

ВЫСШЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
БАКАЛАВРИАТ

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА 1917—1920-е годы

В двух книгах

Под редакцией Н.Л.Лейдермана

Книга 1

*Учебное пособие
для студентов учреждений
высшего профессионального образования*



Москва
Издательский центр "Академия"
2012

УДК 82.09(075.8)
ББК 83.3(2Рос-Рус)6я73
Р892

Авторы:

Н.Л. Лейдерман — введение; гл. 1, 2, подразд. 3.2.1; 3.2.2; 3.3, 5.1, 5.3, гл. 6 (кроме подразд. 6.4), 7, 8, 9, 10, 12; *И. Е. Васильев* — подразд. 3.1;
О. Ю. Багдасарян — подразд. 6.4.; *Н. Г. Медведева* — гл. 11; *А. В. Колмаков* — подразд. 5.2.; *И. В. Кондаков* — подразд. 3.2.3.; *Е.А. Подшивалова* — гл. 4;
Е.А. Меркотун — алфавитный указатель авторов

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов, заслуженный деятель науки РФ *А. С. Карпов*;
доктор филологических наук, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета, профессор *С. А. Голубков*

Русская литература XX века: 1917 — 1920-е годы : в 2 кн. :
Р892 Кн. 1 : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / [Н.Л. Лейдерман, И. Е. Васильев, О. Ю. Багдасарян и др.]; под ред. Н.Л. Лейдермана. — М. : Издательский центр «Академия», 2012. — 464 с. — (Сер. Бакалавриат).

ISBN 978-5-7695-6988-3 (Кн. 1)

ISBN 978-5-7695-6989-0

Учебное пособие создано в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом по направлению подготовки 032700 — Филология (квалификация «бакалавр»).

Задача пособия — дать максимально полное представление о литературном процессе 1917 — конца 1920-х годов как поворотном историко-литературном этапе, который стал началом новой литературной эпохи. Каждому значительному литературному направлению посвящается отдельная часть, состоящая из обзорных и монографических глав.

В первую книгу вошли части «Литература периода революции и гражданской войны (1917—1922 гг.)», «Двадцатые годы как историко-литературный цикл», «Романтические стратегии».

Для студентов учреждений высшего профессионального образования. Может быть полезно аспирантам, учителям-словесникам, учащимся гуманитарных гимназий, лицеев и школ.

УДК 82.09(075.8)
ББК 83.3(2Рос-Рус)6я73

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

© Лейдерман И.Н., Вассерман Л.И. (наследники
Н.Л. Лейдермана), Васильев И.Е. и др., 2012

ISBN 978-5-7695-6988-3 (Кн. 1)
ISBN 978-5-7695-6989-0

© Образовательно-издательский центр «Академия», 2012
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2012

ВВЕДЕНИЕ

Курсом «Русская литература XX века» завершается весь цикл истории русской литературы, который изучается на филологических факультетах классических университетов, педагогических вузов и колледжей. Подобное обстоятельство ставит его в особое положение: он должен не только давать описание литературного процесса минувшего столетия, но и, учитывая весь накопленный студентами багаж знаний о развитии отечественной литературы в течение почти тысячи лет, обобщать представления о методологических основах и теоретических принципах изучения истории литературы. Только опираясь на эти представления, можно выискивать тенденции и закономерности художественного развития в только что минувшем веке. «Лицом к лицу лица не увидать. Большое видится на расстоянии» — это утверждение С. Есенина трудно опровергнуть. А коли так, то надо смотреть на современность «с лицом, повернутым назад», — выверяя анализ еще не остывшего материала опытом минувших литературных циклов, уже отрефлектированным в научном знании.

XX век как историко-литературный цикл завершился. И это позволяет увидеть его целостно — выявить те качества, которые определяли его сущность, нащупать те процессы, которые направляли его развитие. Для этого нужен адекватный объекту исследования методологический и теоретический инструментарий. Однако как раз здесь современная литературная наука встречается с очень серьезными трудностями.

Во-первых, те подходы к изучению истории русской литературы, которые применялись в предшествующие десятилетия, носили крайне идеологизированный характер и приводили к искажению объективной картины литературного процесса вообще и в советский период в особенности. Это стало в высшей степени очевидно после 1985 года, когда перед российским читателем открылся огромный материк литературы русского зарубежья, литературы репрессированной, подпольной («самиздат» и «тамиздат»).

Во-вторых, именно на 1980 — 1990-е годы приходится очередной методологический кризис в мировом литературоведении. Он явился следствием того, что вновь, как отмечал Поль де Ман, стало «ощущаться противоречие между методами получения знаний

и самими знаниями, получаемыми с их помощью»¹. В историко-литературной науке кризис проявился в осознании несовершенства или слабой эвристической продуктивности тех методологических принципов, которые господствовали в 1960—70-е годы (сравнительно-типологического метода и структурализма). Так или иначе, но в 1980-е годы возникло недоверие ко всякого рода исследованиям типологического характера.

В России очередной методологический кризис совпал с крахом тоталитарной системы и с общим идеологическим кризисом. Отсюда — острая восприимчивость ко всяким «демонтирующим» концепциям и болезненная настороженность к поискам каких бы то ни было констант. Процессы, которые происходят в этой ситуации, по-видимому, рано или поздно окажут благотворное влияние на литературную науку. В принципе современное литературоведение обогащают и актуализация феноменологического подхода, и попытки, в противовес сугубо социальной интерпретации творческой личности использовать психоанализ и поиски факторов внеидеологических («поколенческих», гендерных) взамен дискредитировавших себя вульгарно-классовых обоснований. Но ни одна из названных методологических стратегий не может заменить методологию, специально ориентированную на поиск закономерностей историко-литературного процесса.

1. Методологические основы и теоретические принципы изучения историко-литературного процесса

В течение XX века русская литература знала разные времена, переживала высокие подъемы («Серебряный век», 20-е годы, период «оттепели») и сокрушительные падения (конец 30-х годов, рубеж 40—50-х годов). Но она была мощная, богатая яркими талантами, давшая миру гениальные прозрения, поражающая невиданной интенсивностью творческих поисков, разнообразием эстетических программ и художественных тенденций. На исходе двадцатого столетия некоторые знатоки даже стали поговаривать о том, что она может поспорить с веком девятнадцатым за звание «Золотого века» русской литературы. Необходимо определить такие собственно художественные координаты, которые были бы соразмерными с масштабами и динамикой целого литературного столетия и чуткими к его фантастической пестроте и разноликости. Этими координатами могут быть только крупные

¹ Де Ман П. Борьба с теорией // Новое литературное обозрение. — 1997. — № 23. — С. 7. Впервые эта работа опубликована еще в 1986 году в книге: *Paul de Man. The Resistance to Theory*. — Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1986.

художественные системы, реально существующие в литературном процессе. Не страшись тавтологии, следует отметить, что системная история литературы — это история художественных систем: а) в их внутреннем развитии (рождении, расцвете, угасании); б) в их взаимосвязях друг с другом; в) в их отношениях с внешними факторами.

Есть два типа историко-литературных систем: 1) системы *диахронные*, характеризующие динамику литературного процесса в хронологических масштабах; 2) системы *синхронные*, характеризующие «качество» литературного процесса, его эстетическое своеобразие. Видимо, есть некая соотносимость между диахронными и синхронными художественными системами. Однако изучение корреляций между ними невозможно без уяснения (хотя бы в виде предварительных рабочих гипотез) представлений о содержании этих явлений и обозначающих их понятий.

Начнем с *диахронных историко-литературных систем*. Вопрос о содержании понятий диахронного ряда в принципе не вызывает споров. Это «цепочка» последовательно входящих друг в друга циклов: *культурная эра — литературная эпоха — этап литературного развития — историко-литературный период*. Единственное понятие, о котором, пожалуй, еще нет вполне удовлетворительного представления, это «*культурная эра*». Мы вводим это понятие для того, чтобы терминологически отделить те *мегациклы* в истории культуры, которые протекают в течение нескольких столетий, от историко-литературных *макроциклов*, как правило, хронологически располагающихся в пределах одного столетия и традиционно обозначаемых термином «*эпоха*» (например: эпоха Просвещения, эпоха реализма и т.п.). К категории мегациклов относятся античность, средневековье, Ренессанс, Новое время — на сей счет нет скольконибудь существенных расхождений между учеными. Однако вопрос о качественном характере мегациклов, то есть о том, что составляет их смысловое наполнение, пока не имеет достаточно убедительного решения.

Освальд Шпенглер писал, что «каждой из великих культур присущ тайный язык мирочувствования, вполне понятный лишь тому, чья душа принадлежит этой культуре»¹. Но что, собственно, входит в это зыбкое понятие «мирочувствование», философ не объясняет. Более определенные критерии предложил Питирим Сорокин. Он утверждал, что в течение того времени, которое мы называем мегациклом, складывается особый тип культуры (Сорокин, как и Шпенглер, употребляет термин «великая культура»),

¹ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой культуры. 1. Гештальт и действительность. — М., 1993. — С. 341.

«все составляющие части которого пронизаны одним основополагающим принципом и выражают одну, и главную, ценность»¹. В качестве аналогий, сомасштабных понятию «тип культуры» и равносильных по влиянию на социальную историю, можно назвать великие религии — буддизм, иудаизм, христианство, ислам. Не вдаваясь в обсуждение столь сложной проблемы, можно в самой предположительной форме сказать, что *каждая «великая культура» характеризуется особым типом ментальности, соответствующим своему ценностному принципу — каждый тип ментальности есть комплекс (или даже система) представлений о фундаментальных феноменах бытия: об основах существования и механизмах функционирования универсума, о сущности индивидуума, об онтологических принципах взаимосвязей между человеком и миром*².

Что же до иных диахронных систем, то тут особых разночтений нет: каждая последующая система входит в предшествующую по принципу «матрешки» — культурные эры состоят из эпох, эпохи состоят из этапов, а этапы из периодов. Функция каждой из этих диахронных систем в историко-литературном процессе определяется характером соотносимых с ними синхронных систем.

«Цепочку» *синхронных историко-литературных систем* можно представить в таком виде: *типы культуры — литературные направления — литературные течения — идейно-эстетические потоки — жанровые и стилевые тенденции — литературные школы*. Но вопрос о синхронных системах всегда был дискуссионным, а в ситуации кризиса типологической методологии он еще более обострился. Даже существование таких систем, как «направление», «течение», «поток», и их содержательное наполнение остается недостаточно ясным, что порождает немало недоразумений. Однако отказываться от этих понятий, обозначающих крупные историко-литературные образования, нет никакого резона. Надо в них разобраться, выявить их системные параметры — элементы, структуру, целостность, функции. Здесь могут быть полезны некоторые теоретические идеи, высказывавшиеся в 1970 — 1980-е годы.

¹ Сорокин П. Социокультурная динамика: кризис нашего времени (1941) // Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. (Серия «Мыслители XX века»). — М., 1992. — С. 429.

² Как полагает В. И. Тюпа, можно выделить четыре типа ментальности (модуса сознания): роевое сознание («дорефлективный традиционализм», в терминах С. С. Аверинцева), авторитарное сознание («рефлективный традиционализм»), уединенное «Я-сознание» и конвергентное «Ты-сознание», которые последовательно господствовали в культурных мегациклах от древности до наших дней (Тюпа В. И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. — Самара, 1998. — С. 6—9).

К ним в первую очередь относится представление о взаимосвязи «метод — стиль — жанр» как о структурной основе любой художественной системы в литературе Нового времени, начиная с отдельного произведения и кончая литературным направлением. Но не все исследователи разделяют подобное представление о структурообразующих составляющих художественного целого. Так, в течение довольно длительного времени была популярна точка зрения, согласно которой в литературе Нового времени происходит «размывание» жанров, и вообще «жанровое мышление» сменяется мышлением «стилями»¹. Однако в новых работах эта концепция весьма обоснованно дезавуируется.

В частности, С. И. Ермоленко в монографии «Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы» (Екатеринбург, 1996) убедительно доказывает, что при переходе от нормативной эстетики к эстетике ненормативной (конкретно-исторической) происходит отказ не от мышления жанром, а от мышления художественным каноном, который не тождествен жанру и охватывает все художественные нормы (в том числе и жанровые), что заданы как образцы для подражания. Но жанр как тип художественной целостности, создающий определенный образ миропереживания, в лирике остается всегда, лишь становясь структурно более гибким и исторически динамичным.

Показательно также и то, что в 1990-е годы при обсуждении проблемы «Какой должна быть история литературы?» один из участников дискуссии в журнале «Вопросы литературы» настаивал на том, что «жанр совершенно необходим и для построения концепции русской литературы, взятой в широком компаративном аспекте. Это, с моей точки зрения, еще один необходимый принцип концепции курса русской литературы»².

Продуктивность обращения к жанру как «форме времени», инструменту выявления тенденций и закономерностей исторического развития литературы была аргументирована и апробирована на анализе жанровых процессов в отечественной прозе 1960 — 70-х годов в монографии Н. Л. Лейдермана «Движение времени и законы жанра» (Свердловск, 1982)³.

С конца 1980-х годов предпринимаются попытки «отменить» категорию творческого метода. Даже в академически взвешенном

¹ В частности, гипотеза об «отмирании» лирических жанров в литературе XIX века, высказанная в свое время Б. М. Эйхенбаумом и Л. Я. Гинзбург, получила дальнейшую разработку в монографиях В. Д. Сквозникова «Реализм лирической поэзии: становление реализма в русской лирике» (М., 1975); В. А. Грехнева «Лирика Пушкина: О поэтике жанров» (Горький, 1985).

² *Шайтанов И.* Жанровая поэтика // Вопросы литературы. — 1996. — Май — июнь. — С. 19.

³ См. также: *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. — Екатеринбург, 2010.

