой природы совершенного греха. Когда Маргарита пытается вступить за служанку Фриду, забеременевшую от хозяина и задушившую родившегося ребенка платком, кот раздраженно возражает ей: «Королева, — вдруг заскрипел внизу кот, — разрешите мне спросить вас: при чем же здесь хозяин? Ведь не он душил младенца в лесу».

Самым тяжелым грехом оказывается духовное растрение. На балу Воланду подают отрезанную голову Берлиоза, и сатана, обращаясь к голове, говорит: «Вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, и он превращается в золу, уходит в небытие. Мне приятно сообщить вам [...] о том, что ваша теория и солидна, и остроумна. Впрочем, ведь все теории служат одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это! Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую превращаетесь, выпить за бытие». Берлиоз несет самое страшное наказание - он лишается вечной жизни.

Воланд осуществляет в романе идею возмездия, но отмеряемые им наказания не уstraняют зла. Тот порядок, который он блюдет, основан на суде и справедливости, но суд может лишь наказать и не может ничего исправить. Воланд имеет дело с совершенными поступками, с готовыми фактами — не более того. Кстати, вопреки христианской традиции, он не вносит в мир зла, а только судит его. Зло приходит через человека. Но и добро — тоже.

Когда Маргарита решает вмешаться в судьбу Мастера (точно так же она готова вмешаться в судьбу Пилата и Фриды), она претендует на то, на что неспособен при всем его всемогуществе даже Воланд. Ведь Мастер, который сам сжег роман и, следовательно, утаил открывшуюся ему Истину, безусловно, виноват. Маргарита хочет вернуть Мастера, а, следовательно, хочет, чтобы его простили. Однако где же эта прощающая инстанция, или высшее Добро?

Маргарита, пользуясь своим положением королевы, обещает, что Фриде больше не будут подавать платок. После бала она просит у Воланда не за Мастера, а за несчастную женщину. Воланд раздраженно произносит: «Остается одно- обзавестись тряпками и заткнуть ими все щели моей спальни». И поясняет удивленной Маргарите: «Я о милосердии говорю». Раздражение его понятно: он не может выполнять несвойственные ему функции. Милосердие не проходит по его ведомству, поскольку оно - проявление Добра. Но как Воланд не вносит зла в мир, а лишь отслеживает его, так не вносит добра в мир и Иешуа. Ни Воланд, ни Иешуа не вмешиваются в дела и поступки людей, и в предисловии к первой публикации романа по этому поводу было замечено, что Иешуа - «фигура чисто страдательная».

Дело, однако, в том, что простить Фриду может только Маргарита, ибо она заслужила право прощать (прося за Фриду, она жертвует Мастером, ибо по условию сделки с Воландом может попросить только один раз). Точно так же право простить Пилата получает Мастер, столько перестрадавший из-за героя своего романа. В основе милосердия лежит бескорыстие, ибо милосердие может быть направлено только на другого и никогда на самого себя. В природе добра - отдавать, но не брать, как в природе зла - все наоборот. Добро и зло совершают люди - и больше никто. Так что поступок Маргариты - осуществление принципов, с которыми пришел в мир Иешуа, и ни о какой пассивности добра в романе речи нет.

В романе чрезвычайно значимо пересечение сюжетных линий Воланда и Маргариты. Маргарите противостоит организованная система зла, сопротивляться которой в одиночку невозможно. Для того чтобы победить мир, который, по слову апостола Павла, «во зле лежит», и вернуть себе Мастера, ей требуется обрести некое сверхкачество. Мастер объясняет это ей и себе так: «Конечно, когда люди совершенно ограблены, как мы с тобой, они ищут спасения у потусторонней силы!» Но дело еще и в том, что Маргарита заключает договор с дьяволом и становится ведьмой. Обретенная ею сила носит отрицательный характер — одинокая женщина может только мстить своим обидчикам. Ее положительные качества — милосердие, любовь, жалость — не имеют к ведомству Воланда никакого отношения. Вот почему мессир морщится в ответ на ее просьбу о Фриде.

Демоническая сторона любви подобна демонической стороне творчества. Роман требует от Мастера такой же Степени самопожертвования, какую затребовала от Маргариты ее любовь, иначе ни то, ни другое не осуществимо. В этом смысле и следует понимать эпиграф из «Фауста» Гете: «Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Свершение *блага* невозможно без творческого участия *зла*, поскольку добро и зло составляют целое, именуемое жизнью, и образуют *порядок* — ту самую *правильность*, о которой говорит Воланд.

Роман Булгакова оказывался направленным одновременно против двух наиболее мощных доктрин в истории человечества. С одной стороны, против теории нравственной вседозволенности, на которую молчаливо опиралась политика, освободившая сама себя от религиозных и нравственных ценностей. С другой — против оптимистического христианского догмата, согласно которому, зло не имеет самостоятельного бытия и есть лишь нехватка добра в мире.

Творчество Булгакова утверждало мысль о том, что человек, будучи несвободным в сфере социально-исторических обстоятельств, свободен в области морального выбора. Его собственная жизнь никогда не представляет собою раз и навсегда заданное соотношение добра и зла, выступая как вечная моральная проблема. Человек сам отвечает за свой выбор, и

для него нет и не будет скидок ни на собственную слабость, ни на непреодолимые обстоятельства. Дарованная ему абсолютная свобода означает абсолютную ответственность. Руководителем для него является сознание того, что существует некая Высшая Инстанция, в которой его поступки подлежат суду и оценке. Эта Инстанция не может быть объектом знания, ибо является предметом веры.

В этом Булгаков продолжил религиозно-философские поиски русской литературы.

В. Д. Набоков (1899 - 1977)

Владимир Дмитриевич Набоков родился в Санкт-Петербурге в родовой и богатой семье, и детство его было сказочным (в смысле счастливым). В.Д. Набоков сам лучше других написал о своем детстве сначала в Нью-Йоркском еженедельнике "Нью-Йоркер", а затем в 1954 году в книге, вышедшей в США на русском языке "Другие берега". Эта книга представляет собой не столько автобиографию счастливого, наблюдательного и избалованного барчука, сколько итог целого цикла романов.

Романы эти В.Д. Набоков писал в берлинской эмиграции в 20-30-е годы и темы их связаны с "потерянным раем". Рассказы В.Д. Набокова также в плену или в тени этой темы. Ее значение в силу набоковского дара далеко вышло за рамки частного случая и приобрело экзистенциальное измерение.

В.Д. Набоков-Сири́н (его ранний псевдоним) знаменит, прежде всего, как «англоязычный писатель» (Ал. Долинин). На Западе он изучается в контексте раннего постмодернизма. Но его русское прошлое превращается в подготовительную стадию к истинному Вл. Набокову. Ал. Долинин пишет: «Если пользоваться его энтомологическими метафорами, то «творчество на русском языке – это стадия куколки, а бабочка – американский Набоков».

Как всякий писатель, он строил свою биографию задним числом. Некоторые свои русские романы писатель сильно изменил в переводе. Так, русская книга «Король, дама, валет» и ее английский перевод имеют мало общего. В романе «Другие берега» он создает миф о своей жизни и судьбе. И русский период творчества писателя становится частью этого мифа. Мы не должны принимать за чистую монету все, что говорят о себе писатели. Набоков особенно в последние годы старался представить себя таким абсолютно оригинальным, независимым ни от кого и ни от чего писателем. Яростно отрицая всяческие влияния. Но все художники существуют в каких-то культурных взаимосвязях. Правда, Набоков, часто не воспроизводил культурные модели, а преодолевал их. Строил нечто новое на основании уже построенного до него. В этом он расходился с Бунинным. Поэтому его связи очень сложны. Для Набокова очень близок был Пушкин, Тютчев,

Л. Толстой, Чехов и символистская проза начала двадцатого века. Очень сложны связи Набокова с Достоевским. Он отталкивается от Достоевского, но и внимательно следит за тем, как современная ему литература двадцатых годов двадцатого века перерабатывает и усваивает Достоевского, порождая, так называемую, «достоевщину». Набоков также включился в усвоение Достоевского, но по-своему. Начинал его пародировать, использовать его некоторые темы. Набоков говорил, что у Достоевского преобладающие идеи над видением, что свой мир Достоевский строит на почве идей, а «не мелочей бытия». Что он слеп и глух к божьему миру. А «достоевщину» он видел в психологизации и эксплуатации мелодраматических и криминальных ситуаций, какими славился Достоевский. Главный герой Набокова – это герой, воспринимающий мир и сознание, творящее мир. Его интересуют разные типы сознания. Сознание, которое полностью замкнуто на самом себе, или он проецирует свои собственные идеи на окружающий мир, делает грубейшие ошибки и наказывается им. Ему автор противопоставляет сознание истинных художников, обладающих свободным творческим мышлением. Они (эти герои) открыты миру, ценят индивидуальность, способны посмеяться над собой и другими.

Вл. Набоков строит свои произведения на столкновении нескольких реальностей. Например, в романе «Дар» разговор с отцом построен так, что мы не сразу понимаем, что действие происходит во сне героя. В то же время есть ощущение потусторонности. Чудесного запредельного мира. Утраченное детство – постоянный мотив набоковских произведений. Писатель понимает, что единственная возможность возвращения – это воспоминание, воссоздание утраченного в своей памяти. Каждый человек проходит через опыт переживания потери детства. Невинности, родины, молодости, родителей. Набоков это остро ощущал, но он не изливал собственные горести, он не ныл по поводу потери, а скрывал и преодолевал их.

Основным содержанием, или, скажем иначе, антологией набоковских романов являются авантюры «я» в призрачном мире декораций и поиски «я» состояния стабильности, которое дало бы ему возможность достойного продолжения существования.

Романы писателя группируются в метароман (впервые по отношению к Набокову этот термин употребил Виктор Ерофеев), обладающей известной прафабулой, матрицируемой в каждом новом романе при необходимом разнообразии сюжетных ходов и романских развязок, предполагающих известную инвариантность решений одной и той же фабульной проблемы. И хотя Набоков не любил Достоевского, но метароманы мы видим в творчестве Достоевского. Начиная с «Преступления и наказания» и заканчивая в «Братьях Карамазовых» существует единая романная прафабула. Порожденная проблемой соединения «я» с мировым смыслом. В романе «Другие берега» автобиографическое «я» проходит через всю его фа-

булу, демонстрируя связь «я» набоковских повествований между собой и сам по себе этот путь кладет предел размножению набоковских вымышленных двойников.

Роман «Машенька» (1926г.) – это первая попытка Набокова вернуть «потерянный рай». В предисловии к английскому изданию в 1970 году Набоков пишет: «Хорошо известно склонность начинающего автора вторгаться в свою частную жизнь, выводя себя испытываешь чувство облегчения, отделившись от себя, переходишь к более интересным темам». Конфликт в романе «Машенька» строится на контрасте «исключительно-го.....» И «обыденного», подлинного и неподлинного. С самого начала Набоков хотел создать незаурядного героя и доказать его незаурядность. В «Машеньке» эту проблему автор не решает до конца, исключительность только декларируется. В результате герой (Ганин) оказывается не на высоте положения, утратив «рай» (совмещение утраты родины и любви) он попадает в атмосферу пошлости (берлинская эмиграция). Наиболее ярким воплощением этой пошлости становится антигерой Алферов – нынешний муж Машеньки. К этому времени у Набокова и его героя создается ненавидимый образ пошляка – псевдоидеалиста, псевдомудреца. Пользующегося банальностями, стереотипами, клише. Следующий роман в системе метароманов Набокова «Защита Лужина» (1930г.). Здесь фабула разворачивается в глобальную метафору и имеет аллегорический вид, осуществляясь в истории жизни шахматного гения. Если Ганин из «Машеньки» не похож на других, то Лужин – образец непохожести, абсолютизация творческого «я». Расстановка фигур в этом романе во многом повторяет «Машеньку».

Роман начинается с того момента, когда героя изгоняют из «детского рая». Символом этого рая является обращение к нему по фамилии. Изгнанием Лужина из этого рая является и переезд его из усадьбы в город, где он должен ходить в школу. И вот здесь беспомощный бунт, состоящий в бегстве со станции в рай детства.

Россия была в памяти Набокова странным смешением райской радости, неизбывного страха, горечи потери. Россия настойчиво и цепко пробивается в стихах, рассказах, романах Набокова. Сперва что-то предельно живое, затем отмирающее – как эхо давно прозвучавшего голоса и, наконец, входит в открытую и тайную мифологию Градом Китежем, Атлантидой, потерянным Эдемом. Она населяется тенями, которые только память и может оживить. Она Зоорландия и Зембля.

Как бы ни настаивал Набоков за последние двадцать лет жизни, что он не русский, а американский писатель – это еще одна из набоковских масок. В интервью, данном им Альдену Виману в 1969 году, Набоков заявил, что «Америка – единственная страна, где я чувствую себя интеллектуально и эмоционально дома». Мы можем этому родству не так уж верить, потому

что Набоков два раза за почти двадцать лет вернулся в страну, принесшую ему славу, - т.е. как будто по ней он не соскучился. И на этот раз изгнание было явно добровольным. Америка не обратилась в Зоорландию, она не мучила его снами, не смотрела на него «дорогими, слепыми глазами», не угрожала ему расстрелом или тюрьмой - если бы он туда вернулся.

И в «Лолите», и в «Пнинне» описания американского континента и населяющего его народа сделаны как бы «извне», так, как видели и описывали их иностранные писатели, в частности, англичане, не как свое. В «Лолите» Набоков не хочет «бросать тень на американскую жизнь». Он называет ее трагической и эпической, но никогда не Аркадией. Райского в природе он там не находит, несмотря на всю ее красоту и даже на то, что может быть в ней похоже на русскую природу. То тропинка «подловато виляет», то в Новой Англии «кислая весна». В Западной же Европе все еще было почти свое, домашнее, могущее переселиться в Россию. Берлинское небо еще нежно и над ним встает другое, «где верхушки лип прохвачены желтым солнцем». Ганин и Набоков бродят в «светлом лабиринте памяти», они знают дорогу и на ощупь и на глаз». На немецкой улице еще «блуждал призрак русского бульвара». В Швейцарии Мартын, впервые увидевший горы «гуашевой белизны», вспомнил – «густую еловую опушку русского парка».

Как и полурусский Мартын, полурусский Себастьян Найт, покинув Россию, чувствует себя эмигрантом. Заметим, что русский язык Себастьяна найта чище и богаче, чем английский. Найт думает, что «..Зодна из самых чистых эмоций изгнанника – это тоска по родине». Ему хочется «показать такого изгоя, напрягающего до предела свою память, чтобы сохранить картины прошлого».

Книга за книгой, до самой последней, отражает это напряжение изгнаннической памяти Набокова.

В конце тридцатых годов не только Мартыну, который в юности вообразил себя или снился себе изгнанником, но и всем нам стало ясно, что «...Изгнание ... воплотилось полностью», что оно стало бесконечным, тогда-то и появились стихи-заклинания. Шишков – Набоков не отказывался от России, он умолял ее отказаться от него, не снится ему, не жить в нем. Последнее, «чуть зримое сияние» России продолжало его мучить, звать домой, хотя дома уже не было и одни призраки бродили по аллеям усадебного парка и петроградским набережным.

Только словом, «изогнутым, как радуга», мечтает поэт вернуться в «попыхающий сумрак России»...

Уже в «Машеньке» появляется тема подвига. Ганин говорит Подтягину о своем замысле, уже трехлетней давности, составить партизанский отряд, подобраться к Петрограду и поднять там восстание. Ностальгия

подвига как будто жила в Набокове, может быть, потому что ему было со-
вестно.

В «Подвиге» Дарвин, прервав учение, пошел добровольцем на войну, когда ему было восемнадцать лет, и провел три года в окопах. Узнав об этом, Мартын ощутил свой собственный опыт весьма малым. Боев в Крыму больше не было, но Мартын «с нетерпимым сознанием чего-то упущенного воображал себе ... легкую рану в плече».

Самое же решение Мартына вернуться в Россию совсем не убедительно, творчески неудачно, и именно из-за этого оно и кажется проекцией, авторским импульсом освободиться от своего комплекса. Вероятно, в молодом Набокове, как и в Мартыне, жила «мальчишеская тяга к опасности».

В первой версии воспоминаний Набокова «Conclusive Evidence» (в переводе на русский «Убедительное доказательство») написано следующее о том, как Набоков собирался поступить в Деникинскую армию: «В продолжение последней части моего ... пребывания в Крыму я так долго собирался поступить в Деникинскую армию» – и тут же пирует, чтобы не подумали, что это была жажда подвига – «не так чтобы войти в предместье Петербурга, как для того, чтобы достигнуть Тамару на ее хуторе».

Надежда вернуться на родину – одна мысль об этом возвращении сопряжена для русских изгнанников с ощущением страха, памятью о бегстве.

Тема бегства в произведениях Набокова, как и многие другие его ключевые темы, повторяется с настойчивостью. В «Машеньке» Ганин убегает от «своей юности, своей России», боясь, увидев ее, потерять ее вторично – узор памяти мог бы не сойтись с узором вновь увиденного. Лужин убегает в смерть от одержимости шахматным полем, Цинциннат из «Приглашения на казнь» подготавливает свой побег по-иному, чем Лужин, старается выпасть из смерти в жизнь. Убегает с Паном 17-летний Себастьян Найт.

Все это, конечно, не считая действительного бегства семьи Набокова, «тени его Изгнаннического сна».

Страх – тоже один из элементов набоковского мира. Родина видится эмигранту Подтягину («Машенька») «как что-то чудовищное». Вернувшись в свою страну, Круг («Bend Sinister») всхлипывая, заливаясь слезами, мечется между двумя контролями, допрашивающими его на каждом конце одного и того же моста.

В «Conclusive Evidence» Набоков признается, что иногда он воображает себя увидевшим снова знакомую деревенскую местность, с фальшивым паспортом, под чужим именем. Но и раньше, в сборнике стихов, в стихотворении 1947 года отображается эта мечта – хоть нелегально побывать в местах, хранимых памятью. И вот, в «Письмах к кн. Качурину», нек-

то переодетый американским священником живет в музейной обстановке... с видом на Неву». Это путешествие после «гридцатилетнего затмения» остановило душу, в нем было «объяснение жизни всей».

Набоков, живущий на Западе, - двойник того, который жил в России. Поразительная память Набокова, его постоянный, как будто врожденный позыв к пародии, сознательно или подсознательно, привели его к пародии на стихотворение загнанного (и как писателя им не чтимого) – Пастернака. Стихотворение пастернака было написано в 1959 году после присуждения ему Нобелевской премии. В нем есть такие строки:

Что же сделал я за пакость
Я, убийца и злодей?
Я весь мир заставил плакать
Над красой земли моей.

В 1961 году в альманахе «Воздушные пути» в №2 Набоков так начинает одно свое стихотворение:

Какое сделал я дурное дело,
И я ли развратитель и злодей,
Я, заставляющий мечтать мир целый
О бедной девочке моей?

Что же это, случайная или нарочитая подмена России Лолитой, оскорбление родины, досада любящего?

А в 1919 году в стихотворении «Панихида» можно найти такие заключительные строки:

Ты – жестока, Россия.
Слышишь ли, видишь ли? Мы с упованием
-Сирые, верные, - греем последним дыханием
-Ноги твои ледяные.

И там же, изнемогая от тоски по родине, в другом стихотворении «Вьюга», юноша Сиринов вдруг предчувствует старого американского Набокова. Слыша, как «корчится черная Русь», он от боли, любви, от отчаяния от нее отрывается:

Ах, как воеет, как бьется – кликуша.
Коли можешь – пойдешь и спаси.
А тебе-то что? Полно, не слушай...
Обойдемся и так – без Руси.

Описание набоковской России, ее природы отличается от других русских писателей, имевших земельные корни и знание крестьянского говора. Набоков – статичный, городской человек. Сияющие, сладкопевные описания его русской природы похожи на восторги дачника, а не человека, с землею кровно связанного. Пейзажи усадебные, не деревенские: парк, озеро, аллеи и грибы. Набоков по-своему мастер описания природы. Она по-набоковски красочна и нарядна. Он находит для неба ли, заката ли но-

вые слова, новые оттенки красок и сравнений. В природе то стоит «веселая, что-то знающая тишина», то лежат в поредевшем лесу «еще дыша, срубленные осины». Он видит и «бледный испод» дикой малины, он сравнивает вершины берез с «прозрачным виноградом». Это все совсем новые эпитеты в русской литературе и почти все подчеркивают чувствительность зрения писателя и его умение очеловечить природу, равное его умение придавать предметам человеческие черты (и обесчеловечивать человека).

Отсутствует в набоковской России и русский народ, нет ни мужиков, ни мещан. Низшая каста, отразившаяся в набоковском творчестве, - это гувернантки и учителя. Набоковская Россия – очень закрытый мир, с тремя персонажами – отец, мать и сын Владимир. Остальные члены семьи уже как-то вне его, но семейная группа пополняется наиболее колоритными родственниками и предками.

Не найдем мы также участия или соучастия Набокова к судьбе его родины и к судьбе его народа ни жалости к его соотечественникам. Сын либерального политического деятеля, члена партии народной свободы, Набоков, несмотря на всю его любовь к отцу, предан был только своей личной свободе.

У Набокова – роман с его собственной Россией, она у нас с ним общая только по русской культуре, которая его воспитала. Общая родина наша – это Пушкин.

Россия для Набокова, кроме памяти о своей личной, еще и «пение Пушкинских стихов», и Русский язык – единственное его достояние на «других берегах».

Грин А.С. (1899-1932)

Исследователей художественного метода творчества А.С. Грина множество. Авторы рассматривали его творчество и в воплощении целостной системы, и в концепции человека действительности, (Л.И. Тимофеев, В. Ковский) и в его взаимосвязях с литературным процессом до 1917 года (Л. Михайлова, Г. Масляненко). Неоднозначная оценка многих литературоведов была связана с явным нежеланием Грина маршировать в ногу со временем. Но и оно же (время) все расставило на свои места.

«Бегущая по волнам» – одно из самых сложных и поэтических творений Грина. Сюжет романа в детском возрасте воспринимается как авантурный. Живет на свете в ожидании чудесных случайностей смелый, благородный человек, и чудесное, наконец, совершается с ним. Мистический внутренний голос подсказывает ему название парусника, на котором ему предстоит отправиться в плавание. Чтобы пережить множество удивительных приключений: зловещий негодяй – капитан высадит его в шлюпке в открытое море; волшебная девушка из старинных морских преданий спасет его от гибели; он попадет в город, охваченный карнавальным вакханам

лией и станет невольным участником разыгрывающейся опасной борьбы двух враждующих групп населения, затем произойдет таинственное убийство, причем под подозрением окажется любимая героем женщина и т.д.

Гораздо позже мы начинаем обращать внимание на другое. Прежде всего на образ капитана Геза, совершенно не похожего на типичных злодеев «черной серии». Гез находится в постоянном движении – от брани к уচিতности, от поэтичности к вульгарности, капитан пьет как извозчик, а потом, с похмелья играет на скрипке этюд Шопена, как профессиональный артист. Двойственен даже его портрет: «в профиль это неприятное, мрачное лицо, с длинным носом, с обрюзгшей щекой, тоскливой верхней губой; в фас – ему нельзя отказать в привлекательной и оригинальной сложности. Его внешность можно изучать долго и остаться при запутанном результате» в довершении всего выясняется, что Гез и Гарвей любят одну и ту же женщину и что Гез сложнейшим манером запутан в истории с «Бегущей», которая постепенно предстает перед нами в трех своих воплощениях. Сначала – это название корабля. Корабль поразил Гарвея как материальный лик недавнего, еще смутного предчувствия. Предчувствие толкало его к движению и действию. И теперь движение символизировалось образом корабля. Оставалось следовать велению внутреннего голоса. При яростном сопротивлении капитана Геза, который опасается помех своему контрабандному делу, о чем не догадывается его пассажир, Гарвей получает каюту на корабле. Второе воплощение образа – Фрези Грант. Когда-то давно, согласно легенде, девушка с этим именем силой страстного желания пробежала по морским волнам от палубы корабля в глубь моря, к таинственному острову. Ее образ явился Гарвею, сброшенному Гезом в черноту моря и ночи. Еще раньше незримая она была на корабле. Как сама мечта. Она указывает путь человеку в «его трудный час», но мечта, как и истина, не кричит о себе. Те, кому дано, встречают легендарный образ то тут, то там, ночью или на рассвете. Гений доброты и веры, она помогает потерпевшим крушение.

Третье воплощение «Бегущей по волнам» - скульптурный памятник на площади города Гель-Гью. Причудливая тройственность имеет в основании три исходных гриновской поэтики – движение, мечту, искусство. Причем каждое воплощение несет в себе одну из излюбленных гриновских тем: тему моря и морской романтики, тему человека, сильно захотевшего и добившегося чего-то; тему искусства.

Приобретает существенное значение и романтическая линия – поиски Гарвеем любимой женщины.

Но в романе есть и более глубинные пласты.

С первых его страниц зарождается и чем дальше, тем больше набирает силу мотив человеческой неудовлетворенности, поисков Несбывшегося. В первой главе – своеобразном философском прологе произведения –

этот мотив сформулирован так: «Рано или поздно, под старость или в расцвете лет, Несбывшееся зовет нас, и мы оглядываемся, стараясь понять, откуда прилетел зов. Тогда очнувшись среди своего мира, тягостно спохватясь и дорожа каждым днем, всматриваемся мы в жизнь, всем существом стараясь разглядеть не начинается ли сбываться Несбывшееся? Не ясен ли его образ? Не нужно ли теперь протянуть руку, чтобы схватить и удержать его слабо мелькающие черты? Между тем время проходит, и мы плывем мимо высоких, туманных берегов Несбывшегося, тоскуя о делах дня»

Мотив разворачивается в целую теорию Несбывшегося. Наши представления о несбывшемся являются, в сущности, представлениями о должном. Они вырастают из «двойной игры, которую мы ведем с явлениями обихода и чувств»: с одной стороны мы миримся с обиходной действительностью, с другой – жаждем ее преобразования, подобно тому, как происходит оно в картинах, книгах, музыке». Несбывшееся приобретает значение пересозданной действительности. В то же время в нарастающем мотиве приближения Несбывшегося возникает новая нота, нота трагическая – разбитые иллюзии. «Подтекст темы Несбывшегося в «Бегущей по волнам» не сразу обнаруживается» смысл его в том, что несбывшееся так и остается Несбывшемся» (Михайлова, 1982, 171). Почему же? Когда Гарвей мечется по свету, он ищет не приключений, а человека, соответствующего его представлениям о Прекрасном. И кто же это? Биче? Первое представление от личности – «верность себе до последней мелочи». Наблюдая ее сошествие по трапу, Гарвей делает вывод: это человек «вполне уверенный, что совершающееся должно совершаться и впредь, согласно ее желанию». Такая тенденция, продолжает рассуждения Гарвей, «гибельна для многих (прежде всего для самого Гарвея), избрал путь действий «в духе безмятежного приказания жизни», наперед зная, что от нее ожидать. То, что составляло органическую и ограниченную силу Биче – перебирать жизнь «с властью сознательного процесса», принимать вещи в их изначальном простом и логическом смысле. Было бы концом художественной природы Гарвея. Насколько Биче ясна Гарвею, настолько он неясен Биче, потому что духовная структура Гарвея (да и человека в целом) многомернее, чем ей кажется. Пример Кука волнует Гарвея, как доказательство «малого знания нашего о людях», а невозмутимая Биче неподвижно стоит перед закрытой дверью чужой души.

Биче – кажущийся идеал, цельность достигнута ею за счет отказа от сложности. Ее убеждение – не понимаю, значит, не существует» – означает незамысловатость узко практического подхода к явлениям.

Почему Гарвей признал «внутреннее расстояние» между собой и Биче «взаимозаконным»? это расстояние между живым человеком и совершенством модели, отлитой в готовой форме. Благодаря своему отчетливому представлению о людях и положениях Биче отличается «возвышенным

самообладанием». По словам Филатра, Биче оставляет ощущение «приветливости». В метафорическом почерке Грина эта «приветливость» – шифр обманчивой гармонии сущего. Заученная улыбка непонимания. Так бывает с глухими когда они хотят скрыть свой недостаток и притворяются, что слышат все. «Не понимаю – значит, не существует» – пугающие слова.

В тот час, когда Гарвею было «жутко и одиноко», в его шляпку вошла Фрези Грант и сказала: «Вы очень хотите увидеть Биче Сениэль, и вы встретите ее, но помните, что ей нельзя сказать обо мне». Это значит, что Гарвею не надо идти с его планами и мечтами туда, где его не поймут. Выбрав свой путь, надо только ему и следовать.

Филатр оценивает внутренний мир Гарвея как своеобразно аскетический. Это аскетизм-великодушие, совсем другое, чем заповедь самоограничения, сформулированная Биче: «Я не стучусь в закрытую дверь». Так оповещает о себе «здравый смысл», противопоставленный поэзии, фантазии, размаху. Биче не верит в явление Гарвею Бегущей по волнам: «Гарвей, этого не было? – Это было, Биче, простите меня».

Реальностью, по-матерински согревшей Гарвея, была Дэзи, ее оптимизм, юмор, энергия. Подвижная, жадная до загадок, почти опрометчивая, Дэзи словно сама искрометная жизнь в ее изменчивости непокоя. По мнению В. Ковского, Биче и Фрези в союзе составляют идеал, к которому стремится Гарвей: Биче олицетворяет жизнь, а Фрези – его Несбывшееся. «На мой взгляд, Биче напоминает собой совершенство классического женского типа, а отношение Грина к классическому известно: это зафиксированный предел» (Ковский, 1969, 16). Представление его героя о жизни измеряется иной мерой, чем совершенство законченного образца.

Биче – устоявшееся, с чем люди трудно расстаются, Фрези, бегущая по волнам, – метафорический зов к неизведанному.

Дэзи – готовность принять неизведанное. Гарвей и Дэзи два романтических сердца.