учебнике В. Е. Хализева «Теория литературы» (М., 1999) понятие «творческий метод» отсутствует, хотя неоднократно упоминаются «классицизм», «романтизм», «реализм (критический, социалистический)», правда, без разъяснения их категориальной принадлежности. Негативное отношение к термину «творческий метод» объясняется прежде всего тем, что он был введен в активный научный обиход в 1930-е годы при обсуждении вопроса о социалистическом реализме и активно использовался тоталитарным дискурсом. Но мало ли чего вполне приличного пытался присвоить себе тоталитарный дискурс. Речь-то ведь должна идти о другом — существует ли такой объективный художественный закон, который стали обозначать термином «творческий метод», или это есть некая псевдонаучная фикция? В последнее время появились новые теоретические обозначения: «парадигма художественности», «культурная парадигма», «доминанта художественного сознания», «художественная онтология», — которыми пытаются заполнить лакуну, принадлежавшую творческому методу. Продуктивность этих замен весьма сомнительна. Например, уже объявлено о том, что существуют экзистенциальный (В. В. Заманская) и религиозный (Т. А. Таянова) типы художественного сознания. То есть тем самым отождествляются мировоззрение и творчество. Но ведь мы это уже проходили в 1920—30-е годы — тогда нас учили, что в искусстве борются диалектико-материалистическое и идеалистическое сознание. Потом, правда, признали, что подобный подход к феномену художественного творчества носит вульгарно-социологический характер. Но то обстоятельство, что лакуну, ранее принадлежавшую понятию «творческий метод», пытаются чем-то заменить, свидетельствует о том, что за ним действительно стоит некий объективный закон художественного творчества. А закон этот заключается в том, что создание литературного произведения невозможно без определенного механизма, который регулирует эстетические отношения между искусством и действительностью (или, если говорить более строгим языком — между семиотическим континуумом культуры и несемантизированной, «неокультуренной» реальностью).

Об объективном характере закона творческого метода напомнили А. В. Михайлов и С. Т. Вайман в дискуссионных статьях, опубликованных в сборнике «Современное искусствознание. Методологические проблемы» (М., 1994).

«Думать, будто когда-либо, во времена оны, искусство обходилось без метода, — занятие в высшей степени непродуктивное, — пишет С. Т. Вайман и напоминает: — Цивилизация носит неустранимо орудийный характер: создать что-либо, не разместив между глазом и объектом «приспособительный» инструмент, невозможно» (С. 160). А. В. Михайлов видит объективность поня-

тия «творческий метод» в том, что о предпосылках его научного осмысления свидетельствуют размышления философов далекого прошлого (в частности, Плотина о «внутреннем эйдосе» и К. В. Ф. Зольгера о фантазии как о конкретном «проявлении идеи в сознании»): «...Ведь история мысли показывает, что то, на что указывает это понятие, и даже то, что имеет в виду, но не видит наш термин “творческий метод”, как сложился и развивался он у нас, — что все это реальность искусства, постоянно продумывавшаяся в философской и эстетической мысли, притом и такими мыслителями, которые долгое время либо вовсе не принимались у нас во внимание, либо же считались чрезвычайно далекими от круга наших взглядов» (С. 203—204). Следует отметить, что и М. С. Каган в своем новом университетском курсе «Эстетика как философская наука» также рассматривает творческий метод в ряду основополагающих категорий историко-художественного процесса¹.

Конкретизируя представление о творческом методе как об эстетико-художественном «механизме», связующем искусство и реальность, укажем следующие структурные принципы: 1) принцип творческого претворения действительности в художественную реальность; 2) принцип эстетической оценки действительности в свете эстетического идеала; 3) принцип художественного обобщения — «перевода» общего в индивидуальное. Каждый из структурных принципов метода — это своего рода «канал связи», где «на входе» — несемантизированная действительность, а «на выходе» — художественная реальность. На основании этих принципов формируются художественные мифологемы — классицистский, романтический, реалистический, символистский и другие мифы о человеке и мире. Этот фундаментальный закон, определяющий эстетические отношения искусства к действительности, мы, обрекая себя на упреки в консерватизме, будем по старинке называть *творческим методом*, или *художественной стратегией*.

Но если творческий метод структурирует эстетические отношения между искусством и внехудожественной действительностью, то жанр и стиль структурируют внутреннюю организацию художественного целого, прежде всего — произведения. Будучи связанной с методом отношениями «избирательного сродства», каждая из этих структур выполняет свою специфическую функцию. *Жанровая структура* обеспечивает преобразование всего художественного материала в завершенный образ мира («сокращенную Вселенную»), являющийся воплощением эсте-

¹ См.: Каган М. С. Эстетика как философская наука. — СПб., 1997. — С. 433—437.

тической концепции мира и человека¹. *Стилевая структура* обеспечивает эстетическую выразительность художественного произведения, его «мелодию», колорит, общий тон².

Подлинное произведение искусства не может быть «безметодным», «безжанровым», «бесстильным», ибо его нельзя создать, не совершая отбора, обобщения и эстетической оценки действительности (а это сфера действия законов творческого метода); не преобразая всегда ограниченный образный материал в завершенный образ мира, «сокращенную Вселенную» (сфера жанра); не окрашивая и не озвучивая повествование и изображение определенным эмоциональным колоритом, тоном, выражающим эстетический пафос целого (сфера стиля). Без всего этого не совершится акт художественного освоения мира.

Иное дело — иерархия законов метода, стиля и жанра в художественных системах разных эпох. Здесь есть существенные различия между системами нормативными и ненормативными (универсальными и конкретно-историческими — по терминологии И. Ф. Волкова³). В применении к нормативным системам, вероятно, можно говорить о том, что они структурируются взаимосвязью «жанр — стиль — канон». Здесь под каноном имеется в виду некая идеальная норма эстетического отношения к действительности, которая непосредственно воплощается в эталоне художественного произведения, а он то и образуется весьма жесткой связью между жанровой конструкцией и стилевой системой произведения (у воинской повести есть свой стиль, у жанра поучения — свой стиль и т. п. — неслучайно в исследованиях по древнерусскому искусству употребляется термин «жанровый стиль»⁴).

В системах ненормативных (конкретно-исторических) доминирующая роль принадлежит ориентированному на то или иное отношение к объективной действительности творческому методу, служащему философско-эстетическим основанием, на котором вырастают жанровые и стилевые образования. В ненормативной литературе Нового времени *на основе взаимодействия между определенным творческим методом и соответствующими группами (подсистемами, семьями) жанров и стилей возник-*

¹ Более обстоятельно эта концепция жанра изложена в: *Лейдерман Н.Л.* Теория жанра. — Екатеринбург, 2010. — С. 91 — 143.

² Хотя определения стиля крайне пестры, однако именно на выразительной функции сходятся практически все, кто характеризует эту художественную категорию. (См. обзор концепций стиля в пособии: *Лейдерман Н.Л., Скрипова О.А.* Стиль литературного произведения: теория, практикум. — Екатеринбург, 2004. — С. 5 — 14.)

³ См.: *Волков И. Ф.* Творческие методы и художественные системы. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 1989.

⁴ См.: *Вагнер Г. К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве. — М., 1987. — С. 55.

кает литературное направление — историко-литературная система большого масштаба, ориентированная на эстетическое освоение целой эпохи духовного развития.

Роль ценностного центра литературного направления принадлежит **концепции личности**, то есть складывающейся в то или иное время системе представлений о человеке, его сущности, его отношении к себе, к другому человеку, к обществу, государству, природе, к метафизическим феноменам (бытию и смерти, к Богу и вечности). Именно концепция личности преломляет в себе все опосредующие факторы (социальные, политические, идеологические) и непосредственно влияет на творческий процесс: на образ героя, характер конфликта, эмоциональный строй. Литературное направление зарождается «синхронно» с определенной концепцией личности, которая начинает формироваться в общественном сознании, как бы — носиться в «воздухе времени». Будучи особым художественным инструментом эстетического постижения данной концепции личности, литературное направление развивается, достигает зрелости, а затем неминуемо уходит с авансцены по мере того, как развивается, утверждается, а затем обнаруживает свою противоречивость и свои пороки эта концепция личности.

Подход к историко-литературному процессу в координатах литературных направлений ориентирует исследователей на изучение «избирательного сродства» между теми или иными методами, жанрами и стилями, на анализ процесса формирования и развития направления как системы, его соотношения с другими направлениями или менее определившимися художественными тенденциями. Чем крупнее историко-литературные системы, тем на более высоком уровне абстрагирования выступает их родство, с этой точки зрения литературные направления играют роль неких операционных моделей, которые позволяют исследователю увидеть общие тенденции, проходящие сквозь всю толщу литературного процесса определенной эпохи. Литературное направление — это художественная структура большого исторического масштаба: она претендует на охват существенных тенденций целой литературной эпохи и, собственно, становится ее смыслообразующим каркасом. Без таких абстракций историко-литературная наука погрязнет в ползучем эмпиризме.

Следует отметить, что в новом капитальном теоретическом труде «Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс» (под ред. Ю. Б. Борева. — М., 2001), специально посвященном проблемам историко-литературного развития, не только восстанавливается авторитет понятия «литературное направление», но именно эта структура кладется в основу систематизации огромного историко-литературного материала.

Соотнося между собой диахронные и синхронные историко-литературные системы меньшего масштаба, можно с определенной долей уверенности утверждать, что в течение этапа формируются и выдвигаются на авансцену определенные *литературные течения* со своими *потоками*, а в течение периода складывается определенная *жанровая диахрония* (как правило, в ее начале стоят малые жанры лирики, публицистики и прозы, а затем развивается тенденция к укрупнению жанровых форм вплоть до самых сложных разновидностей романа).

2. Начало новой литературной эпохи

Какое место занимает литература XX века в диахронной сетке историко-литературных координат? Что она собою представляет: просто отрезок художественного процесса, располагающийся в «удобных» хронологических границах, или некую внутренне целостную диахронную систему? А если систему, то каковы ее масштабы, с какими диахронными системами она соположна?

В современном литературоведении все более прочно утверждается представление о том, что тот «отрезок» в истории русской литературы, который расположен в хронологических границах между началом 1890-х годов и началом 1990-х годов и который принято называть «Русская литература XX века», является целостным макроциклом, а именно — *эпохой художественного развития*¹. А коли так, то своеобразие столь бурного и динамичного макроцикла, каким был XX век, может оцениваться только в контексте Большого Времени — в масштабах литературных эпох и культурных эр².

¹ Уже в 1992 году практически одновременно появились статьи, в которых выдвигалось и аргументировалось это положение. См.: *Зверев А.* XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. — 1992. — Сентябрь—октябрь; *Лейдерман Н. Л.* Теоретические проблемы изучения русской литературы XX века (Предварительные замечания) // Русская литература XX века: направления и течения. — Вып. 1. — Екатеринбург, 1992. Позже к ним присоединились другие исследователи. См.: *Кондаков И.* «Где ангелы реют...»: русская литература XX века как единый текст // Вопросы литературы. — 2000. — Сентябрь—октябрь; *Голубков М. М.* XX век как литературная эпоха // Русская литература XX века: итоги и перспективы изучения: Сб. научных трудов, посвященных 60-летию проф. В. В. Агеносова. — М., 2002.

² Показательной тенденцией в современном литературоведении становится поиск большой исторической диахронии, в которую бы «вписывалась» литература XX века. См.: *Эпштейн М.* Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя. — 1996. — № 3. — С. 207—209; *Петрова Н. А.* Литература в неантропоцентрическую эпоху: опыт О. Мандельштама. — Пермь, 2001.

А чем же характеризуются «дух времени», культурная атмосфера и состояние художественного сознания в начале того макроцикла, который получил название «Литература XX века»?

Всеми исследователями отмечается *тотальный духовный кризис*, который разразился во всем цивилизованном мире на рубеже XIX—XX веков.

Что послужило тому причиной? Каковы основные экстра-факторы культурного взрыва, который произошел на рубеже XIX—XX веков? Начать, видимо, надо с переворота в научных представлениях о Вселенной и ее законах. Резюмируя главное методологическое открытие, сделанное наукой в XX веке, А.Д. Сахаров говорил: «Теперь мы, большинство физиков, уверены, что на самом деле законы природы носят вероятностный характер. Причем не просто потому, что мы не точно что-то знаем о природе или не точно умеем подсчитать, а потому что эта вероятная трактовка заложена в самой природе вещей»¹. Такой тезис подрывает самую основу веры в гармоничность физического Космоса: неустойчивость и неопределенность обнаружены в том, что тысячелетиями считалось самым незыблемым, вечным — в законах природы! И теория относительности, и явление радиоактивности, и открытие элементарных частиц, и волновая теория света, и другие достижения науки в конце XIX века — все это инспирировало перестройку познания на релятивистский лад. Вероятно, существенную роль в распространении релятивистского сознания сыграл и исторический опыт XIX века, знаменательного социальными революциями, войнами, переделом границ, этот опыт породил кризис тех демократических утопий (в России — народничество), которые зиждились на вере в народ как носитель нравственного закона и видели спасение личности в растворении в народе.

Таким образом, можно полагать, что на рубеже XIX—XX веков из огромного количества разнородных факторов образовалась критическая масса, которая и привела к ментальному взрыву. В результате возник тот апокалиптический разлом в сознании цивилизованного человечества, о котором отчаянно возгласил Ницше: «Бог умер!» Трещина прошла по всему зданию духа, потрясши все устои веры в смысл жизни, в бессмертие души, поставив под сомнение всю систему воззрений, убеждений и норм, выработанных человечеством в течение многих столетий и обеспечивавших гармонию человека и мира.

То, что на рубеже 1890—1990-х годов начался *новый цикл* художественного развития, ни у кого не вызывало и не вызывает сомнений. Ибо тотальный духовный кризис вызвал *культурный*

¹ Сахаров А.Д. Лионская лекция // Огонек. — 1991. — № 21. — С. 7.

взрыв колоссальной силы, который существенно обновил все мировое искусство — литературу, музыку, живопись, театр, хореографию. В России выражением этого взрыва стал блистательный «Серебряный век» (1890—1910-е г.), но в это же время не менее яркими и мощными были художественные открытия в искусстве Франции, Германии, Англии и других европейских стран.

Следствием и выражением ментального потрясения, произошедшего в последние десятилетия XIX века, стало зарождение **нового типа культуры**, находящегося в оппозиции к тому, который сформировался в течение предшествующей культурной эры, именуемой Новым временем. Тип культуры, сложившийся в Новое время и другие культурные эры, мы будем называть **классическим**, а новый тип культуры — неклассическим (или в соответствии с общепринятой терминологией — **модернистским**).

В чем состоит различие между классическими и неклассическими типами культуры?

Каждое литературное произведение стремится построить завершенный и одновременно универсальный образ мира — в этом смысле художественный мир литературного произведения всегда мифологичен. Как известно, всякая мифологическая структура строится на преодолении хаоса и утверждении мирового порядка (или космоса). Художественные мифологии классического типа — начиная с волшебных сказок и кончая (в русской литературе, по крайней мере) реализмом Толстого и его последователей — ориентированы на создание своей, всякий раз иной, художественной модели гармонии между человеком, социумом, природой. В разные эпохи выдвигались разные мотивировки этого типа литературного мифотворчества: мистические, рационалистические, психологические, социальные, политические, — но всегда в литературе классического типа присутствует художественный образ мирового порядка, т. е. Космоса, который завершает собой произведение как художественное целое, делает некий неизбежно локальный сюжет, переживание, действие концентрированным воплощением смысла бытия и человеческой жизни. Этот образ Космоса всегда включает в себя наглядно-зримые образы, которые изначально являются символами миропорядка и бесконечности жизни — это образы неба и земли, света, круговорота природы, звезд, образы любви и дома, матери и дитяти и т. п. В сущности, *каждое из известных художественных направлений Нового времени (классицизм, романтизм, реализм), а также и переходные образования «методного» типа (например, просветительский реализм и сентиментализм) создавали свой инвариант мифа о действительности как о Космосе*; инвариант, реализованный во множестве индивидуальных художественных вариантов,

представленных как конкретными литературными текстами, так и художественными мирами отдельных авторов.