Гарвей вторгается в жизнь, идет на жертвы, он стоек в своем «праве на счастье», открывать прекрасное Право, которое безоговорочно признает Дэзи, когда и сама рвется туда, где можно увидеть «много невидимого». Это право и счастье никогда не дадут покоя, снова позовут «к высоким и туманным берегам Несбывшегося», поведут героя к новым дерзаниям и, может быть, к новым утратам. Стремительно бежит в океане судеб крылатая мечта, торопя и ободряя, освещая путь. Сложный образ напоминает о сложности жизненных и о путеводности идеала прекрасного, но не только твоего прекрасного, но и прекрасного другого человека.

Олеша Ю. (1899-1960).

Олеша Ю. Работал над «Завистью» в Москве, куда приехал из Харькова летом 1922 года. Впоследствии он вспоминал: «Прозу начал писать в 1922 году. Работал, не оглашая, маяя, «зверая от помарок», пять лет. Написал листов пятнадцать, из которых вышла затем «Зависть». Позже в беседе с читателями Олеша говорил о «Зависти»: «Как всякая первая книга, она явилась результатом очень длительных накоплений. Первая книга всегда наиболее свежа. Это – результат почти всей сознательной юности».

Повесть вышла в 1927 году в журнале «Красная новь» двумя номерами. Литературный успех писателя был несомненен, однако философская проблематика стала предметом бурных споров. Резко полярные мнения возникли вокруг образов главных героев-антагонистов «Зависти» – Андрея Бабичева и Николая Кавалерова, тем, как глубина, художественная полнокровность Кавалерова лишь подчеркивала, по мнению критики, известную схематичность фигуры «строителя нового мира». Иные критики видели смысл произведения в «равно страстном осуждении обоих братьев – и Андрея и Ивана Бабичевых – в сравнении с их молодыми отражениями – Макаровым и Кавалеровым».

Другие отмечали колебания автора в отношении к своим героям, двойственность в самой их обрисовке.

Особо надо отметить композицию и форму повествования в романе «Зависть». «Зависть» изображает трагедию поколений. Что создает сюжет?

Сюжет создается ощущениями перемены моральных законов. И очень трудно разобраться на стороне старого или нового закона сам автор. Скорее всего это невозможно однозначно определить понятие нового морального закона.

Повесть состоит из двух частей. Впервые они печатались с названиями «Записки» и «Заговор чувств», теперь – без заглавий.

Первая часть действительно представляет собою записки Кавалерова (молодого человека, подобранного Андреем Бабичевым, директором треста пищевой промышленности), они же в свою очередь делятся на пятнадцать главков. Каждая главка начинается с предложения очень часто выделенного абзацем и очень нагруженного смыслом. Например. Вторая глава начинается так: «Он завидует всем, что касается жранья», шестая: «Вечер. Он работает. Я сижу на диване», одиннадцатая: «Я решил не возвращаться к нему», двенадцатая: «Меня впустила уборщица». Показательно самое первое предложение романа: «Он поет по утрам в клозете». Далее с нового абзаца: «Как приятно мне жить ... та-ра! Та-ра! Мой кишечник упруг ... ра-та-та-та- ра-ри ... правильно движутся во мне соки ... ра-ти-та-ду-та-та ... Сокращайся кишка, сокращайся ... трам –ба-ба-бум!» это образцовая мужская особь. Это «красочное» описание Бабичева чередуется с описани-

ем утра – тут уже совершенно другая интонация: «Розовейшее, тишайшее утро. Весна в разгаре. На всез подоконниках стоят цветочные ящики. Сквозь щели их просачивается киноварь очередного цветенья». Записки эти со всей силой характеризуют скорее самого Кавалерова и его отношение к Бабичеву, к миру, к миру вещей в частности. Например: «Я ползаю по полу и, поднимая голову, вижу, как буфет смеется». Предложения скорее короткие, чем длинные, даже отрывочные. И это придает им вескость. Они полны необычайно сочных, красочных художественных приемов, особенно метафор – полулуние сыра, желтая скула яблока, сверкание птицы на ветке и т.д. Характеризуют Кавалерова слова. Которые он сказал племяннице Бабичева и над которыми так смеялись потом представители нового поколения: « Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев». Кавалеров поэт. А вечером он комментирует: « Так собираемая при убое кровь, может быть перерабатываема или в пищу, или в изготовление колбас, или на выработку светлого и черного альбулина, клея, пуговиц, красок, землеудобрительных туков и корма для скота, птиц, рыбы». Это – поэзия Бабичева, человека нового времени, которую Кавалеров не понимает: «Меня надо отправить в диспансер, лечить гипнозом, чтоб не мыслил образами, чтоб не приписывал девушкам эффектов шаровидной молнии».

Каждая глава первой части заканчивается таким же весомым предложением, как бы итоговым, как и начинается: «Я обратился в бегство» – двенадцатая глава, «Я добыюсь, я сделаю такие сосенки» – слова Бабичева, «Это не я виноват, это он виноват», «Конечно, теперь я убью вас, товарищ Бабичев». Во всех этих фразах, как и вообще в о всей первой части романа идет постоянное чередование и даже столкновение местоимений «я» и «он». Точно также сталкиваются характеристики нового и бывшего, иногда абзац с абзацем, иногда глава с главой. Например, двенадцатая и тринадцатая главы – о Томе Вирлири – воплощение гордых мечтаний и о письме Володи Макарова: «Не люблю я этих самых телят. Я – человек-машина. Чтoб быть равнодушным ко всему, что не работа. Я хочу быть машиной». На такой смене моральных законов построена первая часть романа. Часть вторая, названная при первом выпуске «Заговор чувств», состоит из двенадцати глав. Здесь «я» Кавалерова исчезает, повествование ведется от третьего лица, и потому столкновение моральных миров становится не таким напряженным. По-видимому первая часть была призвана определить эти два полюса. Вторая же часть, являющаяся взглядом как бы со стороны. Подразумевает собою присутствие автора и авторского мнения.

Первые три главы посвящены красочной фигуре брата Андрея Бабичева – Ивану, королю пошляков, носителей упадочных настроений. Который хотел создать заговор чувств, устроить последний парад чувств,

которых новый человек приучает себя презирать – ревность, честолюбие, глупость, любовь к женщине. Эти главы посвящены раскрытию его философии. Первые и заключительные фразы главок характеризуют его с разных сторон: «Пошли разговоры о новом праведнике», «Ты не сумасшедший. Ты скотина (слова Андрея Бабичева)». «Да был ли он инженером когда – либо?»; заканчивается этот блок единственным именем героя, гения чувства, которого Ивану удалось найти. Николай Кавалеров. Завистник.

Так определяется конфликт двух миров – старый мир, оказывается, завидует новому. Критика называет это завистью к новому отношению к труду, мы же не можем опираться на эту аксиому, давно устаревшую. Потому что конфликт глубже, он захватывает строй души, мораль, духовный мир людей «светятся в яме гнилушки, плесень. Это – наши чувства, , все, что осталось от цветения наших душ. Новый человек выбирает, что ему нужно, - какая-нибудь часть машины, гаечка, а гнилушку он затопчет, притупит. Я мечтал найти женщину, которая бы расцвела в этой яме небывалым чувством. Я думал, что женщина, нежность и любовь – это только наше, - но вот ... я ошибался».

Пятая глава снова сталкивает старый мир и новый мир. Вдруг Андреем Бабичев предстает перед нами человеком размышляющим и любящим: «Значит, там, в новом мире, будет тоже цвести любовь между сыном и отцом? Тогда я получаю право миновать; тогда я в праве любить Володю и как сына, и как нового человека. Иван, Иван ничтожен твоей заговор. Не все чувства погибнут. Зря ты бесишься, Иван, Иван, ничтожен твой заговор. Не все чувства погибнут. Зря ты бесишься, Иван! Кое-что останется! Так и движется, разгорается непрекращающийся спор – что лучше, где правда – в железной могиле истории, в чувстве времени человека-машины или в угрозе родному дому, домашнему очагу, семье. Утверждение нового времени «мы не семья, мы - человечество» или «слоны революции, уничтожающие сердце»? серый мир пощады у нового: «Я думал, что чувства погибли – любовь и преданность и нежность. Но все осталось. Валя. Только не для нас, а нам осталась только зависть и зависть». «Офелия», выдуманная машина Ивана, в бреду Кавалерова убивает именно «бывших» людей. А последние строки – призыв к равнодушию и приятная новость «сегодня ваша очередь спать с Анечкой» – значительно снижает образы гениев чувств. Во второй части сталкиваются уже куски текста о мечте людей старого мира: «Кавалеров понял, холодея, какая неизлечимая тоска останется в нем навсегда оттого, что увидел ее, существо другого мира, чуждое и необыкновенное, и ощутил, как безысходно мило выглядит она, как подавляюще недоступна ее чистота, - и потому, что она девочка и любит Володю, - и как неразрешима ее соблазнительность» и куски текста о мире действительности, в котором романтик Кавалеров захлебывается: «Вдова хрипела. Кавалероу представилась гортань в виде арки, ведущей в мрак.

Вся архитектура гортани перекрашивалась. Она спала с открытым ртом. Булькая, как спят старушки». Здесь уже скрыто сравнение нового и старого миров.

В итоге по структуре роман представляет собой монтаж различных отношений к жизни, к действительности его главных героев. Сюжетно - композиционным средством организации выступает и переплетение слова повествователя и героя во фразеологическом и психологическом планах.

Исследование повествовательной и психологической структуры романа «Зависть» позволяет установить следующее:

- ценностная характеристика героя в значительной мере определяется положением субъекта в пространстве;
- образы выравниваются на месте столкновения различных точек зрения.
- отражение в авторском повествовании сознания персонажей исключает категоричность характеристики;
- связь времен в повествовании выражается в своеобразном конфликте прошлого и будущего в контексте времени настоящего.
- переключки положений, двигая действие, вызывает этот конфликт.

Любое произведение эпического рода – развернутое сообщение о событиях, людях, явлениях мира, изложение чего-то, иначе говоря, - повествование. Так и роман Ю. Олеши «Зависть».

1. повествование как определенное расположение событий, эпизодов;
2. повествование как линейная последовательность речи, смена разных форм и типов словесного высказывания (Федотова, 1980).

Зошенко М. М. (1894-1958).

Михаил Зошенко начал свой путь, сделав главным предметом изображения новую речь. Затем явилась задача проверки возможностей этой речи. Зошенко принадлежит утверждение художественных принципов, исходивших из того, что можно и чего нельзя выразить средствами данной речи. Зошенко нередко воспринимается как лишь писатель – юморист. Действительно, читать Зошенко нередко безудержно смешно. Язык рассказчика, особенно в ранних произведениях. Выделяет нечто удивительное. А персонажи попадают из одного забавного положения в другое. Еще более нелепое и смешное. «Зошенковский язык», «зошенковские персонажи» – эти выражения давно стали синонимами смешного. Писательская работа Михаила Зошенко, трудная, нередко мучительная была, как у всякого большого писателя. Одновременно дорогой к людям и дорогой к самому себе, открытием загадки в себе и открытием тайн мира, в ко-

тором он, художник, живет как человек среди других людей. Почему же рассказы Зошенко были смешны? Потому что в нем необыкновенно живым и чутким было ощущение здоровой, чистой человеческой нормы. Словно сквозь увеличительное стекло смотрел писатель на жизнь, подносил это стекло к глазам читателя, и тот видел, как уродливы все отступления от нормы и, смеясь над этим, над собою, постепенно пересоздавал в себе другого человека. Как же случилось. Что юноша из интеллигентной семьи, сын художника, образованный человек вдруг заговорил своих литературных произведениях явно «неинтеллигентным» языком, надел маску рассказчика, происходящего из самой воде бы темной, несознательной, обывательской среды? Что ему этот рассказчик и эта среда? Зачем это нужно было делать? Отвечая на этот вопрос, можно открыть самый глубокий и чистый источник всего творчества М. Зошенко. В одном из писем к М. Горькому Зошенко поделился с ним главным своим раздумьем. «Меня всегда волновало одно обстоятельство, - писал он, - я всегда, садясь за письменный стол ощущаю какую-то вину, литературную вину. Я вспоминаю прежнюю литературу. Наши поэты писали стишки о цветах и птицах, а наряду с эти ходили дикие, неграмотные и даже страшные люди. И тут что-то такое страшно запущенное». Вот откуда берет начало творчество Зошенко – из чувства долга перед теми, кто ходит по земле, зачастую не понимая себя и других, из стремления преодолеть эту «запущенность» и «дикость». Эти слова раскрывают главное в литературно – эстетической позиции Зошенко. Стимулы его творчества были самые чуткие и отзывчивые. И самые демократичные, народные.

Зошенко стал широко известным в ту пору, когда создавал свои лучшие произведения Вл. Маяковский. Когда работали такие крупные мастера сатиры, как И. Ильф и Е. Петров, тогда же с несколькими острыми сатирическими вещами выступили М. Булгаков и А. Платонов. У Зошенко были замечательные литературные современники. И все же среди своих собратьев он был, пожалуй, ближе всех. Доступнее всех читателю рядовому, массовому. Ему верили безусловно, но не как «учителю жизни» из числа литературных профессионалов. Его авторитетом был авторитет «своего». Писатель общался со своими читателями посредством героя – рассказчика, который являлся человеком своей среды. Герой первым переживает драмы и волнения окружающего его мира, страдает от его пороков. Вместе со средой он проходит трудный, порою не прямой путь. И одновременно меняется облик рассказчика, постепенно утрачивает он свои уродливые черты, его лицо становится настоящим одухотворенным человеческим лицом. И тогда – то сквозь маски и изжитые покровы проступает лицо самого писателя, точнее – его лирического героя. Перечитав некоторые рассказы Зошенко, можно проследить путь его героев, представить себе заботы и проблемы, волновавшие писателя и его персонажей.

Блестящим созданием Зошенко по праву считается его «Аристократка». Из гущи жизни зачерпнул писатель и водопроводчика Григория Ивановича, и его «даму», и всех людей вокруг. Они из городских низов. Осваивая «новую жизнь», они путаются во многих представлениях о ней. В их странном, неупорядоченном созвучии, в сумбурном языке отражается житейская мешанина. Новые для них слова: «идеология», «индифферентно», «собрания» - соединяются со старой обывательской фразеологией – «кавалеры у власти» – создавая тот язык, который лучше других использовал в литературе Зошенко. Все эти слова, принесенные общественными переменами, без понимания впитывает в себя растерянный и потрясенный пережитым человек. Все вокруг для человека ново и везде ему хочется быть «на уровне». Но где он этот «уровень» и каков он? В сложной и новой ситуации персонаж Зошенко ведет себя импульсивно, стихийно. Вот мнимая «аристократка» съезла в театральном буфете целых три пирожных, потянулась за четвертым. И Григорий Иванович просто не знает, как вести себя: сначала «взяла меня этакая буржуйская стыдливость. Дескать, кавалер, а не при деньгах...», потом ударила мне кровь в голову. «Ложи, - говорю, - назад!». Из-за неумения быть самим собой, из-за стремления казаться кавалером и аристократом, из-за неопытности в общении Григорий Иванович и его «аристократка» потеряли друг друга.