Новый тип культуры, который возникает на исходе XIX века и получает название модернистского, рожден прежде всего глубочайшим разочарованием и сомнением в реальности и достижимости мировой гармонии вообще, а не каких-то конкретных моделей Космоса. Это мироощущение было наиболее отчетливо оформлено в философской мысли Шопенгауэром и Ницше, а в литературе «полифоническим романом» Достоевского. *Именно модернизм, а затем авангард и постмодернизм приходят к новому типу художественного мифотворчества — ориентированного не на преодоление Хаоса Космосом, а на поэтизацию и постижение Хаоса как универсальной и неодолимой формы человеческого бытия.*

Говоря о хаосе в литературном контексте, мы используем это понятие как метафору одной из наиболее универсальных моделей построения художественного образа мира, восходящую к самым ранним формам художественного сознания. Оппозиция «хаос/космос» лежит в основании любой эстетической деятельности, будучи в разные эпохи манифестированной в более частных оппозициях: природы/культуры, периферии/центра, дьявольского/божественного, безличного/личностного, абсурда/смысла, стереотипа/творчества и т. п.¹. Но в искусстве классических эпох мироздание хаоса как бы выносятся за скобки художественного произведения: художник преодолевает хаос бытия в процессе творчества, представляя на суд читателя уже «снятое» художественное воплощение объективной гармонии, полностью «претворенный» хаос. Элементы мироздания хаоса, конечно, присутствуют в любом художественном мире, но они лишены самостоятельного значения, подчинены внутренней логике гармонизирующей концепции произведения. В этом смысле в романе XIX века и даже в романе Достоевского, внутри которого наиболее активно шли процессы перестройки классической художественной системы, все образы хаоса обязательно детерминированы авторской концепцией гармонии. Именно эта детерминированность резко ослабляется в модернизме и авангарде.

В модернизме отношения с хаосом впервые осознаются как основа искусства и предъявляются как центральное содержание искусства. Различные варианты творческих стратегий, вытекающие из такого миропонимания, формируют различные направ-

¹ Подробнее о хаосе и космосе как о наиболее универсальных моделях мира см.: *Лейдерман Н. Л.* Космос и Хаос как метамодели мира (К характеристике классического и модернистского типов художественного сознания) // *Русская литература XX века: направления и течения.* — Вып. 3. — Екатеринбург, 1996. — С. 4 — 12.

ления модернистского и авангардистского искусства. Общность между ними определяется радикальным отказом от поиска гармонии в «объективной» (исторической, социальной, природной) реальности.

Но отказавшись от надежды найти гармонию в предметном, осязаемом мире, модернизм не отказывался от жажды гармонии: воплотив свой порыв в мирообразе Хаоса как минус-гармонии, ранние модернисты заявили о необходимости двигаться сквозь видимое, кажущееся к иной, духовной, «реальнейшей реальности». В авангарде же, как отмечает Й. Ван-Баак, «существенная и сплошная конфликтность авангардистского построения образа мира» проявляется в деиерархизации всех подсистем произведения (речевых, пространственно-временных, характерологических), в ослаблении или полной отмене причинных и мотивировочных связей, в жанровых кризисах и колебаниях¹. Так расшатывается вся система традиционных художественных условностей, конституирующих мирообраз Космоса. Тем самым смешаются все веками освященные ценностные центры и не оплакивается, как в раннем модернизме, а дискредитируется, саркастически отвергается высшая ценность классической культуры — идея гармонии и смысла бытия.

Модернизм как тип культуры оказал огромное влияние на художественный процесс в XX веке. Он осуществил ревизию всей системы духовных ценностей, опровергнув окаменелые представления и установления, он дал мощный импульс обновлению художественного сознания. Колоссальным завоеванием именно модернизма стало то, что, романтически отталкиваясь от эмпирической практики повседневного существования, он придал миру человеческого духа статус самоценной высшей бытийственной реальности. Воздействие модернизма на художественное развитие в XX веке широко и многосторонне, он привлекал художников практически в течение всего столетия. Достаточно назвать имена А. Блока, А. Белого, В. Маяковского, О. Мандельштама, А. Ахматовой, Б. Пастернака, В. Набокова, И. Бродского, В. Маканина.

Но и макрообраз Космоса как эстетической меры, предполагающей наличие некоей всеобщей объективной истины бытия, некоего высшего смысла человеческого существования, сохраняет свою эвристическую роль в течение «серебряного века». В России особенно мощным было влияние реалистического направления — этой системы классического типа. Достаточно напомнить, что Лев

¹ Ван Баак Й. Авангардистский образ мира и построение конфликта. // Russian Literature. — Amsterdam. — 1987. — Vol. XXI. 1. — P. 6. См. также: Хольцхузен Т. Модели мира в литературе русского авангарда // Вопросы литературы. — 1992. — Вып. 3. — С. 150 — 161.

Толстой завершил роман «Воскресение» в 1899 году, а повесть «Хаджи-Мурат» в 1904-м, что все чеховские шедевры созданы в течение 1890-х — 1903 годов, что «Деревня» и «Суходол» И. Бунина были написаны в начале 1910-х годов, что на 1890 — 1910-е годы приходится рождение и расцвет дарований А. Куприна и В. Вересаева. Если же вспомнить новеллы А. Грина 1910-х годов, то окажется, что и романтическая стратегия не была забыта. В русской литературе XX века также сохраняла свою действенность и просветительская традиция, которая генетически связана с классицизмом, например: «героико-иронические» рассказы Горького 1890-х годов, путевые заметки молодого Пришвина «В краю непуганых птиц» (1907), «За волшебным колобком» (1908).

В течение «серебряного века» происходят усиленное дробление и трансформации историко-литературных систем. Здесь, наряду со сложившимися, относительно целостными литературными направлениями, действуют художественные тенденции, которые тяготеют к образованию направлений, но по тем или иным причинам не кристаллизуются в историко-литературную систему. Они либо превращаются в некую силовую линию, точнее — в *художественную интенцию*, которая питает поиски многих последующих литературных течений и школ (акмеизм); либо, сплываясь на очень короткое время в системы типа литературного направления, эти тенденции вновь расплетаются на целый пучок нитей, заряжающих творческой энергией другие литературные течения и потоки (натурализм, экспрессионизм)¹.

Еще одна характерная особенность литературного процесса наметилась в начале XX века — это появление *вторичных художественных систем*, конструктивным принципом которых является демонстративное диалогическое сцепление старой и новой «методных» структур. Это, как правило, системы, обозначаемые при помощи приставки «нео-». Наиболее отчетливо этот конструктивный принцип проступает в *неоромантизме*: например, в рассказах-легендах молодого Горького романтический бинарный мир представлен в «оправе» мира реалистического, организованного по принципу взаимодействия характеров и обстоятельств. В 1910-е годы заговорили о *неореализме* как о художественной тенденции, ориентированной на синтез реализма и символизма (об этом феномене пойдет речь ниже).

¹ Подобный взгляд на натурализм обосновывается в работе В. А. Миловидова «Поэтика натурализма» (Тверь, 1996). О воздействии экспрессионизма см.: *Эльясевич А.* Лиризм, экспрессия, гротеск (О стилевых течениях в литературе социалистического реализма). — Л., 1975; *Скороспелова Е. Б.* Идеино-стилевые течения в русской советской прозе первой половины 20-х годов. — М., 1979. — С. 49 — 77; *Голубков М. М.* Утраченные альтернативы. (Формирование монистической концепции советской литературы. 20 — 30-е годы.) — М., 1992. — С. 177 — 197.

В основе направлений и интенций лежат «методные структуры», моделирующие эстетические отношения между искусством и действительностью. Значит, каждая из этих художественных стратегий претендует на статус носителя определенной художественной философии. И все эти многочисленные и разномасштабные направления и интенции сосуществуют в едином культурном пространстве, создавая густую, многоцветную, лоскутную художественную ткань литературного процесса.

Это свидетельствует прежде всего о масштабности спора, который развернулся с самого начала новой литературной эпохи. Его можно назвать спором о сущностях. Все ищут костяк, основу человеческого бытия. Ищут и не находят, убеждают и опровергают, пытаются создать новые мифологемы и апеллируют к «старым», признанным архаическими моделям мира. Поэтому и в творческой практике некоторых больших художников наблюдается *сосуществование разных «методных» структур, «возвращение» от исторически более новых к «старым» методам*. Примеры тому: почти одновременное создание неоромантических, натуралистических и «интеллектуальных» (по Б. В. Михайловскому — «героико-иронических») произведений в прозе Горького 1890-х годов; возвращение Л. Андреева после экспрессионистской повести «Красный смех» (1905) и экспрессионистских драм («Жизнь человека», 1906; «Анатэма», 1909) к реалистическим вешам («Дни нашей жизни», 1908; «Сашка Жегулев», 1911), парадоксальный переход А. Грина от ранних реалистических рассказов (очень близких к манере молодого Куприна) к романтическим новеллам.

В 1910-е годы стала назреть очень существенная тенденция к взаимодействию *классических и неклассических художественных систем*. Взаимодействие это носило сложный и динамический характер: тут и полемическое взаимоотталкивание вплоть до травестирования и пародии, тут и невольное взаимопроникновение, тут и целеустремленное синтезирование. Так, еще в 1907 году Андрей Белый говорил о возможности плодотворного взаимопроникновения реализма и символизма. Образцом такого взаимопроникновения Белый считает творчество Чехова: «В нем встречаются, в нем скрещиваются противоположные течения: символизм и реализм»¹. Тогда же Максимилиан Волошин заявил, что «в романах и повестях Андрея Белого, Кузмина, Ремизова, Алексея Толстого у нас уже начинаются пути нео-реализма. <...> Новый реализм не враждебен символизму <...> это скорее синтез, чем реакция, окончательное подведение итогов данного принципа, а не отрицание его»².

¹ Белый А. А. П. Чехов (1907) // Белый А. Арабески: Книга статей. — М., 1911. — С. 395.

² Цит. по : Волошин М. Лики творчества. — Л., 1988. — С. 61.

Все эти тенденции свидетельствовали о том, что художественное сознание ощущало недостаточность, эстетическую неполноту, а то и ущербность какой-то одной из существующих линий развития, о том, что окончательных ответов художественный поиск не дает, он весь, на каждой фазе своей, находится во «взвешенном состоянии», время от времени срываясь в кризисы.

Какие же выводы напрашиваются из характеристики общих черт и наиболее значительных художественных тенденций в литературе рубежа 1890—1910-х годов?

Совершенно ясно, что на рубеже XIX—XX веков началась новая эпоха художественного развития. Характер художественных тенденций и эстетических программ достаточно убедительно свидетельствует, что это эпоха *переходного (барочного) типа*¹. Подобные эпохи всегда возникали на месте разрыва между колоссальными по масштабу (хронологическому и ментальному) культурными эрами: между античностью и средневековьем была эпоха позднего эллинизма (примерно II—V вв. н.э.), между средневековьем и Возрождением — поздняя готика (примерно XIII—XIV вв.)², между Возрождением и Новым временем — эпоха барокко (XVII в.).

Более всего изучена эпоха барокко. Вот какие характерные черты выделяет в культуре барокко, а точнее — в его наиболее ярком, испанском, варианте, современный исследователь: с одной стороны, восприятие действительности как безумного, перевернутого (вывернутого наизнанку) мира, запутанного лабиринта, где человек остро ощущает свою незащищенность, отсюда обостренный интерес к теме смерти; а с другой стороны, «барокко было одновременно эпохой празднества и роскоши» (155), для него характерна крайняя поляризация смеха и слез (156)³.

Главной особенностью духовной жизни в такие эпохи является острое ощущение катастрофичности существования, тотальный кризис веры в господствующие прежде ценностные ориентиры,

¹ См.: *Затонский Д.* Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы. — 1996. — Май — июнь. *Надъярных М.* Изобретение традиции, или Метаморфозы барокко и классицизма // Вопросы литературы. — 1999. — Июль — август.

² Кризисный характер литературы позднего эллинизма раскрывается в классических трудах по истории античной литературы. Значительно менее изучено искусство поздней готики. Из доступных нам работ сошлемся на следующие: *Пинский Л.* Лирика Франсуа Вийона и поздняя готика // *Пинский Л.* Магистральный сюжет. — М., 1989; *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. — М., 1988.

³ *Maravall J. A.* Culture of the Baroque. Analysis of a Historical Structure. — Univ. of Minnesota Press. — Minneapolis, 1986. Автор другой современной работы доказывает, что в основе барочного художественного сознания лежит образ Хаоса (См.: *Barnhofen P. L.* Cosmography and Chaography. Baroque to Neobaroque. A Study of Poetics and Cultural Logic. — A Diss... Univ. of Wisconsin-Madison, 1995).

ниспровержение художественных норм и традиций, которые опираются на «космографическую» метамодель мира, энергичная разработка «хаографических» моделей мира. Но при этом в переходные эпохи, как правило, наряду с новыми «хаографическими» моделями, функционируют и «космографические» модели: то ли в виде старых, пытающихся модернизироваться систем, то ли в виде новых, нарождающихся систем¹.

Именно такую конфигурацию западноевропейского литературного процесса в XVII веке обнаруживает Ю. Б. Виппер. Он отмечает: «Сложное сочетание барочных и классицистических тенденций вообще одно из примечательных проявлений национальной специфики литературного развития Франции в этот период. Барокко доминирует, но и классицистическая поэтика завоевывает все новые и новые позиции и временами порождает замечательные творческие достижения».

Но хотя литературный процесс 1890—1910-х годов это только *начальная фаза* той литературной эпохи, которая называется «XX век», однако здесь уже проступили некоторые существенные отличия этой эпохи от других переходных эпох.

Прежде всего, кризис, который разразился в начале XX века, был значительно острее и отчаяннее, чем в предшествующие переходные эпохи. И поздний эллинизм, и поздняя готика, и даже барокко со всем своим скепсисом все-таки оставались под Богом, барочный менталитет был защищен от полного распада неутраченной верой в наличие высших трансцендентных сил и их волю. XX век оголил человека, оставил его наедине с Хаосом, заставив осознать ужас своего одиночества, трагизм своей судьбы и искать в самом себе ресурсы сопротивления энтропии.

Апокалиптическое мироощущение, которое характерно для любой переходной эпохи, с самого начала XX века стало катастрофическим. А тот скепсис по отношению к представлениям и ценностям предшествующей культурной эры, который свойствен сознанию переходных эпох, приобрел в XX веке тотальный характер — революционный экстремизм заразил не только социальное сознание, но и прямо сказался в искусстве. И это проявилось не только в разрушительном пафосе социальных и эстетических программ, а также творческих тактик, но и в возникновении колоссального количества утопических — как социальных, так и художественных — проектов, обещавших самые радужные перспективы.

Хотя литературу 1890—1910-х годов называют «Серебряным веком», однако она была лишь *началом* литературной эпо-

¹ Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история: О западноевропейских литературах XVI — первой половины XIX века. — М., 1990. — С. 307 — 308.

хи — здесь, как в плавильном котле, происходило зарождение тех художественных тенденций, которые определили лицо всего XX века, наметили основные траектории литературного процесса на десятилетия вперед.

3. Проблема периодизации пооктябрьской русской литературы

Такой макроцикл, как эпоха, охватывает весьма длительный хронологический «отрезок» — длиной в сто лет. За эти годы успевают вступить в жизнь три-четыре поколения людей. И за это время в литературе происходят многочисленные процессы, сменяют друг друга разнообразные тенденции. Значит, надо определять фазы, через которые прошла литература в течение целой эпохи художественного развития. Словом, надо разрабатывать определенную *периодизацию* изучаемого исторического цикла.

Однако, в ряде новых учебников, посвященных именно русской литературе XX века, принцип периодизации игнорируется. Более того, под отказ от самого принципа периодизации подводится некая методологическая база. Так, во Введении к учебнику «Русская литература XX века: школы, направления, методы творческой работы» (2002) заявляется: «Авторы уверенно отказались принять за основу так называемый *принцип периодизации*. В не столь отдаленных по времени написания учебниках русской литературы XX века эти схемы вульгаризированы, в их основу положены не законы собственно литературной эволюции, а политические, идеологические, экономические события в стране (съезды партии, этапы коллективизации, индустриализации и т. п.)»¹.

Возникает вопрос: почему вполне справедливый отказ от вульгарно-социологических критериев периодизации должен быть основанием для отказа от принципа периодизации вообще? Кто же мешает современным исследователям русской литературы ввести в качестве критериев то, что они называют «законами собственно литературной эволюции»? Весь вопрос в том, что это за законы? И, кстати, как можно выявлять законы *эволюции*, не намечая ступени, фазы, этапы, циклы и тому подобные координаты эволюции, которые, собственно, и есть некие «единицы» периодизации? Во что же превратится без таких координат история литературы? Попробуйте, например, представить историю русской литературы XIX века без этапов и периодов. И что же получится? Державин рядом с Бальмонтом? «Бедная Лиза» Карамзина по соседству с «босаяцкими рассказами» Горького?

¹ Русская литература XX века: школы, направления, методы творческой работы. — СПб.; М., 2002. — С. 7.

Романтизм Жуковского и реализм Л. Толстого? Что даст для постижения закономерностей исторического развития литературы такая «всеобщая смазь»?

В большинстве же новейших исследований и учебников по истории русской литературы XX века периодизация как методологический принцип не игнорируется. Однако собственно критерии периодизации остаются предметом дискуссий. Поэтому и хронологическая сетка основных историко-литературных циклов не всегда совпадает. Так, В. Г. Воздвиженский считает главным историко-литературным рубежом в XX веке 1917 год — «одичание бытия, которое за ним последовало», стало решающим фактором нового витка художественного развития¹. Другие исследователи полагают, что «Серебряный век» не кончился в 1917 году, ибо его художественные интенции еще продолжались в 1920-е годы².

Дискуссионным остается вопрос о периодизации литературного процесса после Октября. Так, М. О. Чудакова в истории литературы, которую принято называть советской, видит два больших цикла, а водоразделом между ними считает конец 1930-х годов. Но если ранее, в книге о Зощенко, разделительным критерием исследователь называла смену речевых доминант³, то в более поздней работе различие между первым и вторым циклом описывается как подмена относительно свободного творческого поиска насаждением эстетических догм и художественных канонов⁴.

Двухэтапная циклизация М. О. Чудаковой (в своих хронологических рамках совпадающая с пресловутой «укрупненной периодизацией» В. А. Ковалева) представляется некоторым исследователям чрезмерно отвлеченной, не учитывающей более дробные циклы развития русской литературы после Октября, а значит вольно или невольно сглаживающей реальную сложность историко-литературного процесса, его драматизм. Так, В. М. Акимов полагает, что внутри всего XX века как макроцикла были свои «малые периоды», включавшие как «моменты острых

¹ *Воздвиженский В. Г.* Эстетика, спровоцированная революцией. Некалендарный XX век. — Великий Новгород, 2001. — С. 93.

² См.: *Абашева М. П., Кайгородова В. Е., Фоминых Т. Н.* Проблемно-тематический принцип построения курса «Русская литература XX века (1890—1990 гг.) // Проблемы преподавания русской литературы XX века в вузе и школе: тезисы докладов и сообщений участников зонального совещания. 2—3 апреля 1991 г. — Свердловск, 1991. — С. 14—15; «1890-е — начало 1920-х годов» — такие «хронологические рамки» поставили авторы коллективной монографии, которая называется «Русская литература рубежа веков»: в 2 кн. — М.: ИМЛИ, 2000—2001.

³ См.: *Чудакова М. О.* Избр. работы. Т. I. Литература советского прошлого. — М., 2001. — С. 197.

⁴ *Чудакова М. О.* Без гнева и пристрастия (формы и деформации в литературном процессе 20—30-х годов) // Новый мир. — 1988. — № 9.

изломов, стыков, сшибок», так и относительно стабильные, эволюционные «промежутки»¹. Но когда ученый конкретизирует свои теоретические посылки, выделяя следующие «стыки» (1905 — 1907, 1917 — 1921, 1929 — 1932, 1946, 1956, 1988 — 1991) и следующие «эволюционные промежутки» (1907 — 1917, 1921 — 1929, 1932 — 1941, 1941 — 1945, 1946 — 1955, 1956 — 1968, 1969 — 1988), то получается такое мелкое «дробление», которое разрушает саму циклизацию. В связи с этим представляется уместным осмотнительное предупреждение С. И. Кормилова о том, что «точные даты не везде бесспорны», а «убедительной может быть только “скользящая” периодизация, учитывающая, что “вспышки” разных “взрывов” могут распространяться и на более продолжительное время»².

Дискуссионность предлагаемых периодизаций порождена, во-первых, недостаточной обоснованностью самих критериев периодизации. В частности, что дает для установления тенденций и закономерностей литературного движения предложенный М. О. Чудаковой «поколенческий критерий»?³ Например, Александр Твардовский (1910 — 1971) — великий русский поэт, признанный лидер «оттепели»; и ярый сталинист, создатель посредственных «производственных романов» Всеволод Кочетов (1912 — 1973) родились и умерли почти год в год — неужели между ними была некая художественная общность? Не всякое биографическое поколение рождает *поколение литературное*. Последнее представляет собой сплав индивидуальных творческих поисков группы писателей, близких по биографическому опыту, в некую художественную общность, имеющую свои особые содержательные и формальные черты. Случай кристаллизации художественных поисков целой плеяды писателей в литературное поколение является очень важным симптомом крутого перелома в развитии художественного сознания.

Во-вторых, в большинстве случаев предлагаемые разные факторы циклизации эклектически перемешаны, неясна степень их воздействия на художественное сознание. Научная периодизация

¹ Акимов В. М. Сто лет русской литературы: от Серебряного века до наших дней. — СПб., 1995. — С. 152.

² Кормилов С. И. Русская литература и литературный процесс после 1917 г.: проблемы периодизации // Вестник МГУ. — Сер. 9. — Филология. — 2002. — № 6. — С. 13.

³ См.: Чудакова М. О. Сквозь звезды к терниям: смена литературных циклов (1990) // Чудакова М. О. Избр. работы. — Т. I. Литература советского прошлого. — С. 344 — 363. Этот критерий М. О. Чудакова конкретизировала в статье «Заметки о поколениях в Советской России» (1998). В свете «поколенческого критерия» история русской литературы XX века состоит из следующих фаз: 1) поколение 1890-х: Ахматова и др.; 2) новобранцы 1930-х (1900 — 1910): Исаковский и др.; 3) третье поколение (1911 — 1923): В. Некрасов и др.; 4) четвертое поколение (1924 — 1938): Окуджава, Евтушенко и др. // Там же. — С. 377 — 385.

должна выделять циклы художественного развития, то есть определять хронологические границы, в которых литературный процесс претерпевает существенные изменения. На наш взгляд, важнейший показатель начала нового историко-литературного цикла — *зарождение новой эстетической концепции личности* (наиболее явственное ее проявление — выдвижение на авансцену нового типа героя) *или такие изменения в господствующей концепции личности, которые потребовали существенной перестройки конфигурации литературного процесса — изменения жанрового корпуса, рождения новых стилевых тенденций, формирования новых литературных течений, а то и направлений.*

Но все эти изменения происходят под влиянием определенных факторов — как внешних, так и внутренних.

Представим в первом приближении *иерархию факторов* исторического развития литературы. Начнем с *экстра-факторов*, то есть с тех изменений, воздействие которых на динамику художественного сознания носит косвенный, опосредованный характер. К ним относятся радикальные изменения, происходящие в *общественном бытии* вследствие изменений социальных формаций, политического строя или иных катаклизмов общенационального масштаба. Как правило, значительные изменения общественного бытия вызывают сдвиги в *общественном сознании* (ментальные взрывы, смену господствующих философских доктрин, рождение новых идеологических устремлений). Однако и изменения в общественном сознании играют роль экстра-факторов. Самое же непосредственное воздействие на художественное сознание оказывают изменения в *духовной атмосфере* — в настроениях, чувствах, эмоциональном тоне, которые начинают усиливаться и затем доминировать в обществе. Это то, что называют весьма неопределенными метафорами «дух времени», «воздух эпохи», «спросы жизни», но что окружает каждого современника и так или иначе воздействует на его мироотношение и мироповедение. Духовная атмосфера, как правило, меняется под влиянием экстра-факторов, но нередко она выступает суверенно, движимая собственными внутренними процессами. Поэтому связь между всеми внешними факторами весьма вариативна. Но исторический опыт свидетельствует об одном — любой экстра-фактор может оказывать воздействие на художественное сознание лишь будучи преломленным через духовную атмосферу.

Художник же становится тем демиургом, который впитывает в себя «дух времени», а нередко и раньше других чует назревающие перемены в «воздухе времени», переводит их в эстетический план — выверяет «законами красоты», а порой и вносит под их влиянием поправки в систему традиционных эстетических

координат и ценностей. Но он осуществляет эту работу уже руководствуясь законами собственно художественного творчества. Они-то и становятся *внутренними, имманентными факторами* литературного развития. Об этом свидетельствуют определенная последовательность в развитии самых разных художественных систем, начиная от систем стихосложения и кончая жанровыми и стилевыми системами и даже такими крупными историко-литературными системами, как направления и течения.

(Например, в европейских литературах рождению реалистического романа в прозе предшествует роман в стихах (Дж. Байрон «Дон Жуан», А. С. Пушкин «Евгений Онегин»). Это свидетельствует о том, что формирование жанра романа не могло произойти без освоения культуры жанра романтической поэмы.)

К числу внутренних факторов литературного развития относятся и разнообразные *художественные традиции*: с одной стороны, они влияют на творческий процесс, помогая поиску, который ведет писатель, и удерживая его в определенных пределах; с другой — сами традиции актуализируются в связи со «спросами времени» (как правило, в ситуациях, аналогичных тем, когда эта традиция родилась).

Разумеется, и внутренние факторы вступают в действие только тогда, когда они воспринимаются *творческой индивидуальностью художника* — типом его мышления, стилевыми пристрастиями, жанровым репертуаром. На языке общей теории систем можно сказать, что все факторы представляют собой «пространство возможностей», творческая же индивидуальность писателя — это «пространство способностей», а взаимодействие между ними образует «пространство реализаций». И взаимодействие это носит драматический характер: бывает, когда художник в своих предчувствиях и своем творческом поиске опережает эпоху, бывает, что его талант не совместим с доминирующими «формами времени» — иначе говоря, «пространство способностей» расходится с «пространством возможностей». Писатель то «совпадает» с временем, то «выпадает» из времени. Это становится мучительной драмой художника, но ею-то и движется литература.

В любом случае *центральной проблемой истории литературы является проблема «Писатель и Время»: это поиск ответов на вопросы — когда и почему было создано это произведение? Какие «спросы жизни» его породили? Насколько писатель сумел постигнуть свое время? Насколько он сумел опередить свое время — каков тот «избыток вечности», который он смог открыть в пределах своего времени? Какой вклад в художественную культуру он внес: чем обогатил творческий арсенал, какие традиции продлил, какие заложил новые?*

В нашем курсе русской литературы XX века мы стараемся учитывать конкретно-историческое значение тех или иных факторов литературного процесса, и, опираясь на традиционные, оправдавшие себя по отношению к предшествующим историко-литературным циклам, критерии периодизации, строим следующую модель внутренней структуры того мегацикла, каковым является XX век как литературная эпоха.

Итак, литература XX века (с 1890-х по 1990-е годы) прошла ряд **этапов и периодов**. В порядке рабочей гипотезы мы выдвигаем предположение, что эти циклы и их приблизительные хронологические границы таковы.

Первый этап: *1890-е — конец 1920-х годов*. Состоит из двух циклов — «серебряного века» (до 1917 года) и цикла формирования того художественного феномена, который получил название «советская литература» (с 1917 года). На переломе между этими циклами находится особый микроцикл (1917 — начало 1920-х годов) — момент культурного взрыва. А весь первый этап — это время слома культурной традиции, острой борьбы между разнонаправленными художественными тенденциями.

Второй этап: *начало 1930-х — середина 1950-х годов*. Состоит из следующих периодов: «тридцатые годы», «период Великой Отечественной войны», «первое послевоенное десятилетие». Утверждение господства соцреализма как творческого метода и литературного направления, подспудное сопротивление его диктату в так называемой «потаенной» литературе, в маргинальных течениях и «потоках», в литературе, получившей впоследствии название «задержанной».

Третий этап: *середина 1950-х — середина 1980-х годов*. Состоит из следующих периодов: «шестидесятые годы» или «оттепель» (примерно 1954 — 1968), «семидесятые годы» (примерно 1968 — 1985). Кризис соцреалистической культуры, расшатывание соцреалистического канона, актуализация реалистической традиции, второе рождение модернизма и авангардных тенденций.