Никогда Зошенко не был весельчаком, находившим удовольствие в откапывании новых и новых слабостей и пороков человеческих, очернителем и зубоскалом, не бал он и развлекателем – юмористом, обслуживающим заскучавшую в безделии публику. Персонажи его прозы были для него прежде всего «запущенными людьми», живущими трудной жизнью. Им нужно было помочь, открыть глаза на самих себя. Зошенко любит людей и тоскует, если они живут мелкой жизнью, впустую расходуя свои силы. Но он видит свои и высоко ценит их – может быть смешное и неумелое порою – желание обрести собственное достоинство. Умаление человека находит в Зошенко горячий душевный отпор. Этого он более всего не может извинить в человеке.

В рассказе «Качество продукции» съехавший немец-жилец оставляет некоему Гусеву и мадам Гусевой «свитер, почти не рванный» и в углу комнаты «цельный ворох заграничного добра». А помимо всего прочего – загадочный порошок розового цвета. Мещанин Гусев, падая ниц перед чужой рваниной, охаивает свое: «Сколько, говорит, лет уродовал свою личность разными русскими отбросами и вот, наконец, дождался». Болезнь Гусева – старая холуйская болезнь, легко и при каждом удобном случае переходящая в хамство. Выясняется по ходу события, что очаровавший Гусева порошок, которым «он после каждого бритья морду свою посыпал», - средство против блох. Как же ведет себя герой в этой конфузной ситуации? «Конечно, - замечает со скрытой иронией рассказчик, - другой,

менее жизнерадостный человек был бы сильно пришиблен эти обстоятельством». Но с Гусева все как с гуся вода. Он – сильно жизнерадостный человек. Он влюблен в себя, обожает себя. Способности к критической самооценки у него нет. Убийственна концовка этого рассказа: «Сейчас порошок у Гусева кончился. Должно быть снова его кусают блохи». Наказание Гусева – не в краске стыда, на которую он не способен, а в этих кусающих его блохах.

Рассказы Зоценко – подлинная энциклопедия обывательщины, справочник по заболеваниям чувств зависти, трусости. Страху, эгоизму, корыстолюбию. Одна из самых распространенных болезней – собственничество. Именно как о болезни пишет о нем Зоценко в рассказе «Сильнее смерти». Для эппмана, персонажа этого рассказа, сильнее смерти – золото. Его страсть уродлива, натуралистична, жалка, выглядит отталкивающе. Чтобы никому не досталось его золото, он проглотил его при аресте. И вот «в желудке колет, кушать неохота, и слюни не идут». Так развенчивается, компрометируется «золотой телец». Это всего лишь инородное тело, которое мешает людям жить по-человечески.

Как известно, мечта о совершенном человеке опережает реальность. Иначе и быть не может. И рассказчик порою впадает в голубую мечтательность. Он мечтает о добре, о гармонии человеческих отношений, о приязни, которую каждый должен испытывать к каждому. Так, в тонком, пронизанном искреннейшим лиризмом рассказе «Страдания молодого Вертера» расфантазировавшийся рассказчик готов уже воскликнуть: «Братцы, главные трудности позади. Скоро мы заживем как фон бароны». Но действительность одергивает прекрасодушного мечтателя. Расслабляться рано. И вот после грубой, хамской сцены на улице, после пережитого насилия и своеволия – «я», - говорит рассказчик, бреду с развороченной душой». Но, собравшись с духом, он не впадает в отчаяние. Он понимает, что путь к совершенству не близок: «Ничего. Душа не разорвется. Я молод. Я согласен сколько угодно ждать». Вместе с тем это не сидение, сложа руки. Зоценко ждет, стремясь привести в движение внутренние силы человеческой души. Он хочет и умеет запустить ее в работу. В прозе этих лет – начала и середины 30-х годов, в предвоенные годы – образ героя-рассказчика постепенно сливается с лирическим героем, с обликом самого писателя. Зоценко в этих рассказах отнюдь не становится более снисходительным, не приходит к прощению недостатков в человеке. Напротив, он в эти годы борется с теми чертами мешанина, собственника, которые, как он писал «имеются в каждом из нас». Как и прежде, хамство, грубость, равнодушие вызывают у него непримиримую нравственную отповедь. Он не переносит трусости, боязни самостоятельного поступка.

В 1935 году было опубликовано своеобразное произведение Зоценко «Голубая книга». Писатель в своей неповторимой манере писал, как

он говорил «краткую историю человеческих отношений». Исследуя структуру и механизм человеческих отношений, Зошенко сделал несколько срезов, нащупывая, так сказать, рычаги человеческого поведения в разных обстоятельствах. Подходит ко всем этим «срезам» Зошенко по-своему, все время держа в поле зрения свой обыкновенный «предмет» – психологию обыкновенного «массового» человека. Его судьбу в разных переплетениях обстоятельств, на стыках разных состояний. Все эти ситуации – деньги, любовь, коварство, неудачи, удивительные события – привлекают внимание писателя потому, что они ставят человека в критические условия, требуют громадного умения владеть собой, разбираться в себе и в людях. Это прекрасные экспериментальные сюжеты для исследования внутреннего содержания человека, «распознавания» его собственной стоимости. «Голубая книга» – это именно книга, то есть определенное художественное единство. А не просто сборник исторических или взятых из современности анекдотов и происшествий. О чем бы не заходил разговор в «Голубой книге»: о деньгах, коварстве, неудачах, – писатель стремился снять с явленной оболочку фатализма, показывая, что не вещи и не факты сами по себе иррационально определяют ход событий. Рассказчик нередко пародирует свой объект, снижает его, тем самым делая его не то что несерьезным, но неостранимым. В особенности это относится к деньгам, с которых он снимает ореол значительности, всевластия. Он высевает внешние атрибуты, связанные с богатством. Для него все это, как он сам пишет «блеск, треск и иммер эlegant». Писатель немало размышляет о великом значении, начавшейся в стране «Большой Работы», без которой все благие пожелания останутся лишь на словах. Но одного этого все же недостаточно: «мы, в свою очередь, должны научиться уважать друг друга и быть друг к другу внимательны и любезны. А то, если работу нежно любить, а людей забывать, то получится не то, что требуется. Так что уважать людей и любить их надо со всей силой всего сознательного сердца». Эти слова Зошенко предлагает записать на «голубом мраморе». Учитывая цвет книги, можно сказать, что это и есть самые главные, заветные мысли самого писателя. А цвет «Голубой книги» – это цвет надежды, цвет, который «с давних пор означает скромность, молодость и все хорошее и возвышенное». Цвет неба, в котором летают голуби и аэропланы. Небо, которое расстилается над нами. И чтобы об этой книге не говорили, – убежденно заявляет писатель, в ней больше радости и надежды, чем насмешек, меньше иронии, чем настоящей, сердечной любви и нежной привязанности к людям».

Далеко не все персонажи Зошенко – обыватели. Многие из них – люди, жить которым трудно; люди, взятые на переходе из одного состояния в другое. Их мучительное душевное новорождение порою слишком растянуто во времени. Иногда критики, поверхностно воспринимая проблематику прозы Зошенко заявляли, что писатель заострял в отсталом бы-

те своих персонажей. Наоборот! Сам Зощенко страшно спешил. Он не мог ждать, пока пройдет целый ряд поколений. Писатель со всех сторон подступал к своему герою и читателю, подталкивал их, стыдил, увлекал, враждебно всяческими примерами и из истории, и из современности, и из собственной судьбы.

Весь творческий путь Михаила Зощенко – это был путь к людям, стремлением сквозь маски различить рождение нового человека и помочь ему.

Пастернак Б.Л. (1890 – 1960).

Б. Пастернак родился в Москве, в семье известного художника. Который преподавал в училище Живописи и Ваяния. Леонид Пастернак иллюстрировал многие произведения Л. Толстого еще при его жизни. Л. Толстой бывал в доме пастернаков. Мать будущего писателя была профессиональной пианисткой. Б. Пастернак воспитывался в атмосфере искусства, среди известных и знаменитых людей России. Будущий писатель учился в Московском Университете на историко – философском факультете. В 1912 году он едет в Германию, в Марбург и год изучает там немецкую философию.

С 1941 года и до самой смерти Пастернак жил в Переделкино (писательская деревня под Москвой).

В 1913 году он окончил Московский Университет и полностью посвящает себя литературе. Писать Пастернак начал с 1912 года, печататься – с 1913года. Первый сборник стихов «Близнец в тучах» вышел в 1914 году. «Поверх барьеров» был опубликован в 1917 году. Книга «Сестра моя – жизнь», посвященная Лермонтову выходит в 1922 году. В эти годы Пастернак создает поэмы «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт» – их высоко в свое время оценила критика.

Как утверждали многие его современники, что существовала какая – то глубинная связь, очень таинственная, между внешним обликом, психическим складом этого человека и характером его стихов. С первых же его строк у него особый почерк, особый строй художественных средств и приемов. Его стихи чрезмерно насыщены метафорами, которые часто могут казаться очень субъективными и случайными. Метафоры как бы набегают друг на друга, путая читателя. Строфы в стихотворениях Пастернака как бы взбудораженные, задыхающиеся, иногда льются с большими интонационными перерывами. Пастернак в ранних своих стихах ставил перед собой цель уловить и передать в стихотворении мысль, чувство и первоначальную свежесть, поэт вырабатывает раскованный синтаксис, который напоминает речь удивленного человека. Он как бы пытается захватить ок-

ружающий его мир врасплох, показывает взятый объект со всех сторон. Вот картины леса, прогретого теплыми лучами солнца.

Текли лучи, текли лучи с отливом.
Стекло стрекоз сковало по щекам.
Был полон лес мерцаньем кропотливым,
Как под щипцами у часовщика.

Поэзия Пастернака и живописна и музыкальна одновременно. Любая живописная деталь стиха служит для выразительности. Вот яркий образец и живописной и музыкальной картинки: «Воздух криками изрыт». Особо следует выделить в поэтике стиха Б. Пастернака звуковые аллитерации. Поэт как бы рифмует всю строку насквозь:

Забором крался конокрад,
Загаром крылся виноград.

Исследователи творчества поэта отмечают сцепление схожих звуков в строке, «ауканье», перекличка звуков, перепархиванье звуков от слова к слову, от строки к строке - скрепляет текст, обогащает его ассоциациями, внедряет его в нашу память. Фонетические связи определяют особую музыкальность строки.

Особое место в творческом наследии Пастернака занимают стихи о природе. В этом постоянном внимании поэта к земным просторам, к весне, зимам, к солнцу и снегу – кроется едва ли не главная тема всего его творчества – благоговение перед чудом жизни, чувство благодарности к ней. Сам Пастернак называл это как и Тютчев удивлением «перед божьим миром» и это чувство не оставляло его до конца жизни. Стихи поэта не знают деления на природу живую или неживую. Пейзаж существует на равных правах с автором, человеком. Для поэта важно не только как автор смотрит на природу. Но он убежден в том, что и природа смотрит на человека, чувствует его переживания и мысли. Пейзаж и лирическое «я» сливаются как бы в одно лицо. Поэтому не поэт говорит о дожде и рассветах, а как бы они сами от первого лица ведут речь. Это один из самых характерных поэтических приемов Пастернака. Явления природы для него - это живые человеческие проявления. Отсюда поэт делится с нами мыслями о сокровенной ценности всего на земле:

И через дорогу за ты перейти
Нельзя, не топча мирозданья.

Ранние стихи Пастернака часто требовали усилий читателя, его, как говорила М. Цветаева «сотворчества», работы воображения.

Поздняя лирика поэта со временем становится более ясной и прозрачной. Осуждая всякую манерность, Пастернак тянется к классическому стиху. Выразить сущность, не исказить жизнь – вот что становится для него главным. Часто в поздней лирике у него появляется пейзаж-размышление. Например такие стихи как «Август», «Сосны», «Ночь» и др. размышления о времени, о правде, о жизни и смерти, о природе искусства, о тайне его рождения, о чуде человеческой жизни, о женской доле, о любви. Автор превращает простую речь в поэзию, его привлекают простые люди, будничный ландшафт.

Борис Леонидович Пастернак по натуре и складу таланта не был вожаком литературных групп ни трибуном. Он избегал публицистики и стихотворений открыто политического характера, хотя он всегда был со своим народом.

Тема пути, ведущего навстречу испытаниям, разделенным с народом, мы видим и в классической русской поэзии. Б. Пастернак был едва ли не последним художником той уходящей культуры, в чем творчестве эта тема приобретает жизнь.

Роман «Доктор Живаго» Б. Пастернак начал писать в 1945-46 годах. История публикации этого романа таинственна и трагична. На родине опубликовать Пастернак не мог, поэтому в 1956 г. передал рукопись романа итальянскому журналу, но впервые роман был опубликован в 1957 году в Голландии, а затем выходит в 1958 г. в Италии на русском языке. В 1958 г. ему присуждают Нобелевскую премию, после чего разразился большой политический скандал на родине писателя. Пастернак помнил как в 1929 году, когда Евг. Замятин и Б. Пильняк передали свои рукописи за рубеж, началось фактическое закабаление русской современной литературы. До этого времени писатели печатались, где хотели. О том, что Пастернак получил Нобелевскую премию Хрущев узнал в Америке и сказал ему об этом госсекретарь США Дж. Даллес, говорят, что это привело руководителя огромной страны в ярость. К. Федин, секретарь Союза писателей страны потребовал от Пастернака немедленного и демонстративного отказа от премии, угрожал, что Нобелевская премия будет расценена как плата за предательство. Пастернак вначале отказался это делать, но затем вынужден был пойти на это, так как начались преследования его семьи. Тем не менее, Пастернак был исключен из членов Союза писателей. Естественно, что затем вокруг его имени и творчества наступает тишина.

Сам Пастернак писал о герое романа: «Герой Юрий Живаго, врач, мыслящий, с поисками творческой и художественной складки, умирает в 1929 году. После него остаются записи и среди других бумаг стихи, которые составляют последнюю главу романа».

«Доктор Живаго» был в какой-то степени и автобиографическим романом, хотя в нем удивительным образом отсутствуют внешние факты,

совпадающие с реальной жизнью автора. Пастернак пишет о себе, как о постороннем, он придумывает себе судьбу, в которой придумывает себе внутреннюю жизнь. Реальная биография Пастернака не давала возможности высказать всю тяжесть своего положения между двумя лагерями. Доктор Живаго – лицо нейтральное, но и он втянут в это сражение. Почему же все-таки Пастернаку понадобился «другой человек», чтобы выразить самого себя, вымышленные обстоятельства, в которые он не попадал. Образ Живаго – эманация самого Пастернака, он становится больше, чем сам автор, он развивает себя, творит из Живаго представителя русской интеллигенции, который с колебаниями и духовными потерями вынужден принять революцию. Живаго принимает мир, каким бы он ни был жестоким в данный момент. У Живаго больше сомнений, дольше поэтического отношения к жизни, чем ясных ответов и выводов. В этих колебаниях не слабость Живаго, а моральная сила и интеллектуальная. У него нет воли и решимости принимать однозначные решения – в этом его сила. В нем есть решимость духа, не поддаваться соблазну однозначных решений, избавляющих от сомнений. Живаго – это личность, как бы созданная для того, чтобы воспринимать эпоху, не вмешиваясь в нее. Бегство Живаго из полузамерзшей, голодной Москвы на Урал – шаг вынужденный. Но он не пассивная жертва – это неверная трактовка образа. Доктор не просто бежит от неустойчивости жизни, он отправляется в путь, на котором открывает сокровенную правду о себе. По мнению Д. Лихачева: «Одиссея Живаго – наиболее значительный момент всей его жизни, это предназначение героя». На этом пути он обретает подлинную любовь, творческий дар, тут вырабатывается его жизненная философия. Вчитываясь в роман, мы находим Пастернаковское понимание времени. Так, причину терроров 30-х г он усматривает в «ложной мере» коллективизации, в репрессиях против крестьян, после чего общество было обречено. Он осуждает НЭП, называет его самым бессмысленным и фальшивым периодом в жизни страны. Писатель скептически относился к тем, кто спешил занять место тех истинных интеллигентов, которые в большинстве своем уехали или были уничтожены, погибли от холода и голода, во время войн. У новых «швондеров» нет времени и умения свободно думать. Им автор противопоставляет людей труда. Мысль о красоте труда, о «царственности человека» связано с Ларой. Лара олицетворяет Россию, как Ларина, как Катерина. Этот образ возлюбленной Живаго совпадает с Россией и потому, что тоже мученица, упрямая, боготворимая, шальная. Писатель создал в романе великолепные образы безжалостных, незаменимых резонеров, готовых подтвердить своим «весомым пролетарским» словом любой, самый жестокий приговор. Так Пастернак создал образцового классового героя Памфила Палого, на чьей совести немало безвинно убитых. Памфил и подобные ему воители, «лютой озверелой ненавистью ненавидели интеллигентов и бар», их варварство

было образцом пролетарской твердости и революционного инстинкта. Впрочем, писатель обвинял не П. Палого, но профессиональных организаторов социальных катаклизмов, именно они взбаламутили весь народ. Пастернак восхищался всегда «чудом жизни» и не прощал ее разрушения и равнодушного отношения к ней.

Платонов А.П. (1899-1951).

Андрей Платонов явил собой особый тип русского человека, который совершенно в духе «мальчиков» Достоевского стремился соединить мечту и дело, утопию и реальность, «вечные» вопросы с их немедленной практической реализацией. Родина русских мальчиков — российская провинция, и то, что Платонов родился в Ямской слободе на окраине Воронежа, очень значимо для понимания его как писателя.

В духовном становлении Платонова значительную роль сыграла учеба в церковно-приходской школе. В 1922 г. он с огромной теплотой вспоминал свою первую учительницу, от которой узнал «пропетую сердцем сказку про Человека, родимого «всякому дыханию», траве и зверю», то есть об Иисусе Христе как высшем типе личности. Идеалы справедливости, добра, праведничества — все это было заронено в душу Платонова с самого начала.

Другая часть его души была отдана идее технического усовершенствования жизни. Здесь сказалось и то, что он родился в семье железнодорожного слесаря, и то, что получил образование в политехникуме. В том же 1922 г. Платонов писал о народе, который «выводится из одной страны — очарованной просторной России, родины странников и богородицы», и вводится «в другую Россию — страну мысли и металла, страну коммунистической революции, в страну энергии и электричества».

Как и любимый им Маяковский, Платонов воспринимал жизнь как штуку «малооборудованную». В автобиографии он писал: «Засуха 1921 г. произвела на меня чрезвычайно сильное впечатление, и, будучи техником, я не мог уже заниматься созерцательным делом — литературой». Однако именно литература стала делом всей его жизни. В 1922 г. он выпускает книгу стихов «Голубая глубина», но призванием его стала не поэзия, а проза, в которой, впрочем, всегда оставалось неистребимое поэтическое начало.

Первый период творчества Платонова — утопия и фантастика. Речь идет о произведениях, представляющих собой своего рода цикл с единым метасюжетом и общей проблематикой — «Маркун» (1921), «Потомки солнца» (1922), «Лунная бомба» (1926) и «Эфирный тракт» (1927). Кроме того, они объединены и *типом героя* — одиночки-изобретателя, работающего над переустройством вселенной.

Так, Маркун мечтает овладеть электромагнитным полем, чтобы заставить работать на человека свет. В повести «Потомки солнца» инженер Вогулов ставит себе задачей подчинение материи, и для него это связано с «вопросом дальнейшего роста человечества»: «Земля с развитием человечества становилась все более неудобна и безумна. Землю надо переделать руками человека, как нужно человеку». Инженер Петер Крейцкопф из «Лунной бомбы» мечтает о космическом расселении человечества и хочет открыть на других планетах источники питания для земной жизни.

Все герои фантастических повестей Платонова глубоко несчастные люди. Переделывая мир, они оказываются далеки от проникновения в самые сокровенные его тайны — тайны любви и смерти. Более того, любовь и смерть как иррациональные величины определяют род избранной ими деятельности. Например, одержимость инженера Вогулова возникает из того, что некогда он любил девушку, которая скоропостижно умерла. Сила несчастной любви хлынула в его мозг и превратилась в мысль. С тех пор мысль и работа стали для Вогулова единственной ценностью.

Безлюбовь героев Платонова опасна. Инженер Матиссен из повести «Эфирный тракт» способен практически реализовать разрушительные потенции мысли, превратив ее в бомбу, способную уничтожить мир. Но неожиданно он видит во сне свою умершую мать: «[...] Из глаз ее лилась кровь, и она жаловалась сыну на свое мучение». Мука умершей матери неподвластна Матиссену, умеющему лишь разрушать.

Отношение к любви как универсальному чувству пришло к Платонову из христианства, которое он понимал довольно своеобразно. В неопубликованном трактате «О любви» он предупреждал: «Если мы хотим разрушить религию и сознаем, что это надо сделать непременно, т.к. коммунизм и религия несовместимы, то народу надо дать вместо религии не меньше, а больше, чем религия. У нас многие думают, что веру можно отнять, а лучшего ничего не дать. Душа нынешнего человека так организована, так устроена, что вынь из нее веру, она вся опрокинется, и народ выйдет из пространств с вилами и топорами и уничтожит, истребит пустые города, отнявшие у народа его утешение, бессмысленное и ложное, но единственное утешение».

Роман «Чевенгур» (1926—1929) довел проблематику Платонова до максимальной остроты и непревзойденной художественной оригинальности.

Герой романа — Саша Дванов, сын рыбака. Отец его утонул странным образом - связал ноги веревкой, чтобы не выплыть, и бросился в озеро. Он хотел узнать тайну смерти, которую представлял себе «как другую губернию, которая расположена под небом, будто на дне прохладной воды, и она его влекла». Мужикам он говорил о желании «пожить в смерти и вернуться».

В этом микросюжете отчетливо прочитывается миф о путешествии в страну мертвых, так что отец Саши предстает архаическим человеком, для которого не существует понятия небытия. «Небытие — величайшая абстракция, совершенно недоступная первобытному мышлению. Поэтому рождение [...] есть переход из "инобытия"» в наш мир, а смерть есть переход из нашего мира в "инобытие"».

В «Чевенгуре» все эпизоды закодированы двойным кодом — мифологическим и реалистическим. И у поступков его персонажей тоже двойная мотивировка — они действуют сообразно архаическим моделям и одновременно как люди определенной эпохи. Саша Дванов становится сиротой — и это характеристика его социально-бытового положения. Но категория сиротства для Платонова имеет еще и универсальный характер. Еще в начале 20-х годов он сделал запись: «Иисус был круглый сирота. Всю жизнь отца искал». Сиротство испытывают как мертвые, тоскуя по живым, так и живые, разлучившись с мертвыми. Когда Саша, посланный своим первым приемным отцом собирать милостыню, приходит на кладбище, он чувствует, что где-то «близко и терпеливо» лежит отец, которому «так худо и жутко на зиму оставаться одному».

Причина сиротства — смерть, которая притягивает к себе постоянное внимание автора «Чевенгура». Вот как описывается смерть старого машиниста-наставника: «[...] Никакой смерти он не чувствовал — прежняя теплота тела была с ним, только раньше он ее никогда не ощущал, а теперь как будто купался в горячих обнаженных сохах своих внутренностей... Наставник вспомнил, где он видел эту тихую горячую тьму: это просто теснота внутри его матери, и он снова просовывается меж ее расставленными костями, но не может пролезть от своего слишком большого роста». Смерть описана как рождение *туда*, в иную форму бытия.

Вот описание еще одной смерти. Саша Дванов встречается в пути умирающего красноармейца, который просит закрыть ему глаза. «Но глаза не закрывались, а выгорали и выцветали, превращаясь в мутный минерал. В его умерших глазах явственно пошли отражения облачного неба, — как будто природа возвратилась в человека после мешавшей ей встречной жизни, и красноармеец, чтобы не мучиться, приспособился к ней смертью». Смерть оказывается освобождением материальных элементов от связывающей их жизненной силы и «приспособлением» к природе. Но, таким образом, она становится посредником между разными формами бытия.

Силой, позволяющей преодолеть смерть, является у Платонова *любовь* — первопричина жизни. Именно любовь противостоит тому чувству сиротства, которое испытывают герои романа. Второй приемный отец Саши Захар Павлович, боясь навсегда потерять опасно заболевшего сына, делает ему огромный гроб — «последний подарок сыну от мастера-отца. Захар Павлович хотел сохранить сына в таком гробу, — если не живым, то це-

лым для памяти и любви; через каждые десять лет Захар Павлович собирался откапывать сына из могилы, чтобы видеть его и чувствовать себя вместе с ним».

В его желании много детского, но любимые герои Платонова и ведут себя подобно детям или архаическим людям. Но не зная, говоря современным языком, технологии преодоления смерти, они действуют в надежде на чудо. Революция и есть для них такое чудо. Саша Дванов свято верит, что «в будущем мире мгновенно уничтожится тревога Захара Павловича, а отец рыбак найдет то, ради чего он своевольно утонул».

Когда Саша и Захар Павлович отправляются в город записываться в партию, то они ищут людей, которые показали бы им дорогу к чуду. «Нигде ему (Захару Павловичу — *В.М.*) не сказали про тот день, когда наступит земное блаженство». Но когда они приходят в комнату, где ведется запись в партию большевиков, происходит знаменательный разговор: « — Хотем записаться вдвоем. Скоро конец всему наступит? — Социализм, что ль? — не понял человек. — Через год. Сегодня только учреждения занимаем. — Тогда пиши нас, — обрадовался Захар Павлович».

Платонов точно фиксирует *религиозный характер русской революции*, ее христианскую, хилиастическую подкладку (хилиазм — вера в тысячелетнее царство справедливости на земле). Герои Платонова вкладывают в революцию больше требований, чем можно было бы предъявить к какой бы то ни было религии. Они идут туда не по теоретическим соображениям, а по огромной внутренней необходимости. Саша — духовный наследник тех русских людей, которые искали и не нашли утолнения своей жажды в традиционном христианстве: «Русские богомольцы и странники потому и брели постоянно, что они рассеивали на своем ходу тяжесть горящей души народа». Теперь Россия двинулась в революцию, как некогда она шла на богомолье. Эта Россия больше не хочет молиться — она хочет *делать*. Однако и тут для Платонова важен не разрыв с христианством, а переход его из фазы молитвы в фазу практического усилия. «Чевенгур» — роман о русском делании социализма, о русском религиозно-революционном нетерпении.

Эта новая вера рождает героев с колоссальной нравственной и физической энергией. Таков Степан Копенкин, который становится соратником Дванова, посланного делать коммунизм в провинцию. Копенкин — рыцарь революции, который подобно пушкинскому «рыцарю бедному», «имел одно виденье, непостижное уму». Это виденье для Копенкина — Роза Люксембург. В его шапке зашит плакат с ее изображением: «Копенкин верил в точность плаката и, чтоб не расстрогаться, боялся его расшивять». Плакат для него то же, что икона для верующего. Будучи адептом новой универсальной веры, Копенкин не имеет отчетливых черт происхождения. У него «международное лицо», черты которого «стерлись о революцию». Он не-

угомонно грозит «бандитам Англии и Германии за убийство своей невесты» Розы. Перед нами — русский Дон-Кихот, не различающий мечту и действительность.

Одновременно он похож на русского степного богатыря своей необычайной физической силой. Его кобыла по кличке Пролетарская Сила нуждается на обед в «осьмушке делянки молодого леса» и «небольшом пруде в степи». Когда-то люди этого типа ходили в крестовые походы, рубили скифы и совершали подвиги религиозного страсотерпия. Теперь они хотят учреждать коммунизм в русской степной провинции и относятся к этому с неменьшим рвением.

«[...] Он (Копенкин — *В.М.*) [...] не понимал и не имел душевных сомнений, считая их изменой революции; Роза Люксембург заранее все и за всех продумала - теперь остались одни подвиги вооруженной рукой, ради сокрушения видимого и невидимого врага». Копенкин полностью оправдывает прогноз Фомы Пухова: «Ты хочешь его от бывшего бога отучить, а он тебе Собор Революции построит!». Собор Революции построен в сердцах Дванова и Копенкина — остается лишь перенести его в действительность. Так у социально-исторического действия, именуемого Революцией, возникает мифологический аспект.

Копенкин «мог с убеждением сжечь все недвижимое имущество на земле, чтобы в человеке осталось одно обожание товарища». Но оказывается, что принципы товарищества уже реально осуществлены в коммуне, организованной жителями уездного города Чевенгура. Вся вторая половина романа посвящена описанию места, где люди «доехали в коммунизм жизни».

Чевенгурцы перестали работать, потому что «труд раз навсегда объявлялся пережитком жадности и эксплуатационно-животным сладострастием». В Чевенгуре за всех трудится солнце, отпускающее «людям на жизнь вполне достаточные нормальные пайки». Что касается коммунаров, то они «отдыхали от веков угнетения и не могли отдохнуть». Основная профессия чевенгурцев — душа, «а продукт ее — дружба и товарищество».

Но товарищество в Чевенгуре начинается с ожесточенного искоренения местных буржуев. Руководит расправой над буржуями чевенгурец Пиюсь во главе группы чекистов. Вот описание этой расправы: «Из головы буржуя вышел тихий пар, а затем проступило наружу материнское сырое вещество, похожее на свечной воск...» Смертельно раненный купец просит наклонившегося над ним чекиста: « — Милый человек, дай мне подышать — не мучай меня. Позови мне женщину проститься! Либо дай поскорее руку — не уходи далеко, мне жутко -одному». Не дождавшись ни женщины, ни руки, он хватается за лопух, лишь бы ощутить хоть какую-нибудь связь с жизнью, которую вот-вот утратит.

Платонов описывает равенство людей в страдании и смерти как высшую и неоспоримую реальность, начисто игнорируемую в ожесточении классово-вой борьбы. Противоестественность чевенгурской коммуны окончательно выявляется смертью ребенка, с которым на руках приходит нищенка. Эта смерть заставляет Копенкина задавать вопросы, на которые он не получает ответа: «Какой же это коммунизм? От него ребенок ни разу не мог вздохнуть, при нем человек явился и умер. Тут зараза, а не коммунизм».