Четвертый этап: *середина 1980-х — 2000-е годы...* (этап не завершен). Тотальный социальный и духовный кризис. Рождение русского постмодернизма и его эволюция. Поиски новых «космографических» моделей мира (постреализм, натуралистический сентиментализм).

Хронологические границы между циклами достаточно зыбки, ибо тенденции, господствовавшие в предшествующем цикле, как правило, оставляют «шлейф» в цикле последующем, а тенденции, выступающие на авансцену в одном цикле, имеют предпосылки в цикле предыдущем.

Каждый историко-литературный цикл, даже если это самый короткий по времени период, носящий характер «взрыва»,

представляет собой некую динамическую художественную систему, у которой есть определенная структурная ось в виде взаимодействующих (чаще всего — противоборствующих) тенденций; есть свой диахронный вектор, характеризующий динамику и направление художественного развития; в его границах формируется сомасштабная этому диахронному циклу синхронная историко-литературная система (направлений, течений, жанровых «цепочек»). В ходе изложения курса нам предстоит раскрыть эти соотношения между диахронными и синхронными историко-литературными системами, конкретизируя содержание каждой из них.

В наш учебник не вошел анализ самого начального цикла, который принято называть «Серебряным веком» (1890-е — 1917 гг.), мы ограничиваемся тем теоретико-историческим абрисом, который был дан выше (в подглавке «Начало новой литературной эпохи»). Это в первую очередь объясняется тем, что названный цикл уже весьма обстоятельно изучен¹. А вот история русской литературы после Октября пока не получила должного освещения: в ней еще много «белых пятен»; представления о многих художественных явлениях искажены и нуждаются в серьезном пересмотре; еще идет острая полемика о подлинной историко-литературной значимости творчества тех или иных писателей, об эстетической ценности многих произведений.

Учебник состоит из 3-х томов (и пяти книг), каждый из которых посвящен определенному историко-литературному *этапу*. Первый том (в двух книгах) — «Литература 1920-х годов: 1917 — конец 1920-х»; второй том — «Литература 1930 — 1950-х годов: 1930 — середина 1950-х». Наконец, третьим томом (в двух книгах) является учебное пособие «Русская литература XX века: 1950 — 1990-е годы», написанное Н. Л. Лейдерманом и М. Н. Липовецким и выдержавшее уже пять изданий. Каждый том состоит из частей, посвященных историко-литературным *периодам*, каждая глава внутри части — это характеристика одной из ведущих *художественных тенденций* (направления, течения). В каждой главе *обзорные* подглавы, посвященные анализу той или иной художественной тенденции, сочетаются с *монографическими*, посвященными творчеству выдающихся писателей и анализу наиболее совершенных по эстетическим качествам или исторически «знаковых» произведений.

¹ См.: «Русская литература конца XIX — начала XX века» / под ред. Б. А. Бялика. — М., 1968 — 1975; «История русской литературы. XX век. — Т. I «Серебряный век» (под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страда и Е. Эткинда) (опубликован в России в 1995 г.); «Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)» / отв. ред. В. А. Келдыш. — М.: Кн. 1. — 2000 г.; Кн. 2. — 2001 г.

При этом возникают определенные трудности в изложении материала. А именно — творческая жизнь целого ряда крупных мастеров выходит за пределы одного историко-литературного этапа. Это относится, в частности, к А. Ахматовой, Б. Пастернаку, Л. Леонову. Каждый из них создал и в 20-е, и в 30-е, и в 50—60-е годы выдающиеся произведения, оказавшие существенное влияние на художественное сознание своего времени. Однако ради сохранения целостного представления о творческой индивидуальности большого писателя авторы учебника вынуждены были помещать монографическую главу о нем в раздел о каком-то одном историческом цикле. Критерием выбора становилось время создания художником самых значительных своих произведений.



ЧАСТЬ I

ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА РЕВОЛЮЦИИ И ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ (1917 — 1922 гг.)

Глава 1

РЕВОЛЮЦИЯ И КУЛЬТУРНЫЙ ВЗРЫВ

В истории бывают такие моменты (именно моменты, если рассматривать их в координатах Большого времени), когда происходит резкий перелом в историко-литературном процессе — противоречия, свойственные доселе существовавшим художественным системам, становятся вопиющими и далее нетерпимыми, рождаются новые художественные тенденции. Подобные моменты называются на языке теории хаоса точками бифуркации — это такое состояние систем, когда они находятся, что называется, на лезвии бритвы и от малейшего толчка извне (порой случайного) движение может изменить свой вектор, художественный процесс может пойти другим путем. Моменты творческой бифуркации чаще всего бывают связаны с социо-культурными взрывами, когда рушатся прежние фундаментальные представления о мире, обществе, человеке, радикально меняется система или иерархия ценностей, сложившаяся в минувшем историческом цикле. Как правило, это происходит в годы революционных потрясений, а также в годы войн особого типа — гражданских или отечественных. Первые есть прямое событийное воплощение такого всеохватывающего социального взрыва, который взламывает все духовные устои, а вторые есть моменты такого трагического и героического напряжения всех духовных сил общества перед угрозой уничтожения государства, попрания национальной культуры, унижения национального достоинства и даже утраты национальной идентичности, которое ревизует всю систему духовных координат, обновляя и перестраивая ее.

Революция 1917 года и последовавшая за нею Гражданская война и были тем временем, когда социальный взрыв прошел

тектоническим разломом по всей толще российского общества — от государственных устоев до устоев семьи, круто свернул Россию с того пути, по которому она шла вместе со всем цивилизованным миром. Объяснение тех перемен, которые претерпела русская литература после 1917 года, невозможно без знания тех социально-исторических факторов (экстра-факторов), которыми эти перемены были так или иначе обусловлены. А между тем дискуссия о том, закономерной или случайной была в России революция 1917 года, идет с тех самых пор, когда эта революция разразилась.

1.1. Духовная атмосфера в годы революции и гражданской войны

Аргументы тех, кто утверждает, что революция носила случайный характер, что она была инспирирована извне (на кайзеровские деньги) либо стала результатом подрывных действий экстремистских сил внутри России, таковы: в начале XX века экономика страны развивалась высокими темпами, существовал классовый и национальный мир, единство державы укреплялось авторитетом монархии и церкви. Противоположная сторона утверждает, что ко второй половине 1910-х годов в России социальные противоречия достигли крайнего предела, революция же явилась попыткой разрешить тотальный кризис, поразивший страну. Ее контраргументы таковы. Относительно высокие темпы экономического развития России были вызваны тем, что она должна была догонять другие крупные державы Европы, и соответствовали общим тенденциям в мировой экономике, а между тем уровень жизни российских крестьян и рабочих был значительно ниже, чем в развитых странах Запада. Процессы демократизации хозяйственных отношений шли с огромным трудом (достаточно вспомнить Столыпинские реформы), им препятствовало сохранение сословной иерархии — того, что В. Г. Короленко называл «диктатурой дворянства». Национальная и конфессиональная дискриминация сохранялась на государственном уровне (официальное разделение всех жителей России на «православных» и «инородцев», запрещение официального хождения украинского и белорусского языков, препоны изданию тюркоязычной литературы, «черта оседлости» и «процентная норма» для евреев и т. п.). Самодержавие как властный институт дискредитировало себя поражением в русско-японской войне, расстрелом мирного шествия у Зимнего дворца в 1905 году, а в 1910-е годы опозорило себя влиянием на двор проходимцев и шарлатанов, вроде Григория Распутина. Окончательно подорвала Российское государство Первая мировая война. Участие России

в этой мировой войне никто толком объяснить не может: что она защищала в мазурских болотах и под Перемышлем, чего добивалась под Ардаганом и Карсом?¹ Но война эта отвлекла от труда миллионы рабочих рук, принесла огромные человеческие жертвы, подорвала сельское хозяйство. Наконец, именно война вызвала глубокий кризис идей и вер, на которых худо-бедно, но еще держалось единство страны и общества. Падение дома Романовых было пиком этого кризиса. Оно-то и стало началом революции, самой сокрушительной и самой радикальной по своим последствиям в истории России (а возможно, и всего человечества).

Спорам историков, социологов, философов о том, закономерной или случайной была в России революция 1917 года, не видно конца и спустя почти сто лет. Но есть иные, возможно наиболее убедительные, доказательства того, что в России с начала 1910-х годов назревал глубочайший духовный кризис. Эти свидетельства мы находим в художественных творениях русских гениев. Обостренно воспринимающие веяния времени, эмоционально реагирующие на малейшие перемены в психологической атмосфере, они провиденциально чуяли назревающую катастрофу.

Еще в 1911 году Александр Блок, с тревогой обнаруживая в духовной атмосфере «сознание страшное обмана/ Всех малых дум и вер», предупреждал:

И черная, земная кровь
Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи.

(«Возмездие»)

За месяц до начала Первой мировой войны Анна Ахматова — та, которую Мандельштам называл Кассандрой, — пророчествовала:

Сроки страшные близятся. Скоро
Станет тесно от свежих могил...

(«Июль 1914»)

А вот буквальное предвестие, это строки из поэмы молодого Владимира Маяковского «Облако в штанах», написанной в 1915 году:

Где глаз людей обрывается куцый,
Главой голодных орд,
В терновом венце революций
Грядет шестнадцатый год.

¹ «...Эта бессмысленная война ничем не кончится. Она, как всякое хамство, безначальна и бесконечна, без-Образна», — записывал Александр Блок 28 июня 1916 г. (Блок А. Записные книжки. — М., 2000. — С. 116.)

Судя даже только по этим поэтическим высказываниям, случайностью или неожиданностью Русская революция 1917 года не была.

Особый вопрос, который продолжает оставаться предметом горячих дискуссий, — о самом 1917 годе, точнее — о взаимосвязи между Февральской революцией и Октябрьским переворотом. Одна точка зрения — это звенья одной цепи, две последовательные фазы одного революционного процесса. Другая точка зрения — Февраль и Октябрь это во многом противоположные социально-политические акции, ставившие разные и даже взаимоисключающие задачи. В поисках ответа резонно начать с выяснения непосредственной реакции тех, кому довелось быть их свидетелями, а то и активными участниками.

Страницы газет, сохранившихся с февраля — марта 1917 года, свидетельствуют о том, что февральская революция была почти повсеместно встречена с энтузиазмом. Люди были проникнуты верой в то, «что эта, изо всех великих революций, / светлейшая, не станет крови лить» (Б. Пастернак «Русская революция»). Отмена Февралем всех государственных актов, ущемлявших права и свободу личности, провозглашение лозунгов: «Землю тем, кто ее обрабатывает!»; «Заводы и фабрики рабочим!»; «Мир народам!»; «Вся власть Учредительному собранию!» — все это давало повод надеяться, что Россия действительно станет самой яркой демократией на планете. Причина поражения либерально-демократических сил, которые стояли во главе февральской революции, состояла, скорее всего, в невыполнении провозглашенных лозунгов, в согласии продолжать участие России в мировой войне, что привело к потере Временным правительством авторитета у населения и к утрате контроля над ситуацией в стране. Этими ошибками и воспользовались наиболее экстремистские силы в социал-демократическом лагере — большевики. В октябре 1917 года они смогли свергнуть Временное правительство, захватить власть и привлечь на свою сторону массы прежде всего потому, что посулили осуществить на деле те декларации, которые были провозглашены в Феврале. Одно обещание они, действительно исполнили незамедлительно — заявили о выходе России из войны. И это был гениальный политический ход! В первые дни и недели после 25 октября самые разные слои общества — не только рабочие и крестьяне, солдаты и матросы, но и интеллигенция, офицерство, провинциальное чиновничество — приняли новую власть. Утверждению большевистской диктатуры очень способствовала усталость населения от того развала и разброда, который поразил страну на волне революционных перемен, желание, чтобы в России установился хоть какой-нибудь государственный порядок.

Существенную роль в утверждении большевистского режима выполняла идеологическая доктрина — доктрина диктатуры пролетариата, которую провозгласили Ленин и его сподвижники. Эта доктрина имеет благородные истоки — начиная с христианских заповедей и вплоть до либеральных и демократических идей, получивших широкое распространение в XIX веке: уважение к человеку тяжелого физического труда, помощь бедным, сострадание немощным, снисходительная терпимость к недостатку культуры у так называемого простого человека. Эти гуманистические принципы были доведены до крайнего предела марксистской социологией, которая стала утверждать, что именно люди физического труда есть главные создатели всех материальных ценностей, что человек «от сохи», не отягощенный образованием, но зато находящийся в прямом контакте с природой, является главным создателем и носителем духовных ценностей, ибо, в отличие от интеллигента, его сознание не искажено всякими там умозрительными знаниями, почерпнутыми из книг. А поскольку пролетариат — в силу коллективного характера промышленного производства — является самой организованной частью народа, то ему и принадлежит ведущая роль в осуществлении мирового прогресса. Эта доктрина, как любая доктрина, утверждающая превосходство одного социального слоя над всеми другими (белой расы над черной и желтой, «пассионарных» наций над непассионарными, «самой богоугодной» религии над всеми иными конфессиями, одного класса над другими классами), стоит на ложных основаниях и, как все подобные доктрины, чревата глубокими социальными антагонизмами со страшными кровавыми последствиями.

Большевики во главе с Лениным превратили умозрительную марксистскую доктрину в политическую программу. Она стала инструментом льстивого заигрывания с народной массой. Новая власть нуждалась в поддержке со стороны народа или хотя бы какой-то ее части — нужны были люди, руками которых можно было разрушить то, что на языке экстремистов называлось «старым миром». Некоторые историки утверждают, что свою разрушительную деятельность большевики осуществляли руками люмпенов, того социального слоя, который принято было называть «маргиналами», или «отбросами общества»: полупролетариев, недавно перебравшихся из деревни в город, босяков, бродяг, воров — словом, тех, кто не имеет ни нравственных корней, ни семейного очага, ни имущественных опор. Такая точка зрения сильно упрощает реальную ситуацию: ведь не босяки же сожгли библиотеку Блока в Шахматове. Ведь те, кто использовал античные амфоры Таврического дворца как ночные вазы (о чем с возмущением писал Горький), это был цвет российской дерев-

ни — делегаты Первого съезда крестьян России. Нет, в диких погромах участвовали не только босяки и пропойцы (они составляли мизерную часть толпы), но и крестьяне, которых жизнь всегда заставляла быть бережливыми, солдаты и матросы, обученные подчиняться воинскому уставу, приказчики, знающие цену любой копейке, гимназисты, изучавшие Пушкина и Толстого, то есть очень «размытая» по своему социальному составу масса. Но все, кто влился в эту многомиллионную толпу, были охвачены неким общим психологическим состоянием, неким повальным опьянением: когда хочется ломать-крушить то, что принято охранять, когда нравится уродовать то, что считается прекрасным, глумиться над тем, что почитается как святыня. Вот такое состояние можно назвать люмпенизацией сознания. Видимо, на дне души каждого человека таятся рудименты животного, дикого начала, но они подавляются культурой и воспитанием. Однако чем человек менее стоек нравственно, менее воспитан, тем скорее он поддается инстинкту толпы. А если сами внешние обстоятельства провоцируют вседозволенность, если она не наказуема, — более того — поощряется сверху, самой властью, тогда люмпенизация массового сознания становится страшной психической эпидемией. Именно эту операцию над массовым сознанием продвигали большевики. Ради утверждения своей власти и утверждения своего режима они разожгли в широчайшей народной массе самые низменные инстинкты, когда бросили в толпу лозунг «Грабь награбленное!» и тем самым дали распоясавшейся толпе универсальную индульгенцию, назвав всякий погром «праведным народным гневом».

Константин Бальмонт, который всегда находился в оппозиции к царскому режиму, писал в годы Гражданской войны: «Когда революция переходит в сатанинский вихрь разрушения — тогда правда становится безгласной и превращается в ложь. Толпами овладевает стихийное безумие, подражательное сумасшествие, все слова утрачивают свое содержание и свою убедительность. Если такая беда овладевает народом, он неизбежно возвращается к притче о бесах, вошедших в стадо свиней. <...> Революция есть гроза. Гроза кончается быстро и освежает воздух, и ярче тогда жизнь, но жизни нет там, где грозы происходят непрерывно. А кто умышленно хочет длить грозу, тот явный враг строительства и благой жизни»¹.

В былые времена вспышки массового психоза носили краткосрочный характер: рабочие возвращались к своим станкам, крестьяне — в поле, солдаты и матросы в казармы и экипажи,

¹ Цит. по: *Аверченко А.* Дюжина ножей в спину революции. — Рига, 1990. — С. 6.

студенты — в учебные аудитории. Большевики же придали массовому психозу перманентный характер. Разделавшись с белыми, взялись за нэпманов, потом за инженеров-консерваторов, стали разоблачать правый и еще какой-то право-левый уклоны, выискивать «троцкистское подполье». В 1930-е — в расход пошли кулаки-миroeды и подкулачники, за ними вредители на стройках социализма, потом обнаружались заговорщики среди военных во главе с красными маршалами. В 1940-е — обвинили в предательстве целые народы: крымских татар, чеченцев и балкарцев, калмыков, черноморских греков и турок-месхетинцев. В январе 1953-го начали раскручивать «дело врачей» как повод для репрессирования советских евреев... Но тут умер главный режиссер всех этих массовых судилищ.

Немалая доля горькой правды есть в суждениях А. И. Солженицына, утверждающего, что гражданская война в Советской России в 1922 году не окончилась, а продолжалась вплоть до начала 1950-х годов. И это было политической стратегией большевиков: им нужно было постоянно держать народ в состоянии психического напряжения, провоцировать на новые и новые погромные оргии. И все это творилось якобы во имя народа, от имени народа и, главное — руками самого народа, которого непрестанно провоцировали на поиски врагов и расправу над теми, кого к ним причисляли. Только таким образом можно было люмпенизировать сознание миллионов и сделать эту психическую болезнь хронической, наследственной. Только превратив значительную часть народа в охлос, толпу, Ленин и его партия смогли руками этой толпы разрушить то, что было Россией.

Теоретическая доктрина диктатуры пролетариата вкупе с практикой люмпенизирования массового сознания исказила нравственную культуру российского общества и сыграла зловещую роль в формировании представлений об эстетическом идеале в том искусстве, которое стали называть советским. «Большевизм упразднил самое понятие общей свободы и правосудия, он прямо объявил диктатуру одного класса, вернее *даже не класса, а беднейшей его части с ее возжеланиями* в качестве программы», — писал В. Г. Короленко в 1919 году¹. В сущности, произошло то, о чем мучительно размышлял *Д. С. Мережковский* в своей книге «Грядущий хам» (1906), написанной в разгар первой русской революции. Мережковский ничуть не приукрашивал ту власть, которая тогда правила Россией. Говоря о том, что у Хама есть три лица, он называл первым его лицом — «лицо самодержавия, мертвый позитивизм казенщины, китайскую стену табели

¹ Из заключительных глав очерков В. Г. Короленко «Земли, земли!» (курсив наш. — *Авт.*) Впервые эти очерки были опубликованы за границей — в журнале «Современные записки» (Париж, 1922—23, кн. 11—14).

о рангах», вторым — «лицо православия ... той церкви, о которой Достоевский сказал, что она “в параличе”». Но если первых два лица Хама принадлежат настоящему и прошлому, то третье лицо, пророчествовал Мережковский, принадлежит будущему — это «лицо хамства, идущего снизу — хулиганства, босячества, черной сотни — самое страшное из всех трех лиц, ибо воцарившийся раб и есть хам»¹.

В своих предчувствиях и предупреждениях Мережковский был не одинок. Здесь уместно вспомнить, что еще до Октября **М. Горький** писал статью, которую первоначально назвал «От Прометея до хулигана» (в окончательной редакции вышла под заглавием — «**Крушение гуманизма**»). Примечательно также, что уже в конце 1918 года, в разгар Гражданской войны, **В. В. Розанов** в эссе «**Совет юношеству**», завершавшем «Апокалипсис нашего времени», увещевал: «Не будь хулиганом, — о, не будь хулиганом, миленький»².

Разумеется, большевики не афишировали расчетов на поддержку своего режима темной люмпенизированной толпой. Они пели осанну рабочему классу, утверждали, что только он способен выполнить великую историческую миссию — построить на Земле коммунизм, самое справедливое общество, и поэтому только этот класс должен управлять страной — осуществлять свою диктатуру. Эта идеологическая доктрина (сугубо мифологическая по своей сути) имела успех у значительной части общества: она находила отклик в сердцах молодых романтиков, возвышенных утопистов, неистовых ревнителей справедливости — у тех, кто мечтал сломать унижительные сословные перегородки, стереть оскорбительную национальную «черту оседлости», сорвать оковы религиозных запретов и предубеждений, пробиться к свету знаний, обрести право жить по своему усмотрению, быть свободной личностью.

Но на деле лозунги и обещания большевиков с самого начала носили демагогический характер. После «Декрета о мире» (от которого Ленин фактически отказался, как только в Германии началась революция) все другие декреты Советской власти так и не стали реальностью за все последующие 75 лет ее существования. Они были либо спущены на тормозах, либо цинично извращены, либо стали выхолощенными слоганами.

Под лозунгом диктатуры пролетариата были ликвидированы первые робкие ростки демократии («остатками пресловутого де-

¹ Цит. по: *Мережковский Д.* Больная Россия. (Избранное). — Л., 1991. — С. 42—43.

² Цит. по: *Розанов В. В.* Уединенное. Опавшие листья. Апокалипсис нашего времени. Статьи о русских писателях. — М., 2004. — С. 503.

мократизма» назвал их Ленин¹), установлена абсолютная власть партийного аппарата².

Всячески расшаркиваясь перед рабочим классом, большевистские лидеры порой проговаривались. Так, в резолюции XII съезда РКП(б) было записано: «Диктатура рабочего класса не может быть обеспечена иначе, как в форме диктатуры его передового авангарда, то есть Компартии».

Уже в самые первые годы советской власти на съездах РКП(б) стали говорить о том, что вместо диктатуры пролетариата возникает «диктатура партийного чиновничества»³, что идет «бюрократизация партийного аппарата», что получает распространение «аппаратное высокомерие» (Троцкий даже изобрел язвительный термин — «главкократия»)⁴. И уже на четвертом году советской власти делегаты X съезда РКП(б) констатировали: «Наша партия перерождается», «массы отшатываются от нас»⁵.

Сам же пролетариат, диктатуру которого провозглашали партийные демагоги, стал первой жертвой тактики кровавых репрессий, посредством которых большевики принялись управлять страной. Красный террор начался не с покушения на Ленина 30 августа 1918 года (как утверждала советская историография), а 5 января 1918 года, когда была расстреляна демонстрация рабочих Питера, которые выступили против разгона большевиками Учредительного собрания, законно избранного на первых в России свободных выборах. Здесь же и завязка той национальной трагедии, которая получила название «гражданская война».

Вообще же созданный советской пропагандой миф о том, что гражданская война была столкновением двух миров — старого и нового, красных и белых, не выдерживает проверки фактами. На самом деле силы, участвовавшие в революции и гражданской войне, охватывали, можно сказать, весь политический спектр — красные, белые, зеленые, большевики, эсеры, анархисты, кадеты, монархисты и сторонники Учредительного собрания, государственники и сепаратисты, националисты и просто бандиты, искавшие поживу. Между ними возникали самые невообразимые альянсы (например, анархист Махно воевал то на стороне большевиков, то на стороне деникинцев).

¹ IX съезд РКП(б) (март — апрель 1920 г.): Протоколы. — М., 1960. — С. 25.

² КПСС в резолюциях. — М., 1984. — Т. 3: 1922—1925. — С. 53). Впоследствии, опаматовавшись, эту формулировку списали на Зиновьева, который делал отчетный доклад на съезде, и назвали ее ошибочной, антиленинской.

³ IX съезд РКП(б) (март — апрель 1920 г.): Протоколы. — С. 51.

⁴ XIII съезд РКП(б) (май 1924 г.): Стенографический отчет. — М., 1963. — С. 146.

⁵ X съезд РКП(б) (март 1921 г.): Стенографический отчет. — М., 1963. — С. 74, 102.

К разряду мифов относится и большевистская версия гражданской войны как борьбы угнетенных против угнетателей. На самом же деле война шла за утверждение власти большевиков против тех, кто не хотел подчиняться этой власти. Большевистская пропаганда их всех, скопом, подгоняла под ярлык «угнетатели» — адмирала Колчака, который вел свои войска под лозунгом «Вся власть Учредительному собранию!», и Симона Петлюру, который ратовал за «вильну незалежну Украину», вожака крестьянского восстания на Тамбовщине Александра Антонова (кстати, эсера) и моряков Кронштадта, которые подняли восстание под лозунгом «За власть Советов, но без большевиков!». Вот некоторые факты, приводимые в новейших исторических исследованиях. В 1918 году против власти большевиков восстали рабочие Ижевска и Воткинска, их полки воевали на стороне Колчака — шли в бой под красным знаменем и с пением «Варшавянки». Против Советской власти выступили оренбургские казаки во главе с атаманом Дутовым, а от них советскую власть защищали казачьи полки во главе с потомственными оренбургскими казаками братьями Каширинными. Элитная колчаковская дивизия под командованием князя Голицына была целиком укомплектована башкирами-охотниками, а на стороне большевиков воевали части «красных башкир», в авангарде знаменитой Чапаевской дивизии всегда шел Мусульманский полк. В казачьем войске атамана Семенова, наполовину состоявшем из монголов, была Иудейская сотня, состоявшая из евреев. Белую армию возглавляли молодые генералы и адмиралы, выдвинувшиеся в годы Первой мировой войны (Колчак, Корнилов, Деникин, Врангель, Дроздовский, Марков, Туркул, Слащев, Шкуро), был в ней и «мужицкий генерал» — 27-летний Анатолий Пепеляев. А полевой штаб Красной армии возглавлял беспартийный С. С. Каменев, бывший полковник царской армии, красными фронтами и армиями командовали бывшие царские офицеры — полковник Егоров, подполковник Муравьев, полковник Вацетис, войсковой старшина (подполковник) Миронов, подпоручик лейб-гвардии Тухачевский¹.

1.2. Реакция художественной интеллигенции на Октябрьский переворот

Вот эта «война всех против всех», помноженная на бесчисленное количество лозунгов, политических программ и деклараций,

¹ Использованы сведения из книг: *Суворов Д.* Неизвестная гражданская война (Екатеринбург, 1999); *Митюрин Д. В.* Гражданская война: белые и красные (М., 2004).

создавала страшную сумятицу, в которой очень нелегко было разобраться. В среде российской творческой интеллигенции произошел глубокий раскол.

Значительная, если не сказать — бо́льшая, часть русских литераторов не приняла Октябрь. Мотивы были самые разные. **Алексей Ремизов**, например, воспринял большевистский переворот как смертельный удар по Великой Руси, крушение ее вековых духовных устоев, глумление над ее святынями. «Ты горишь — запылала Русь — головни летят. <...> Ныне в сердце подточилась Русь. Вожди слепые, что вы наделали?» — вопрошает он в своем «*Слове о погибели Русской земли*» (написано в августе — сентябре 1917 года!). И слово укора автор обращает к главному носителю русского национального духа, к народу русскому:

Русский народ, что ты сделал? Искал свое счастье и все потерял. Одураченный, плюхнулся свиньей в навоз.

Поверил.

Кому ты поверил? Ну, пеняй теперь на себя, расплачивайся.

Другой выдающийся писатель **Василий Розанов**, известный своей глубочайшей приверженностью национальным святыням и религиозным устоям Руси, в своем лирико-публицистическом дневнике, названном «*Апокалипсис нашего времени*», не отдает предпочтения ни одной из сторон. «Не довольно ли писать о нашей вонючей Революции, — и о прогнившем насквозь Царстве, — которые воистину стоят друг друга», — записывает он в эссе «Последние времена». Для Розанова происходящее в России — это часть апокалиптического кризиса, который переживают люди, народы, человечество, но которому он не находит объяснения: «...Ужасно апокалипсично (“сокровенно”), ужасно странно...»

«Апокалипсис нашего времени» В. В. Розанов задумал как периодическое издание (несомненно, памятуя о «Дневнике писателя» Достоевского). С ноября 1917-го по октябрь 1918 года вышло 10 выпусков, каждый из которых представлял собою эссе на ту или иную волнующую писателя тему, но обязательно соприкасающуюся с сиюминутными событиями.

Розанов писал свой «Апокалипсис» в Сергиевом Посаде, где пытался укрыться от катастрофических потрясений. Те же, кому пришлось оказаться в самой гуще событий, видеть их не в планетарном масштабе, а вплотную, рядом с собой, те прямо называли вещи своими именами. А. И. Куприн назвал происходящее «красной вакханалией»¹. А **Федор Сологуб** озаглавил свою

¹ Куприн А. Злоба // Вечерняя звезда. — 1918. 9 марта (24 февраля). Цит. по подборке «Красная вакханалия: антибольшевистская публицистика 1918 — 1919 годов», опубликованной в газете «Час пик» (Ленинград. — № 24 (69). — 17 июня 1991 г.).