Все дело в том, что в Чевенгуре коммунизм «действует отдельно от людей». Врагом чевенгурского коммунизма оказывается природа, которая не считается с официально объявленным царством будущего. Простодушная утопия чевенгурцев подозрительно совпадает с представлениями Ивана Фетодовича Шмакова из «Города Градова». Фантасмагоричность происходящего усиливается тем, что коммунары требуют женщин, и им организовано доставляют цыганок.

Неразрешимую внутренне ситуацию разрешает внешняя причина — вторжение врагов, уничтожающих коммуну. В борьбе с «неизвестными солдатами» гибнет главный защитник Чевенгура Степан Копенкин. Саша Дванов возвращается к тому озеру, в котором утонул рыбак, и уходит под воду «в поисках той дороги, по которой когда-то прошел отец в любопытстве смерти».

Герои «Чевенгура» упираются в трагический тупик. Это не только их личная драма, но и трагедия страны, идущей в никуда. Платонов заставляет Чевенгур погибнуть в борьбе с некоей мощной внешней силой, потому что слишком хорошо чувствует его внутреннюю обреченность. Окончание романа совпало с началом нового периода в жизни страны — индустриализации и коллективизации. 1929 г. был объявлен «годом великого перелома», и социализм из фазы самостоятельного массового творчества вступил в фазу государственного плана.

В связи с этим возникает резонный вопрос: с кем сражаются чевенгурцы? Ведь гражданская война кончилась и белых уже нет. Один из зарубежных исследователей Платонова полагает, что речь идет о ликвидации сталинским режимом самостоятельных народных коммун: «Сошедшиеся в смертельном бою у ворот Чевенгура противники были с обеих сторон коммунистами: одни защищали апостольский период, веру и надежду, связанные с ним, другие — начавшийся церковный период».

Не удивительно, что вслед за «Чевенгуром» Платонов без передышки начинает исследование фазы государственного строительства коммунизма в отдельно взятой стране. В 1930 г. он пишет повесть «Котлован», которая, как и «Чевенгур», при его жизни осталась ненапечатанной (в СССР «Котлован» был опубликован в 1987 г., а «Чевенгур» — в 1988-м).

Внешне «Котлован» носил все черты «производственной прозы» — замена фабулы изображением трудового процесса как главного «события».

Но производственная жизнь 30-х годов становилась у Платонова материалом для философской притчи и трамплином для грандиозного обобщения отнюдь не в духе нарождающегося «социалистического реализма».

Рабочие роют котлован под фундамент огромного дома, куда поселится местный пролетариат. Философское содержание «Котлована» перекликается с некоторыми мотивами лирики Маяковского — в частности, с мотивом «построенного в боях социализма», который станет для самих строителей «общим памятником». Речь шла о настоящем, принесенном будущему в жертву. Повесть была закончена в апреле 1930 г. то есть совпала по времени с самоубийством Маяковского.

Некоторые исследователи указывали на перекличку «Котлована» с библейским сюжетом о строительстве вавилонской башни. В самом деле, инженер Прушевский думает о том, что «через десять или двадцать лет другой инженер построит в середине мира башню, куда войдут на вечное, счастливое поселение трудящиеся всей земли». Однако и в этом пассаже звучат зловещие кладбищенские обертоны, особенно в словосочетании «вечное поселение». Здесь возникает та же двусмысленность, что и во второй части «Фауста», где лемуры роют Фаусту могилу, а он слышит в стуке лопат звуки созидательного труда.

Герои Платонова, роющие котлован, сознательно отказываются от своего настоящего ради будущего. «Мы ведь не животные, — говорит один из землекопов Сафонов, — мы можем жить ради энтузиазма». В них живут энтузиазм и святая простота чевенгурцев. Инвалид Жачев видит в своей жизни «уродство капитализма» и мечтает о том, что «убьет когда-нибудь вскоре всю их (врагов социализма — *В.М.*) массу, оставив в живых лишь пролетарское младенчество и чистое сиротство». Новая жизнь для них начинается с абсолютного нуля, да они и самих себя согласны считать нулями, но только такими нулями, из которых родится вселенское будущее: «Пусть сейчас жизнь уходит, как течение дыханья, но зато посредством устройства дома ее можно организовать впрок — для будущего счастья и для детства».

Один из героев повести Платонова по фамилии Вошев приходит на котлован в поисках истины, поскольку ему «без истины стыдно жить». Однако он смутно ощущает в рытье котлована какое-то большое «не то». Он видит прежде всего несоответствие тяжести земляных работ захлебывающемуся от энтузиазма репродуктору. Ему «становилось беспричинно стыдно от долгих речей по радио», которые он воспринимает как «личный позор». Но и землекопы чувствуют такую же неловкость. Перед их выходом на работу профсоюз организует музыкальный ансамбль. «Землекоп Чиклин глядел с удивлением и ожиданием—он не чувствовал своих заслуг...» Там, где производственная проза 30-х годов изображала радость творческого труда, Платонов рисует этот труд нечеловечески тяжелым,

одуряющим, не приносящим радости и не содержащим вдохновения. А раз в нем нет чувства счастья, то и наличие истины проблематично. Землекопы сами, впрочем, не заняты поиском истины, скорее наоборот. Не случайно Сафронов подозрительно относится к ищущему истину Вошеву, потому что, возможно, «истина лишь классовый враг». Они озабочены не истиной, а социальной справедливостью и с удовольствием принимают участие в раскулачивании.

Платонов уравнивает кулаков и землекопов по степени взаимного ожесточения. Рытье котлована требует социальной ненависти не меньше, чем сопротивление раскулачиванию. Зажиточные мужики перестают кормить скотину. Один из них приходит в стойло к своей лошади и спрашивает: «— Значит, ты не умерла? Ну ничего, я тоже скоро помру, нам будет тихо». Страдания животного изображаются Платоновым с пронзительной силой. Голодная собака выдирает кусок мяса из задней ноги голодной лошади, стоящей в оцепенении. Боль на минуту возвращает лошадь к жизни, а две собаки тем временем с новой силой отъедают у нее заднюю ногу. В этой бесчеловечности по отношению к живой жизни повинны все: и те, кого раскулачивают, и те, кто раскулачивает.

Ликвидация людей происходит до ужаса просто. Кулаков сажают на огромный плот, чтобы пустить по предзимней реке на верную смерть. Крестьянин, вышвырнутый на снег из родной избы, грозит: «Ликвидировали? Глядите, нынче меня нету, а завтра вас не будет. Так и выйдет, что в социализм придет один ваш главный человек!» Взаимное ожесточение обеих сторон ликвидирует какой-либо вопрос об *истине*, которую пытается найти Вошев.

Безусловным критерием истины для Платонова всегда была любовь. Герои «Котлована» испытывают нехватку любви, ибо жизнь не может строиться только на ненависти к врагам и жертве во имя абстрактного будущего. Про одного из героев повести Платонов пишет: «Прушевский не видел, кому бы он настолько требовался, чтоб непременно поддерживать себя до еще далекой смерти». Он признается Чиклину, как однажды в юности увидел проходящую мимо женщину, и с тех пор чувствует по ней тоску. Он ощущает в этой женщине пропущенную возможность счастья и хочет «еще раз посмотреть на нее».

Чиклин знает эту женщину, дочь бывшего хозяина кафельно-изразцового завода, и обещает привести ее к Прушевскому. Женщина, о которой говорит Прушевский, умирает на соломе в лохмотьях, оставив после себя дочку Настю. Девочку удочеряют землекопы, и для них она становится тем живым конкретным смыслом, ради которого роется котлован.

Настя хорошо усвоила, что ее мать была «буржуйкой», поскольку «буржуйки теперь все умирают». В ее детском умишке противостоительно сочетаются любовь к матери и ненависть к сволочам - «буржуйам»:

«Моя мама себя тоже сволочью называла, что жила, а теперь умерла и хорошая стала». Тоска по умершей матери не дает Насте жить спокойно: «Я опять к маме хочу». И когда ей объясняют, что от мамы остались одни кости, она заявляет: «Неси мне мамины кости, я хочу их!» Ребенок не в состоянии жить в атмосфере ненависти и сиротства. Умершую Настю землекопы хоронят в котловане. «Вощев стоял в недоумении над этим утихшим ребенком, он уже не знал, где же теперь будет коммунизм на свете, если его нет в детском чувстве и в убежденном впечатлении? Зачем теперь ему нужен смысл жизни и истина всемирного происхождения, если нет маленького верного человека, в котором истина стала бы радостью и движеньем?» Будущее, ради которого жертвовали собой землекопы, погублено котлованом.

Платонов любит своих героев, он видит бескорыстие их устремлений, но понимает всю опасность самообмана, в который они ввергли себя. Самообман заключается в идее, согласно которой в жертву будущему необходимо принести настоящее. Однако Платонов видит большее — на энтузиазме и самообмане этих людей паразитирует стоящее во главе их меньшинство.

Уже в «Чевенгуре» выведен Прошка Дванов, который наживается на коммуне. Его жена потихоньку копит деньги и прячет их у тетки в городе — создает «фонды». Прошка имеет на этот счет свою философию: «Где организация, там всегда думает не более одного человека». В «Котловане» таким думающим одиночкой является инженер Пашкин, который «стоял в авангарде, накопил уже достаточно достижений и потому научно хранил свое тело — не только для личной радости существования, но и для ближних рабочих масс». Эти люди устраиваются в настоящем, не дожидаясь будущего. Они достигают коммунизма лично, строя свое благополучие на обмане людей, копошащихся в «котлованах». Так конкретизируется догадка о том «главном человеке», который один придет в коммунизм.

В 1929 г. в журнале «Октябрь» был опубликован рассказ Платонова «Усомнившийся Макар». Его герой Макар Ганушкин приезжает в Москву, чтобы увидеть «центр государства». Там ему снится гора, на которой стоит «научный человек», думающий «лишь о целостном масштабе, но не о частном Макаре»: «Лицо ученейшего человека было освещено заревом дальней массовой жизни, что расстилалась под ним вдалеке, а глаза были страшны и мертвы от нахождения на высоте и слишком далекого взора. [...] Миллионы живых жизней отражались в его мертвых очках».

Макар видит на московских улицах «сплошных научно-грамотных личностей», в чем-то неуловимо похожих на того, кто ему приснился, и ему делается «жутко во внутреннем чувстве». Макар понимает, что в будущем ему нет места по одной простой причине — он обречен на жертву в настоящем. Платонов ставил в центр массового человека, который задумался о цели и смысле движения к будущему и о своем месте

о цели и смысле движения к будущему и о своем месте в этом движении. Это было опасно, тем более, что платоновский Макар догадывался и о том, кто обрек его на то, чтобы стать строительным мусором истории. На фоне отмечавшегося в 1929 г. 50-летнего юбилея Сталина притча о Макаре и «научном человеке» прочитывалась однозначно.

«Усомнившийся Макар» был подвергнут жесточайшей критике, которая совпала по времени с началом работы над «Котлованом». Следующим шагом в этом направлении стала повесть «Впрок (Бедняцкая хроника)», опубликованная в 1931 г. в журнале «Красная новь». Н.В. Корниенко выяснила, что Платонов сознательно шел сквозь цензурные рогатки к опубликованию повести, понимая всю меру риска, связанного с этим".

«Впрок» не принадлежит к числу шедевров Платонова, но здесь были зафиксированы две важнейшие черты начавшейся коллективизации — глупость и жестокость. Платонов описывает, как для организации колхоза учреждаются 5 комиссий: разъяснительно-добровольческая, уставная, классово-отборочная, инвентарная и ликвидационно - кулацкая. Первая комиссия развивает добровольчество при вступлении в колхоз. Она заседает 4 месяца и никак не может добиться чувства полного добровольчества. Рассказчик признается, что «такого количества глупых людей, собранных в одном месте, быть не может».

Как доносил осведомитель ОГПУ, Платонов в устном разговоре сказал: «Я писал эту повесть для одного человека (для тов. Сталина), а этот человек повесть читал и по существу мне ответил. Все остальное меня не интересует»¹². Молва по-разному зафиксировала ответ тов. Сталина: вождем написал на полях повести: «Сволочь!»; слово «бедняцкая» заменил словом «кулацкая»; в беседе с Фадеевым сказал: «Вмазать так, чтоб было впрок...». Платонову «вмазали» не только шквалом ругательств в критике — его вышвырнули из литературы.

Потрясенный Платонов пишет Горькому, пытаясь объяснить, что не является классовым врагом. Но ответа не получает. В результате остаются ненапечатанными повесть «Ювенильное море», пьесы «Шарманка», «Высокое напряжение», «14 Красных Избушек». Не завершен роман «Счастливая Москва» и ряд других замыслов. В 1933 г. Платонов еще раз пытается объяснить с тремя влиятельнейшими людьми - он посылает письма Сталину, Горькому и Л. Авербаху. Ни на одно из них он не получает ответа.

Платонов написал Горькому еще раз в 1934 г., приложив к письму рассказ «Мусорный ветер». Горький в ответном письме признавался, что вещь его «ошеломила», но ничего, кроме «мрачного бреда», он в ней не увидел и подытожил, что рассказ «едва ли может быть напечатан где-либо»¹³. Тем не менее Горький, по-видимому, приложил руку к тому, что весной 1934 г. Платонова включили в состав комплексной экспедиции АН

СССР, направленной в Туркменистан. Плодом ее стал еще один платоновский шедевр, оставшийся ненапечатанным, — повесть «Джан» (1934).

Джан — небольшое племя, затерянное в самом гиблом месте пустыни Сары-Камыш. Оно находится на грани вымирания, и спасти его может только чудо. Роль такого чуда отведена главному герою повести Назару Чагатаеву. Назар — сын женщины племени джан Гюльчатой и русского солдата Хивинского экспедиционного корпуса Ивана Чагатаева. Некогда, чтобы спасти сына, Гюльчатой велела ему уходить из Пустыни. Назар не пропал, вырос, закончил Московский экономический институт и теперь послан обратно в пустыню, чтобы вывести оттуда свой народ.

У племени джан ничего нет — «за краем тела ему ничего не принадлежит». Этот народ живет в аду, теперь его нужно привести в рай. « — Что мне там делать? Социализм?» — спрашивает Назар секретаря, посылающего его в пустыню. « — Чего же больше? [...] В аду твой народ уже был, пусть поживет в раю, а мы ему поможем всей нашей силой...», — отвечает секретарь. «Джан», с одной стороны, продолжает проблематику «Ямской слободы» (Филату тоже ничего не принадлежало «за краем тела»), с другой — проблематику «Чевенгура» (сотворение рая в глухой провинции). Но на этом сходство кончается, потому пишется «Джан» в иной ситуации.

Платонов ставит в центр повествования народ, бытие которого настолько скудно, что даже сам он не ценит собственную жизнь. Назару предстоит вывести его не только из реальной, но и из метафорической пустыни равнодушия к самому себе и утраты смысла существования. Исследователи Платонова проводили параллель то с Моисеем, ведущим свой народ по пустыне, то с Прометеем, который облагодетельствовал человеческий род. Но очевиднее всего в повести «Джан» тема великого сиротства целого народа.