статью, написанную в январе 1918 года, — «*Крещение грязью*»: «Махровое хулиганство всех оттенков не первый год, не первое десятилетие процветает на Руси... А в последнее время озорство и издевательство как будто бы входит в систему», — констатирует поэт. Наибольшую горечь вызывает у него крушение тех надежд, которые породила Февральская революция: «Вот дана была нам радость восстания против несправедливой власти. Словно чудо преобразования совершилось в жизни нашей, и торжественные дни шли, как непрерывная всенародная литургия. Но где теперь те высокие настроения?»¹.

Спустя всего год после Октябрьского переворота **Зинаида Гиппиус** записывает в своем дневнике: «...И наконец, главное открытие, которое я сделала: *давным-давно кончилась всякая революция*. Когда именно — не знаю. Но давно. Наше “сегодня” — это не только ни в какой мере не революция, это самое обыкновенное кладбище»².

Еще более принципиальное различие между Февральской революцией и Октябрьским переворотом находила **Вера Засулич**, легендарный деятель русского революционного движения:

Наша политическая революция осталась незаконченной. Ни на минуту не была у власти буржуазия, и создание новых учреждений только что начиналось. Готовились к выборам в Учредительное собрание, когда эту еще продолжавшуюся революцию внезапно прерывает контрреволюционный переворот, сопровождаемый таким безобразным произволом, которому пытались искать аналогии в истории, да так и не нашли³.

Таким образом, Вера Засулич определила захват власти большевиками в октябре 1917 года как контрреволюционный переворот, как отказ от демократических преобразований, которые начала Февральская революция, как возвращение к еще более жестокому режиму правления, чем был даже царский режим. Подобным же образом воспринимали события 1917 года и выдающиеся русские философы, издавшие в 1918 году книгу «Из глубины: сборник статей о русской революции». «С Россией произошла страшная катастрофа. Она ниспала в темную бездну», — констатирует **Николай Бердяев**⁴. «*Русская революция оказалась национальным*

¹ Газета «Петроградский голос». — 1918. — 6 (19) января (Цит. по тому же переизданию).

² *Гиппиус З.* Современная запись. 1914—1919 гг. Дневник. (Извлечения) // *Мережковский Д.* Больная Россия. — С. 236. Везде, где специально не оговорено, курсив принадлежит автору цитируемого фрагмента.

³ Письмо датировано мартом 1919 года, обнаружено в архивах Отдела рукописей ГПБ (Цит. по газете «Час пик», — № 24 (69). — 17 июня. — 1991 г.).

⁴ Из глубины: Сб. статей о русской революции. М.; Пг.: Русская мысль, 1918. (Цит. по переизданию: МГУ, СПб «Ост-Вест Корпорейшен», 1990. — С. 55).

банкротством и мировым позором — таков непререкаемый мораль-политический итог пережитых нами с февраля 1917 года событий», — заявляет Петр Струве. «Если бы кто-нибудь предсказал еще несколько лет тому назад ту бездну падения, в которую мы провалились и в которой беспомощно барахтаемся, ни один человек не поверил бы ему», — ужасается **Семен Франк**.

Следствием всех произошедших политических потрясений стал исход из страны очень большой части русской интеллигенции. Среди них — И. Бунин, К. Бальмонт, А. Куприн, Е. Чириков, Скиталец, Б. Зайцев, И. Шмелев, З. Гиппиус и Д. Мережковский, И. Северянин, В. Ходасевич, М. Цветаева. Тех, кто вынужден был покинуть Россию, было так много, что они образовали целые культурные «гнезда» в Праге, Берлине, Париже, Софии, Харбине, впоследствии — в США.

Однако не все деятели русской культуры негативно отнеслись к Октябрьскому перевороту. Некоторые писатели и поэты увидели в нем некую хирургическую операцию, болезненную, но необходимую, которая — как они полагали — единственно могла остановить развал государства. В самые первые дни после Октябрьского переворота Маяковский заявил от имени группы футуристов: «Нужно приветствовать новую власть и *войти* с нею в контакт»¹. Серафимович принял предложение возглавить отдел литературы в советском офицозе — газете «Известия ВЦИК». Брюсов вступил в РКП(б) и стал активно сотрудничать в культурных и образовательных учреждениях, которые создавались новой властью. На первых порах и Блок разделял эту позицию. В январе 1918 года в ответе на анкету «Может ли интеллигенция сотрудничать с большевиками?» — он сказал: «Может и обязана <...> декреты большевиков — это символы интеллигенции, брошенные лозунги, требующие разработки. Земля божия... разве это не символ передовой интеллигенции? Правда, большевики не произносят слова “божья”, они больше чертыхаются, но ведь из песни слова не выкинешь»².

Третьи полагали, что полыхающая в революционном огне Россия станет тем горнилом, где будет зарождаться новая цивилизация.

И ты, моя страна,
и ты, ее народ,
Умрешь и отживешь,
пройдя сквозь этот год, —

¹ Из выступления на общем собрании временного комитета уполномоченных Союза деятелей искусства // *Маяковский В.* Собр. соч.: в 12 т. — М., 1978. — Т. II. — С. 79.

² *Блок А.* Собр. соч.: в 8 т. — М.; Л., 1962. — Т. 6. — С. 9 (Впервые опубликовано в газете «Новый вечерний час». — Пг., 1918. — 3 января).

Затем, что мудрость нам
единая дана:
Всему живущему идти
путем зерна, —

писал Владислав Ходасевич в декабре 1917 года.

Отчасти объяснение подобного отношения русских писателей к Октябрю дает в своих мемуарах **Н. Я. Мандельштам**: «Многие из них всю жизнь ждали революцию, но, увидев ее будни, испугались и отвернулись. А были и другие — они боялись собственного испуга: еще проморгаешь, из-за деревьев не увидишь леса... Среди них находился и О. М. (Осип Мандельштам. — *Авт.*)»¹. «Других» было немало — в их числе и Пастернак, и Бабель, и Пришвин, и Пильняк, и Лавренев, и Федин, это те, в ком сидел устойчивый комплекс русского интеллигента — опасение оказаться эдаким чистоплюем, отвлеченно мыслящим гуманистом, которому не дано понять историческую необходимость жестокости и грубости совершаемого. Этим, «другим», было очень трудно определиться — они метались из стороны в сторону: возмущались и оправдывали, ужасались и умилялись, сокрушались и надеялись.

Драматические отношения между художником и Октябрьской революцией — это один из стержневых сюжетов истории русской литературы в советскую эпоху. Об этом придется неоднократно вести речь на страницах нашего учебника.

1.3. Власть и культура

В истории русской литературы советской эпохи одной из ключевых проблем стала проблема отношений между политическим режимом и творческой интеллигенцией.

Сама по себе политическая тенденциозность художника — это не порок и не достоинство, это качество таланта и ориентированность художественного сознания. Во все времена были художники, которых особенно остро волновали проблемы государственного устройства, отношения между социальными слоями, идеологические ориентиры общественного развития — как неотъемлемые аспекты мироустройства, с которыми так или иначе связана судьба отдельного человека. Таких художников называют «тенденциозными», среди них и Эсхил, автор «Прометея прикованного», и Данте, творец «Божественной комедии», и Свифт со своими «Путешествиями Гулливера». А были и художники, чуждые политических проблем. В одном историко-литературном поле вполне мирно сосуществовали «тенденциозная» лирика Некрасова, и

¹ Мандельштам Н. Я. Воспоминания. — М., 1989. — С. 159.

«нетенденциозная» лирика Фета: и та и другая была востребована читателем.

Правда, нельзя не видеть и того, что политическая проблематика никогда не выпадала из поля зрения русских художников — очень уж драматическим был исторический путь России, слишком часто она испытывала разрушительные социальные потрясения. И, как правило, очередной социальный взрыв вызывал усиление общественного пафоса в искусстве. Так, например, случилось в годы первой русской революции: символисты, которые ранее эпатировали читателей своим демонстративным отстранением от общественной жизни (молодой К. Бальмонт: «Людей родных мне далеко страданье./Чужда мне вся земля с борьбой своей», 1894) поворотились лицом к России, прониклись тревогой за ее судьбу: в 1907 — 1916 годы Блок пишет цикл «Родина», в 1908 году выходит сборник А. Белого «Пепел», Д. Мережковский пишет исторические романы «Антихрист. Петр и Алексей», «Царство зверя».

Социальная катастрофа, которая разразилась в России в 1917 году, вызвала невиданную активизацию политического сознания художников. 28 марта 1919 года Александр Блок записывал в своем дневнике: «Быть вне политики (Левинсон)? — С какой же это стати? Это значит бояться политики, замыкаться в эстетизм и индивидуализм, предоставлять государству расправляться с людьми, как ему угодно. <...> Быть вне политики — тот же гуманизм наизнанку»¹.

Большевики более чем кто-либо понимали силу слова художника. Но в понятие «тенденциозность» они вкладывали совершенно иной смысл.

Еще в самом начале первой русской революции, в ноябре 1905 года, **Ленин** выступил со статьей «Партийная организация и партийная литература». Исходя из очень сомнительной идеи о том, что «свобода есть осознанная необходимость», он утверждал, что «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя». А поскольку общество состоит из классов, то художник вольно или невольно выражает определенные классовые интересы, в этом состоит тенденциозность искусства. Согласно марксистской доктрине самый передовой класс — это пролетариат, следовательно, писатель, которому дороги интересы прогресса, должен поставить свое перо на службу пролетариату и делу революции. А поскольку выразителем интересов пролетариата является партия социал-демократов (впоследствии — большевиков), то, по Ленину, тенденциозность художника должна перерасти в партийность, то есть в служение делу партии. «Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов-сверхчеловеков! Литературное дело должно

¹ Блок А. Собр. соч.: в 8 т. — М.; Л., 1963. — Т. 7. — С. 358, 359.

стать частью общепролетарского дела, “колесиком и винтиком” одного единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса» — таков категорический императив, выдвинутый Лениным. В сущности, писательскому слову предназначалась роль инструмента партийной пропаганды, посредством которого разъяснялись бы и иллюстрировались идеи партии, велась борьба против врагов партии.

Сразу же после выхода статья Ленина вызвала резкую критику. Против нее выступили В. Брюсов, Н. Бердяев, Н. Минский, Д. Философов, К. Чуковский. Они не приняли «классовую точку зрения» на искусство (К. Чуковский), увидели в идее партийности посягательство «на самую свободу убеждений» (В. Брюсов). «... Утверждаются основоположения социал-демократической доктрины как заповеди, против которых не позволены (членам партии) никакие возражения. <...> При господстве старого строя писатели, восставшие на его основы, ссылались по степени “радикализма” в их писаниях в места не столь отдаленные. Новый строй грозит писателям-“радикалам” гораздо большим: изгнанием за пределы общества, ссылкой на Сахалин одиночества», — возмущенно (и пророчески) писал В. Брюсов¹. А Бердяев аттестовал статью «Партийная организация и партийная литература» следующим образом: «Проект полицейской организации литературы, предложенный самоновейшим инквизитором г. Лениным»².

Но когда большевики пришли к власти, ленинская доктрина была принята как неукоснительное руководство к действию³. Для осуществления этой доктрины был выделен в деятельности партии особый раздел, который назывался «Политика партии в области литературы и искусства».

Уже на шестой день после захвата власти большевиками А. В. Луначарский, первый нарком просвещения в советском правительстве, пригласил в Смольный деятелей русской культуры, живущих в Питере. Пришли только 6 человек, все — футуристы во главе с Маяковским. Но власти не оставляли усилий по привлечению писателей на свою сторону. Эта задача возлагалась на

¹ См.: *Брюсов В.* Свобода слова // *Весы*. — 1905. — № 11. (Переизд.: *Лит. газета*. — 1990. — 22 авг. — № 34. — С. 6.); *Философов Д.* Яд власти // *Наша жизнь*. — 1905. — 2 декабря. — № 349.

² *Бердяев Н.* Революция и культура // *Полярная звезда*. — 1905. — № 2. Цит. по: *Бердяев Н.* *Sub specie aeternitatis*. Опыты философские, социальные и литературные (1900—1906 гг.). — М., 2002. — С. 425.

³ Обширный материал по этой проблеме собран в фундаментальном томе: *Власть и художественная интеллигенция*. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917—1953 гг. / Сост. А. Артизов и О. Наумов. — М., 1999.

Пролеткульт, который возник еще до революции как организация, занимавшаяся культурным просвещением рабочих. Но когда большевики пришли к власти, Пролеткульт объявил себя единственным и главным органом, который будет создавать искусство новой, большевистской России. Идеологи Пролеткульта (А. Богданов, П. Бессалько, В. Лебедев-Полянский, В. Плетнев) утверждали, что существует особая, пролетарская культура, и Пролеткульт брался воспитывать и «выковывать» новых пролетарских писателей. С этой заведомо ложной задачей Пролеткульт не справился, но творческую атмосферу он серьезно осложнял¹.

Насаждение партийного диктата над литературой не могло не вызывать сопротивления. Актом мужества стала статья **Евгения Замятина «Я боюсь!»**, с которой он выступил в январе 1921 года. Писатель с тревогой замечает, что в советской России утверждается диктат государства и официальной идеологии над литературой — «какой-то новый католицизм, который не меньше старого опасается всякого еретического слова». Услужавшие этой власти художники (их Замятин называет «юркими», «юркой школой») пишут придворные оды, а «неюркие (то есть совестливые и независимые художники. — *Авт.*) молчат». Замятин напоминает: «...Настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, бунтари, скептики. А если писатель должен быть благо-разумным, должен быть католически правоверным, должен быть сегодня полезным, не может хлестать всех, как Свифт, не может улыбаться над всем, как Анатолий Франс, — тогда нет литературы бронзовой, а есть только бумажная, газетная, которую читают сегодня и в которую завтра завертывают глиняное мыло». Замятин с тревогой предупреждает: «Если мы не излечимся от этого нового католицизма», то «у русской литературы одно только будущее: ее прошлое»². В рукописи статьи были еще более откровенные строки: «Настоящая литература — это критика жизни. Настоящая литература всегда должна идти впереди жизни, и это непременно определяет ее критическое отношение к сегодняшнему — критическое не во имя мертвого вчера, а во имя вечно живого завтра. Живая литература не может быть ортодоксальной, католической; она должна быть отрицанием догмы, ересью»³.

Статья «Я боюсь!» стала заметным фактом в литературной жизни, вызвала немало откликов в печати, но большинство из них были отрицательными. А это свидетельствовало о том, что

¹ Истории Пролеткульта и его деятельности посвящена книга: *Фарбер Л. М.* Советская литература первых лет революции. — М., 1966.