Платонов с потрясающей силой рисует сцену встречи Назара с матерью: «Она трогала, еле касаясь, волосы, рот и руки Чагатаева, нюхала его одежду, оглядывалась вокруг и боялась, что ей помешают. [...] Затем она успокоилась и легла головой к ногам Назара, счастливая и усталая, как будто она дожила до конца жизни и больше ей ничего не осталось делать, как будто у этих башмаков, гниющих изнутри от пота, покрытых пылью пустыни и грязью болот, она нашла свое последнее утешение». У этой сцены есть очевидный контекст — евангельская притча о блудном сыне. Только счастье спасения исходит не от отца к сыну, а от сына к матери.

«Джан» — произведение опального писателя 30-х годов, и не удивительно, что в нем расставлены «правильные» идеологические акценты. На выходе из пустыни племя джан оказывается перед фундаментальным выбором: либо Чагатаев с его социализмом, либо уполномоченный Нур-Мухаммед, который хочет увести людей в Афганистан и продать их в рабство. Но коллизия повести оказывается куда более сложной и емкой.

Платонов описывает жизнь племени «джан» как *выживание*. Речь идет о том, что человек постоянно находится на границе между жизнью и смертью, а борьба за существование есть каждодневный тяжелый *труд*. Однако если отсутствует цель этой борьбы, то труд обесмысливается. А такой целью может быть только *счастье*: «[...] Чагатаев был недоволен той обыкновенной, скудной жизнью, которой начал теперь жить его народ. Он хотел помочь, чтобы счастье, таящееся от рождения внутри несчастного человека, выросло наружу, стало действием и силой судьбы. И всеобщее предчувствие, и наука заботятся о том же, о единственном и необходимом: они помогают выйти на свет душе, которая спешит и бьется в сердце человека и может задохнуться там навеки, если не помочь ей освободиться». Итак, счастье это — *свобода души*.

Нечего и говорить о том, насколько такое понимание счастья не соответствовало реальности, окружавшей Платонова в 1934 г. Чагатаев выводит племя джан из пустыни, но, обогрившись и насытившись, люди разбредаются *поодиночке*. Чагатаев не понимает — почему, но приходит к выводу, что «самим людям виднее, как им лучше быть». Вождь, в роли которого побывал Назар, нужен, пока народ слаб и беспомощен и ему необходимо сплотиться вокруг сильного человека. Но кончается борьба за выживание, каждый решает *сам*, как ему *жить*. Это был ответ Платонова «товарищу Сталину». Решение вопроса о том, нужен ли «главный человек», отдавалось в итоге народу. Но Платонов уже понял, что народ еще не созрел для самостоятельного, ответственного существования, на которое намекала концовка повести. Все это, однако, не делало эту вещь пригодной для публикации. Она увидела свет только в 1978 г.

После «Джан» Платонов не создал ни одного законченного крупного произведения. Его внимание сосредотачивается на частной жизни отдельного человека, что обусловило выбор рассказа как основной жанровой формы. В рассказах Платонова предметом разговора перестает быть коллективная душа народа. Его интересует *личность*.

В рассказе «Фро» (1936) дочь старого паровозного машиниста Фрося отчаянно тоскует по своему мужу, уехавшему в длительную командировку на Восток. Не выдержав разлуки с любимым человеком, Фро посылает мужу телеграмму о том, что она якобы при смерти. Муж Федор стремительно возвращается, и они истступленно переживают счастье близости: «Наговорившись, они обнимались - они хотели быть счастливыми немедленно, теперь же, раньше, чем их будущий усердный труд даст результаты для личного и всеобщего счастья. Ни одно сердце не терпит отлагательства, оно болит, оно точно ничему не верит».

Рассказ свидетельствовал о том, что Платонов продолжал верить в то, что под спудом железного сталинского государства, спаянного волей «главного человека», жива потребность глубоко индивидуального выбора,

от которого человек никогда не откажется. Платонов уверен в том, что счастливое будущее не могут построить несчастливые люди.

В рассказе «Река Потудань» (1936) Платонов рисует трогательную любовь красноармейца Никиты Фирсова и дочери провинциальной учительницы Любы. В самом начале их семейной жизни случается непредусмотренное несчастье: после перенесенной болезни Никита оказывается импотентом. Он не может объяснить Любе, что с ним стряслось, и слышит, как она плачет ночью. Никита решает тайком уйти, чтобы Люба могла устроить свою жизнь без него. Он устраивается чистить отхожие места на базаре в другом городе. Через некоторое время там он случайно встречает отца и узнает, что Люба целый месяц ходила по берегу реки Потудань и искала всплывший труп мужа. Потеряв всякую надежду, она бросается в реку, но ее спасают рыбаки.

Сердце Никиты переполняется «горем и силой», и он возвращается к Любе. Пережитый им страх за жизнь любимого человека излечивает его: «Он пожелал ее всю, чтобы она утешилась, и жестокая, жалкая сила пришла к нему. Однако Никита не узнал от своей близкой любви с Любой более высшей радости, чем знал ее обыкновенно, — он почувствовал лишь, что сердце его теперь господствует во всем его теле и делится своей кровью с бедным, но необходимым наслаждением».

Сфера человеческих чувств предстает в этом рассказе тончайшим, драгоценным механизмом, в котором могут разобраться только сами любящие. На фоне сталинского террора, чудовищно обесценившего жизнь отдельного человека, «Река Потудань» выглядит вызовом, хотя в ней отсутствует какой-либо политический подтекст. Идею рассказа хорошо проясняет письмо Платонова к жене, в котором он писал: «Мое спасение — в переходе моей любви в религию. И всех людей в этом спасение». Никита и Люба спасаются любовью, переросшей в принцип отношения к миру.

Утверждение такого принципа в конце 30-х годов было более чем рискованным. В 1937 г. в журнале «Красная новь» (№ 10) была опубликована погромная статья критика А. Гурвича «Андрей Платонов», которая положила начало новой травле писателя. В 1938 г. был арестован его сын (он вернется из лагеря в 1941 г. больным и умрет от туберкулеза в 1943-м). В 1941 г. перед самой войной Платонов пишет рассказ «В прекрасном и яростном мире», где точно отражена трагическая ситуация, в которой он оказался.

Герой рассказа машинист Мальцев, гений своего дела, слепнет от внезапного удара молнии во время поездки. По ходу сюжета выясняется, что в природе существует «тайный неуловимый расчет» роковых сил, губящих людей этого типа: «[...] Эти гибельные силы сокрушают избранных, возвышенных людей». Рассказчик ставит эксперимент: берет с собой Мальцева в поездку и, намеренно не сбавляя скорости, ведет паровоз на желтый

свет (желтый светофор означает, что свободен только один перегон и машинист должен снизить скорость, чтобы не столкнуться с идущим впереди поездом). Происходит чудо - слепой машинист чутьем угадывает ситуацию.

« — Закрой пар! — сказал мне Мальцев.

Я промолчал, волнуясь всем сердцем.

Тогда Мальцев встал с места, протянул руку к регулятору и закрыл пар.— Я вижу желтый свет, — сказал он и повел рукоятку тормоза на себя».

Мальцева спасает то, что должно было погубить. За этим встает вера самого Платонова в спасительную силу собственного таланта. В самых неблагоприятных, роковых для себя ситуациях Платонов продолжал работать, потому что видел путь.

Новым поворотом в его творчестве стала война. Рассказы и очерки Платонова военного времени — лучшее из того, что было создано советской прозой в эти годы. Война описана в них как поединок живой души народа с бесчеловечными силами небытия, извечную борьбу жизни с силами распада и гибели. Самое страшное в войне — расщепление, уничтожение связей между дорогами, близкими людьми. Однако испытание на разрыв делает связи становятся еще крепче.

В рассказе «Взыскание погибших» (1943) описано горе матери, потерявшей детей. Она чувствует, что теперь «ей никто не нужен, и она зато никому не нужна». И все же «сердце ее было добрым, и от любви к погибшим оно захотело жить за всех умерших, чтобы исполнить волю, которую они унесли и собой в могилу. [...] Она знала свою долю, что ей пора умирать, но душа ее не смирилась с этой долей, потому что если она умрет, то где сохранится память о ее детях и кто сбережет их в своей любви, когда сердце перестанет дышать».

Как и в повести «Джан», *душа* здесь — ключевое слово. *Душа* — средоточие связей человека с миром, средоточие любви и ответственности. Мать умирает на могиле, в которую брошены ее дети, но нашедший ее красноармеец говорит: « — Чьей бы ты матерью ни была, я без тебя тоже остался сиротой». Чем сильнее война обостряет в людях чувство сиротства, тем глубже обнажаются запасы человечности и любви: «Мертвым некому довериться, кроме живых, и нам надо так жить теперь, чтобы смерть наших людей была оправдана счастливой и свободной судьбой нашего народа и тем была взыскана их гибель».

Платонов надеялся, что война изменит жизнь страны к лучшему. Но оказалось, что победить внешние силы зла гораздо легче, чем справиться с собственной огрубелостью и черствостью. В рассказе «Возвращение» (1946) гвардии капитан Алексей Алексеевич Иванов возвращается домой к жене Любе и детям Петрушке и Насте. Выясняется, что в его отсутствие к

Любе часто навевался боббль Семен Евсеич. Иванов заподозривает жену в измене, ибо не хочет понять, что боббль отогревался в его семье от собственного горя (немцы убили его детей и жену). Иванов собирается уехать к другой женщине, с которой он познакомился в поезде по дороге домой.

Когда поезд отходит от вокзала, Иванов вдруг замечает, что наперерез ему бегут две маленькие фигурки: «Двоє детей, взявшись за руки, все еще бежали по дороге к переезду. Они сразу оба упали, поднялись и опять побежали вперед. Большой из них поднял одну свободную руку и, обратив лицо по ходу поезда в сторону Иванова, махал рукою к себе, как будто призывая кого-то, чтобы тот возвратился к нему. И тут же они снова упали на землю. Иванов разглядел, что у большего одна нога была обута в валежник, а другая в калошу, — от этого он и падал так часто. Иванов закрыл глаза, не желая видеть и чувствовать боли упавших, обессилевших детей, и сам почувствовал, как жарко у него стало в груди, будто сердце, заключенное и томившееся в нем, билось долго и напрасно всю его жизнь и лишь теперь оно пробилось на свободу, заполнив все его существо теплом и содроганием. Он узнал вдруг все, что знал прежде, гораздо точнее и действительней. Прежде он чувствовал другую жизнь через преграду самолюбия и собственного интереса, а теперь внезапно коснулся ее обнажившимся сердцем». Иванов прыгивает с поезда навстречу своим детям.

Платоновский рассказ был встречен статьей известного критика В. Еремиллова «Клеветнический рассказ А. Платонова» (Лит. газета, 4 янв. 1947 г.). Его зрелое творчество вызывало либо непонимание, либо враждебность, а чаще — то и другое вместе.

Героями Платонова становились чаще всего дети либо старики, то есть те, кто способны почувствовать мир «обнаженным сердцем». В одном из поздних рассказов Платонова «Любовь к родине, или Путешествие воробья» героем является старый скрипач, играющий на ступеньках памятника Пушкину в Москве. Он одинок, и его старость скрашивает дружба с воробьем, которого он подкармливает крошками хлеба, насыпая их в футляр скрипки. Между воробьем и человеком устанавливается тонкая связь родства, которая обрывается смертью погибшей от мороза птицы. Скрипач испытывает горе, в котором не может утешить даже музыка. Он пытается играть, чтобы заглушить тоску: «Но в музыке недоставало чего-то для полного утешения горящего сердца старика. Тогда он положил скрипку на место и заплакал».

Старик скрипач в чем-то похож на мальчика Васю из рассказа 1943 г. «Корова». Когда корова, кормилица большой семьи, попадает под поезд, Вася пишет в школьной тетрадке сочинение: «У нас была корова. Когда она жила, из нее ели молоко мать, отец и я. Потом она родила себе сына — теленка, и он тоже ел из нее молоко, мы трое и он четвертый, а всем хвата-

ло. Корова еще пахала и возила кладь. Потом ее сына продали на мясо. Корова стала мучиться, но скоро умерла от поезда. И ее тоже съели, потому что она говядина. Корова отдала нам все, то есть молоко, сына, мясо, кожу, внутренности и кости, она была доброй. Я помню нашу корову и не забуду»).

Старик оплакивает воробья, мальчик — корову, потому оба они чувствуют мир «обнажившимся сердцем». Если проблематика раннего Платонова была связана с идеей организованного будущего, теперь он исповедует философию благоговения перед жизнью. Платонов начал свой путь с провозглашения утопии и прошел через беспощадный анализ, разрушивший эту утопию. Он пришел к выводу, что ценность организационной идеи не может быть сравнима с ценностью жизни, самой по себе. Всякая жизнь есть боль и страдание, в чем бы они ни заключались — в человеке, корове или воробье. «Равенство в страдании» — так называлась одна из ранних статей Платонова, в которой он пророчески предсказал итог своего творчества.

М.А. Шолохов (1905-1975).

Роман «Тихий Дон» Михаила Александровича Шолохова — произведение, которое не может быть вполне отнесено к литературе 20-х годов не только потому, что его печатание растянулось с 1928 по 1940 годы. Речь идет об одной из вершин русской прозы не одного десятилетия, а всей первой половины XX века. И все же рассматривать «Тихий Дон» следует в контексте 20-х годов, поскольку в атмосфере следующего десятилетия подобный замысел даже не мог бы возникнуть, не говоря уже о том, чтобы реализоваться.

Сложность осмысления «Тихого Дона» состоит в том, что еще в 1928 г. появились слухи, будто роман был написан погибшим казачьим офицером, а Шолохов лишь воспользовался попавшей к нему случайно рукописью. Но после обращения в «Правду» в 1929 г. с протестующим письмом писателей А. Серафимовича, В. Ставского, В. Киришона, А. Фадеева и критика Л. Авербаха слухи прекратились.

Однако в 1974 г. некий Д издал в Париже книгу «Стремя "Тихого Дона"», где догадки об анонимном авторе приобрели вид текстологической проблемы. Д* был уверен, что Шолохов не является автором" романа, и исходил из мысли о том, что автор — донской писатель Федор Дмитриевич Крюков. Авторство Шолохова было подвергнуто сомнению и книгой Роя Медведева «Кто написал "Тихий Дон"?» (Париж, 1975; Лондон, 1977). В полемику включилась шведско-норвежская группа исследователей, выступивших в защиту лауреата Нобелевской премии. В книге Г. Хьетсо, С. Густавссона, Б. Бекмана, С. Гила «Кто написал "Тихий Дон"? (Проблема авторства)» (М., 1989) были изложены методика и результаты электронно-

го анализа шолоховских текстов. Их вывод был однозначен - все произведения Шолохова написаны одним и тем же автором.

В настоящее время накопилась целая литература в защиту обеих точек зрения, и окончательного вывода ждать, видимо, придется еще долго. Поэтому есть смысл исходить из того, что как бы в будущем ни была решена проблема авторства «Тихого Дона», роман навсегда останется одним из наиболее значительных событий не только в русской, но и в мировой литературе.

Действие «Тихого Дона» происходит в интервале между 1912 и 1922 годами и вмещает в себя целую эпоху (две войны — первую мировую и гражданскую, две революции — февральскую и октябрьскую). В эту грандиозную раму вписаны жизни героев романа — вымышленных и невымышленных. Переплетение вымышленных сюжетных линий с реальными историческими событиями обусловило сложную, чрезвычайно мозаичную композицию, которую трудно охватить единым взглядом. Вместе с тем эта композиция жестко организована судьбой Григория Мелехова, которая нигде не уходит из поля зрения автора, а по своей прихотливости носит едва ли не приключенческий характер. И все же перед нами эпос XX века, а не авантурный роман.

Шолоховеды немало намучились с истолкованием Мелехова, который оказался ни белым, ни красным, ни зеленым и трагически метался от одного противоборствующего лагеря к другому. Этой фигуре в литературе двадцатого века не находилось аналогов. В первой монографии о Шолохове, автором которой был бывший редактор сменовеховского журнала «Россия» Исая Лежнев, Мелехов назван «отщепенцем», пошедшим путем утверждения «сословной» казачьей правды, захотевшим сохранить донскую землю «со всеми ее сословными привилегиями, с укладом старой казачьей жизни, опозтизированной в его представлении» и потому оказавшимся в историческом тупике.

В 60-е годы эта оценка смягчилась: в судьбе Мелехова стали видеть трагедию исторического заблуждения. А в 70-е на фоне наметившегося пересмотра истории гражданской войны в образе главного героя романа наконец-то различили контуры большой нравственной проблемы. Когда же в период горбачевской «перестройки» заговорили о «третьей силе», принимавшей участие в гражданской войне, то есть о повстанческом крестьянском движении, за фигурой Мелехова стало просматриваться не столько казачество с его «сословными» предрассудками, сколько судьба народа, ввергнутого в пучину исторического насилия. И более того — судьба человека из народа, поднявшегося в эпоху кровавой слепоты до высот *лично* прозрения и заплатившего за это по самому большому счету. «Тихий Дон» может быть с полным правом назван романом-трагедией, а фигура Мелехова достойна встать в один ряд с героями античных или

шекспировских драм.

Попробуем пунктирно прочертить основные вехи мелеховской сюжетной линии, на которой держится вся композиция «Тихого Дона».

В мае 1912 г. Григорий Мелехов заводит роман с замужней казачкой Аксиньей Астаховой. Так завязывается драматический любовный узел, который будет разрушен в конце романа нелепой смертью Аксиньи. Григория женят родители, но вскоре он бросает нелюбимую жену Наталью ради любимой женщины и устраивается работать в имении генерала Листницкого. В декабре 1913 г. он призван в действующую армию, а в следующем году начинается война. Григорий воюет с перерывом по ранению в течение 1914-1916 годов. Он принимает участие в знаменитом брусиловском прорыве.

Война и армия сталкивают его с кровью, грязью и низостью человеческой жизни. В госпитале он встречается с большевиком Гаранжой, который подогревает разочарование Григория в войне. Но в 1917 г. Мелехов испытывает еще одно влияние — сотника Изварина, сторонника казачьей автономии. Герой романа оказывается под воздействием сразу двух исключаящих друг друга идеологий — большевистской и автономистской. Если первая усиливает его недовольство действительностью, то вторая подсказывает простой выход: Дон должен отделиться от охваченной смуты страны и жить по-своему.

Толчком для реального жизненного выбора становится знакомство Мелехова с революционным казаком Федором Подтелковым. Подтелков — сильная, обаятельная личность, и Григорий начинает воевать под его началом против белых. Однако в бою под станицей Глубокой Подтелков, обещавший пленным жизнь, жестоко расправляется с ними. Потрясенный попранием всех представлений о военной чести и человеческой справедливости, Мелехов уходит от Подтелкова. Он вообще не хочет больше воевать.

Однако в апреле 1918г. он мобилизован в белую армию и становится свидетелем жестокой расправы с Подтелковым и его людьми. Сначала он видит в этом акт возмездия, но жуткая расправа с безоружными людьми психически надламывает его. В декабре 1918 г. он дезертирует из красновской армии.

В январе 1919-го его чуть было не убивают пришедшие на хутор красные. Григорий успевает бежать и в марте принимает участие в вешенском восстании против советской власти. Более того, он становится одним из ведущих повстанческих командиров. Летом 1919 г. повстанцы блокируются с белыми против красных. А так как на стороне тех и других воюют русские люди, Григорий сознает себя втянутым в братоубийственную войну.

Красная армия состоит из вчерашних тамбовских и рязанских крестьян, и Мелехов понимает, что воюет с мужицкой Россией. Для него это глубоко

противоестественно. Однако белые разбиты, и Григорий, отвергнув для себя возможность эмиграции, в марте 1920 г. вступает в Первую Конную. По окончании гражданской войны он возвращается в родной хутор, где его снова хотят арестовать как бывшего повстанческого командира и подозрительного элемента.

Григорий бежит в банду Фомина, но он не может быть бандитом и уходит из банды. Некоторое время он живет в лесу дезертиром, но не выдерживает и возвращается домой. Его жизнь непоправимо сломана. За это время гражданской войны он потерял отца, мать, брата Петра и его жену Дарью, собственную жену Наталью и двух своих дочерей. Во время бегства из банды от шальной пули погибает Аксинья. У него не остается никого, кроме сына Мишатки, и это последнее, что связывает его с миром.

Такова вкратце событийная канва мелеховской биографии... Ключевым эпизодом в ней является участие в вешенском восстании, что смушало в последствии всех критиков, бравшихся за интерпретацию романа. Только опубликованные в годы перестройки документы пролили истинный свет на это событие и позволили дать роману адекватный комментарий.

Для того чтобы накануне сева казаки взяли за оружие, а не за ручки плуга, должно было произойти нечто экстраординарное. В конце января 1919 г. из Москвы на Дон пришла директива за подписью Якова Свердлова. В ней предлагалось вести беспощадную борьбу с верхами казачества путем *поголовного их истребления*. А поскольку на Дону никогда не было классового антагонизма и все казаки были друг другу родня, это не могло не вызвать взрыва. Так что Григорий был вовсе не отщепенцем, а одним из тех, кто не согласился на геноцид по отношению к собственному сословию. Здесь уместно вспомнить судьбу командарма 2-й Конной армии Филиппа Миронова, казачьего войскового старшины (то есть полковника), который, перейдя на сторону красных, решительно восстал против политики истребления казаков и был расстрелян в Бутырках в апреле 1921 г. Все это заставляет более внимательно взглянуть в судьбу Григория Мелехова.

Его биография — производное от общей истории донского казачества и в этом смысле носит типовой характер. Однако в то же время Григорий — яркая своевольная личность, причем своеволие является родовой мелеховской чертой. По бабке в его жилах течет кавказская кровь (историк С. Семанов считает, что она — «женщина из числа северокавказских народностей»). Но и от деду ему достался не менее вспыльчивый и горячий характер. Когда односельчане попытались чинить расправу над его женой, заподозренной в «ведьмачестве», Прокофий Мелехов бросается на них с шашкой. Не случайно уличное прозвище Мелеховых — «турки». Григорий всегда готов к тому, чтобы отстаивать свое «я» в самых неблагоприятных внешних обстоятельствах. Его своеволие проявляется уже в романе с за-

мужней женщиной. Мелехов бросает вызов родителям и односельчанам, уйдя с Аксиньей к Листницкому на позорную для казака должность помощника конюха. Любовь как личный выбор и личностная ценность для него оказывается выше фамильной чести.

Григорий способен пойти поперек обычая, особенно там, где задето его нравственное чувство. К таким обычаям в военной казачьей среде относится мародерство, что сказалось в поговорке: «К казаку всякая вещь прилипает». Митька Коршунов, не раз уличенный в грабеже и изнасиловании, прощается начальством за «казацкую лихость». Город после взятия его казаками отдается на два часа в их полное распоряжение. Все это претит Мелехову, и он бросается на однополчан, насилующих на конюшне горничную Франю, защищая совершенно незнакомого человека.

Григорий поднимает верность сословной традиции до *личной моральной нормы*, и это делает его типовым казаком, с одной стороны, и уникальной личностью — с другой. Он может отбить мужнюю жену, что соответствует понятию казачьей лихости, но не может не вступить за насилуемую женщину. Он жесток в бою, но когда на его глазах Чубатый ради забавы рубит пленного мадьяра, только случайность спасает его от мелеховской пули. Григорий бережет вместе с казачьей честью личную человеческую порядочность и способен пожертвовать первым ради второго.

Все это делает его одиночкой в ситуации гражданской войны, где люди делятся на «своих» и «чужих». Своим прощает все, с чужими позволено воевать без правил. Григорию претит зверство как в бравом казаке Чубатом, так и в убежденном революционере Подтелкове; он не принимает его в односельчанах, жестоко расправляющихся с пленными во время вешенского восстания. И поэтому везде он оказывается *лишним*. В Мелехове есть некий излишек человечности, делающий его неудобным в ситуации «кто — кого».

Когда в пылу боя он рубит четырех матросов, то с ужасом ощущает, что убил людей, к которым вовсе не испытывает злобы. «Кого рубил!» — кричит он и бьется в припадке, требуя предать его смерти. Точно так же он тяготеет ролью повстанческого командира, видя, что у его врагов, красных, такие же мозолистые руки, как и у казаков. Он не может найти себя ни у красных, ни у белых, потому что не чувствует правды ни за теми, ни за другими. И хотя Григорий принимает участие в том, что ему самому опостылело, он вносит освещение событий беспощадную моральную оценку (и самооценку). Именно в этом заключается его драма. Григорий не может быть назван ни отщепенцем, ни заблудившимся, ибо он — *зряч*. Он догадывается о противоестественной сути войны. И не потому, что умнее других, а по причине редчайшего нравственного инстинкта. Мелехов понимает, что живет в эпоху, когда национальная жизнь распалась на полюса. В пылу беспощадного противостояния человеческая жизнь переста-

ет цениться сама по себе. Подтелков, истребляющий пленных, которым обещана жизнь, и казаки, безжалостно казнящие Подтелкова, исходят лишь из чувства ненависти к врагам, но эти враги — свои, ибо они — одной крови.

Когда Григорий узнает, что Котляров и Кошевой, виноватые в смерти его брата Петра, попадают в плен к повстанцам, он пытается их спасти. «Кровь легла между нами, — говорит он себе, — но ить не чужие ж мы». Григорий хочет восстановить связи между *своими* в тот момент, когда они окончательно рвутся. Котляров убит Дарьей, а Мишка Кошевой будет ненавидеть Мелехова до самого конца романа.

И все же идея внутреннего единства народной жизни занимает в романе не меньшее место, чем показ ее распада. В такие эпохи всегда возникает нравственный вакуум, который кто-то должен заполнить *собой*. Распавшуюся связь времен в романе пытается соединить рядовой казак, сохранивший здравый смысл и совесть на фоне всеобщего озверения. Если убрать из структуры «Тихого Дона» этого «отщепенца», то роман превратится в повествование о жестоком и бессмысленном самоистреблении нации, утратившей инстинкт самосохранения. Не удивительно, что главный герой «Тихого Дона» на многие десятилетия оказался выше своих истолкователей и оценщиков.

«Тихий Дон» — роман о распаде бытия и о способности его к самовосстановлению. Жизнь нации, взятая в момент расщепления, раздробления, исследуется на устойчивость. Она проявляет себя как вечно созидающее начало вопреки хаосу и деструкции. В финале «Тихого Дона» душа Григория Мелехова напоминает черное выжженное поле, на котором, казалось бы, ничто уже не сможет вырасти. Но когда он встречает сына, вдруг оказывается, что из испепеленной почвы пробивается зеленый росток надежды на новую жизнь. Почва — жива.

Библиография.

1. Андреев Ю. Литература 1917-1920 гг. М., 1987.
2. Аннинский Л. Откровение и сокровение. Горький и Платонов // Лит. обозрение. 1989. №9.
3. Белая Г. Дон-Кихоты 20-х гг. «Перевал» и судьбы его идей. М., 1989.
4. Белая Г. Закономерности стиливого развития прозы двадцатых годов. М., 1979.
5. Белая Г. Художественный мир современной прозы. М., 1973.
6. Белая Г. Литература в зеркале критики. М., 1982.
7. Русская драматургия. М., 1982.
8. Бузник В. Русская проза двадцатых годов. Л., 1975.
9. Васильев В. Андрей Платонов. М., 1982.
10. Воронский А. Избранные статьи о литературе. М., 1982.
11. Волков И. Творческие методы и художественные системы. М., 1989.
12. Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. Paris, 1982.
13. Дементьев В. Личность поэта: по страницам русской поэзии 1917-1987 гг. М., 1989.
14. Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада. М., 1990.
15. Ершов Л. История русской литературы двадцатого века. М., 1988
16. Ершов Л. Сатирические жанры русской литературы двадцатого века. М., 1977.
17. Зайцев В. Современная поэзия. М., 1988.
18. Зайцев В. Идеи гуманизма в русской литературе XX века: 20-90-е гг. М., 1994.
19. Иванова Н. Точка зрения. М., 1994.
20. Иванова Н. Воскрешение нужных вещей. М., 1990.
21. Ибулис В. Модернизм и постмодернизм. // Знание, 1988, №12.
22. Ковский В. Реалисты и романтики. Из творческого опыта русской классики. М., 1990.
23. Комина Р. Современная литература. М., 1984.
24. Корниенко Н.В. История текста и биография А.П. Платонова (1926-1946) // Здесь и теперь. 1993. № 1.
25. Михайлов А. Портреты. М., 1983.
26. Павловский А. Философская поэзия. Л., 1984.
27. Павловский А. Перечитывая заново. Л., 1989.
28. Роднянская И. Художник в поисках истины. М., 1989.
29. Русская поэзия. Традиции и новаторство. В 2-х тт. Л., 1972-1978.
30. Скороспелова Е. Русская проза 20-30 гг.: судьбы романа. М., 1985.
31. Литература русского зарубежья. 1920-1940. М., 1993.
32. Русская литература зарубежья. Сборник обзоров и материалов. Вып. 1. М., 1991.

33. Русская литература зарубежья. Сборник обзоров и материалов. Вып. 2. М., 1993.
34. Писатели русского зарубежья. 1918-1940. Справочник. Ч. 1. А-И. М., 1993.
35. Писатели русского зарубежья. 1918-1940. Справочник. Ч. 2. К-С. М., 1994.
36. Русская литература XX века. Книга для учащихся 11 класса средней школы: в 2-х частях. Ч. 1-2. М., 1991.
37. Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова // *Russian Literature*. IX-III. Amsterdam, 1981.
38. Чалмаев В. Андрей Платонов. М., 1989.
39. Чупринин С. Крупным планом. Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. М., 1983.
40. Шешуков С. Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20-х гг. М., 1985.
41. Шенталинский В. Рабы свободы. В литературных архивах КГБ. М., 1995.

Подписано к печати 5.06.2002. Объем 4,5 п.л.
Формат 60x84 1/16. Тираж 100 экз. Заказ 402.
Отпечатано в типографии Национального Университета
Узбекистана им. М.Улугбека.