² Статья цитируется по книге: *Замятин Е.* Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. — М., 1999. — С. 48 — 53.

³ Там же. — С. 299.

идея партийности встретила поддержку у значительной части творческой интеллигенции. Что тому причиной: убежденность или сервиллизм? — видимо, каждый случай требует своего объяснения. Сам же Замятин после публикации статьи «Я боюсь!» стал нежелателен для режима и после долгих мытарств был вынужден покинуть родину в 1930 году.

С самых первых месяцев своего существования партия стала осуществлять то, что обозначалось формулой «партийное руководство литературным процессом». Фактически же это означало установление неусыпного политического надзора над писателями и их творчеством.

Для контроля над творческой интеллигенцией были созданы специальные отделы в ВЧК (затем в ОГПУ, НКВД, КГБ): отдел политконтроля (контролировал исполнение цензурного режима), 4-е отделение секретно-политического отдела (собирали агентурные данные и организовывали сеть осведомителей среди художественной интеллигенции). «Органы» вели бдительную слежку за писателями, фиксировали крамольные мысли и регулярно представляли свои докладные записки и справки политическому руководству страны. На все эти доносы обязательно следовала реакция: в лучшем случае — запреты на издание книг крамольного автора (что обрекало его на голодное существование), в худшем — арест, Колыма или расстрел.

Партия руководила буквально всем, что касалось писателей. Политбюро — высший орган власти в Советской России — решало, кому из писателей выдавать материальную помощь, кому разрешать выезд за границу на лечение, какие произведения печатать, какие театральные постановки разрешать, а какие запрещать. По отношению к творческой интеллигенции грубо и откровенно осуществлялась политика кнута и пряника.

Но партия не столько была озабочена тем, чтобы использовать художественную литературу как инструмент пропаганды: разъяснение своих идей, постижение тех перспектив и опасностей, которые ожидают страну на новом пути, — сколько тем, чтобы превратить литературу в средство формирования культа партии — безусловного признания ее авторитета, религиозного поклонения ей. Уже в самые первые годы советской власти в ассортимент пропагандистских слоганов былаброшена формула «Партия всегда права!». Иррациональная по сути, она не вызывала возражений ни у рядовых членов партии, ни у партийного начальства.

Показательно, что самыми крамольными считались те произведения, в которых находили посягательство на авторитет партии. Это объявлялось самым тяжким политическим преступлением. Вот несколько примеров: 31 июля 1921 г. отдел политконтроля ОГПУ обратился в ЦК РКП(б) с предложением о запрете повести

Б. Пильняка «Иван да Марья» как «дающей превратное представление о коммунистической партии и смысле Октября» (Власть и художественная интеллигенция. — С. 736). А ведь советской власти шел только четвертый год. В августе 1923 г. ЦК принимает постановление, где редакции «Красной нови» ставится на вид «недопустимость помещения в советской печати рассказов, подобных “Лель” (автор Н. П. Смирнов. — *Авт.*), дискредитирующих РКП и бульварно-пошлых по содержанию» (Там же. — С. 45). Своих сатрапов партия также заботливо оберегала от критики. Так, в августе 1921 г., по доносу Ягоды, зам. председателя ОГПУ, было принято специальное постановление ЦК РКП(б): «Признать ошибкой помещение рассказа “Григорий Пугачев” в “Красной нови”; рекомендовать редакции “К(расной) Н(ови)” более осторожное отношение к темам, касающимся работы ГПУ». В этом рассказе, написанном А. Явичем, в частности, говорится о расстрелах и о том, как сотрудник ЧК изнасиловал арестованную женщину (Там же. — С. 58, 738).

Отсутствие у писателя «четкой политической позиции», как тогда выражались, воспринималось властями как опасная политическая позиция. Об этой парадоксальной коллизии **Пантелеймон Романов** написал повесть «*Право на жизнь, или Проблема беспартийности*», главный герой которой тихий писатель Леонид Сергеевич Останкин кончает с собой, преследуемый требованиями иметь политическое «лицо». Повесть Романова была написана в 1926 году.

Вопрос «Писатель и власть» в русской литературе советской эпохи — это один из самых мучительных и трудных вопросов, который приходилось решать любому писателю любого масштаба. Тут были героические подвиги, когда писатели отказывались угождать режиму, расплачиваясь за это лишениями, а то и жизнью, тут были предательства и подлости, когда сами писатели строчили доносы на своих коллег, убирая с дороги конкурентов, тут были сломанные и раздавленные судьбы, изувеченные не только государственной, но и внутренней, осмотнительной цензурой, шедевры. А кто знает, сколько талантливых рукописей сгинуло в топках Лубянки?..

Уже первые декреты и постановления, принятые новой властью, носили откровенно запретительный характер. Но среди них были такие, которые порождали у многих деятелей культуры надежды на то, что новая власть действительно создаст условия наибольшего благоприятствования творческим экспериментам, будет всячески способствовать приобщению к культуре самых широких народных масс.

Через день после взятия власти ЦИК рабочих и солдатских депутатов утвердил декрет об учреждении Народного комиссариата

просвещения, во главе которого встал видный критик и драматург А. В. Луначарский.

Титаническую деятельность по сбережению отечественной культуры развивал Горький. Он добывал пайки для умирающих от голода ученых и писателей. Вытаскивал из тюремных камер ЧК. Вот свидетельства Виктора Сержа, потомственного революционера, который в те годы был видным сотрудником Коминтерна: «Я часто встречал в ЧК того, кого в глубине души стал величать великим Заступником — Максима Горького. Он изводил своими ходатайствами Зиновьева и Ленина, но почти всегда добивался успеха»¹. Горький выискивал и опекал молодых талантливых литераторов. Инициировал создание целого ряда независимых издательств. Уже в августе 1918 года усилиями Горького было организовано издательство «Всемирная литература». О грандиозности издательских планов Горького в эти голодные и холодные годы с улыбкой вспоминал Е. Замятин: «...Бестрамвайные улицы, длинные вереницы людей с мешками, десятки верст в день, буржуйка, селедки, смолотый на кофейной мельнице овес. А рядом с овсом — всяческие всемирные затеи: издать всех классиков всех времен и всех народов, дать на театре всю историю всего мира»².

Но в целом картина культурного процесса была крайне противоречива. Никакая власть не стремилась к такому тотальному контролю над культурой, как большевики (под ленинским лозунгом «Долой литераторов беспартийных!»), но никакая власть не объявляла в числе своих наиглавнейших задач культурное просвещение масс (под другим ленинским лозунгом «Искусство должно принадлежать народу!»). Так что приходилось маневрировать: одной рукой подписывать драконовские декреты и постановления, ставившие деятелей искусства в унижительное положение прислуги при власти, а другой — поощрять меры, которые должны были способствовать распространению культуры.

3 декабря 1917 года был принят декрет об авторском праве, где, в частности, заявлялось, что «народные массы смогут иметь за дешевую цену произведения лучших писателей, критиков и ученых» и составлен список авторов (53 имени), чьи сочинения должны быть изданы в течение ближайших пяти лет. 11 января был принят декрет об организации Государственного издательства, и на его работу выделено 16 миллионов рублей. Осуществлялась установка на выпуск дешевой массовой книги. Сочинения классиков издавались пятидесяти-, сотысячными тиражами.

¹ Серж В. От революции к тоталитаризму. (Мемуары революционера) // Урал. — 1997. — № 4. — С. 136.

² Замятин Е. Автобиография // Замятин Е. Сочинения: В 4 т. — Мюнхен, 1988. — Т. 1. — С. 31.

Как грибы после дождя, появилось бесчисленное множество газет, журналов. Некоторые издания, вроде «Пролетарского сборника» (1918), дальше одного выпуска не пошли, другие (журналы «Грядущее», «Пролетарская культура», газета «Искусство коммуны», сатирический журнал «Красный дьявол») просуществовали по 2—3 года, третьи стали устойчивыми периодическими изданиями. Все они помещали на своих страницах новые стихотворения, рассказы, очерки, критические статьи.

Но уже 10 ноября 1917 года был опубликован декрет Совнаркома о печати, которым вводилась цензура на оппозиционную прессу.

В огромном количестве появлялись всевозможные культурно-просветительские и творческие объединения: Всероссийский союз рабочих писателей, общество «Культура и свобода», цех пролетарских писателей «Согры» в Томске — практически во всех крупных городах новой Советской России. Проводились литературные вечера. 27 февраля 1918 года в Политехническом музее произошло избрание «Короля поэтов» (наибольшее число голосов получил Игорь Северянин). А в апреле закрыли «Кафе поэтов».

Шла полемика о снятии памятников, «оскорбляющих народную гордость» (по выражению Луначарского), и было принято решение о сооружении новых памятников революционерам и выдающимся деятелям литературы и искусства. В январе 1922 года по личному требованию Ленина принято решение ЦК РКП(б) о закрытии Большого театра как нерентабельного. И ЦК же постановило создать новый театр — Большой Драматический в Петрограде.

Были созданы новые художественные образовательные учреждения (ВХУТЕМАС, «Институт живого слова» со студией поэзотворчества и др.), куда приходили учиться буквально из окопов и теплушек молодые художники и поэты. В качестве педагогов были приглашены мэтры русской поэзии — А. Блок, А. Белый, Н. Гумилев. Но это не мешало властям совершать унижительные обыски в их квартирах, подвергать арестам, некоторых из них не удалось спасти от гибели.

1.4. Культурная жизнь в период кризиса культуры

Тотальное крушение всех устоев — государственных, социальных, трудовых, даже семейных — конечно же не могло не поразить культуру. Но, как известно, общий ментальный кризис, в том числе и кризис культуры, отмечали уже на рубеже XIX—XX веков. Этот процесс продолжался и в первые десятилетия XX века. «Мы

переживаем кризис. Никогда еще основные противоречия человеческого сознания не сталкивались в душе с такой остротой; никогда еще дуализм между сознанием и чувством, созерцанием и волей, личностью и обществом, наукой и религией, нравственностью и красотой не был так отчетливо выражен», — писал А. Белый в статье «Кризис сознания и Генрик Ибсен» (1911)¹. «Кризис искусства» назвал Николай Бердяев свою лекцию, посвященную новейшим художественным тенденциям (прочитанную 6 ноября 1917 года).

Кризис культуры не означает смерти культуры. Но в атмосфере всеохватывающей социальной революции кризис культуры приобретает невиданную резкость — разрушительные тенденции носят до крайности экстремистский характер. Однако разрушение всегда предполагает поиски иных, новых ценностных ориентиров, и в атмосфере социальной революции эти поиски ведутся в высшей степени интенсивно, а художественное экспериментаторство становится невиданно, можно сказать — отчаянно смелым.

Если в 1911 году рассуждения **Андрея Белого** о кризисе сознания носили отвлеченно метафизический характер, то летом 1917 года в статье, примечательно озаглавленной *«Революция и культура»*, он писал: «Как подземный удар, разбивающий всё, предстает революция, предстает ураганом, сметающим формы; и изваянием, камнем застыла скульптурная форма. Революция напоминает природу: грозу, наводнение, водопад; все в ней бьет *“через край”*, все чрезмерно. <...> Революция — акт зачатия творческих форм, созревающих в десятилетиях»². Динамика этого процесса представлялась Белому такой: «Обилие произведений искусства обычно в предреволюционное время; и — после. Наоборот: напряженность художеств ослаблена в миг революции» (296). И объяснял он такую версию художественного процесса следующей метафорой: «После акта зачатия зачавшая временно блекнет, ее жизнь не в цветении, а в приливе питающих соков к... младенцу» (299).

В действительности художественный (шире — культурный) процесс протекал иначе. Никакого ослабления «напряженности художеств» не было и в помине, что же до обилия произведений, то был буквально выброс вулканической лавы — явление огромного количества самых разнообразных, вплоть до немыслимости, произведений, которые претендовали на статус искусства. Иное дело, что по художественному уровню в массе своей эти стихи, картины, спектакли, фильмы были крайне несовершенными, а большая часть творческих экспериментов, кроме эпатажа, ничего не означала. С одной стороны, здесь сказалось резкое понижение

¹ Цит. по: *Белый А.* Символизм как миропонимание. — М., 1994. — С. 210.

² Там же. — С. 296. Далее текст цитируется по этому изданию. Номера страниц указаны в скобках в тексте.

планки культуры, спровоцированное политикой новых властей — грубо нигилистическим отношением к культурному наследию и заигрыванием с «низовой» культурой, а также официальным поощрением примитивных форм художественного творчества как якобы наиболее отвечающих духу народа. С другой — творческий поиск и художественное экспериментаторство почти всегда поначалу дают весьма несовершенные результаты.

Нет, культурная жизнь России в годы революции и гражданской войны не угасла. Скорее — наоборот. Возникла, а может точнее — вырвалась наружу колоссальная тяга людей к искусству, в самых разных его формах: к участию в массовых театральных действиях, к посещению всевозможных зрелищ — спектаклей (неважно, самодеятельных или профессиональных), выставок, концертов, митингов.

За короткий срок появилось около двух тысяч фронтовых театров, которые ставили свои спектакли прямо «на месте» — на вокзалах, под открытым небом, даже в окопах. Родился «агитационный театр», который устраивал так называемые «массовые действия» в дни революционных праздников. Самым монументальным представлением было «Взятие Зимнего дворца», поставленное на Дворцовой площади в Петрограде 7 ноября 1920 года. В нем участвовали около десяти тысяч исполнителей. А число зрителей доходило до ста тысяч. Возникла такая своеобразная форма театрального зрелища, как «агитсуды»: например, суд над Врангелем был разыгран в 1920 году в станице Крымской. Огромное количество пьес было написано любителями, хотя и профессиональные литераторы тоже не пренебрегали этой работой: среди них П. Арский, А. Серафимович, А. Неверов, три агитпьесы написал Маяковский, одну — Горький (сценарий «Работяга Словотеков»). Но в большинстве инсценировок лишь намечался режиссерский план, а сам текст импровизировался исполнителями.

И самый молодой вид искусства — кинематограф, который только-только заявлял о себе в начале века, теперь стал самым привлекательным зрелищем для миллионов. А поскольку на съемку новых фильмов не было ни средств, ни условий, то дефицит нередко компенсировался ремонтировкой старых кинокартин (большую известность получил эксперимент режиссера Льва Кулешова «Мозжухин», смонтированный из старых фильмов с участием этого легендарного актера немого кино)¹.

¹ Обширный материал о театральной жизни России в первые годы советской власти представлен в книгах: *Богуславский А. О., Диев В. А., Карпов А. С.* У истоков. — М., 1967; *Хайченко Г. А.* Страницы истории советского театра. — М., 1983. О кинематографе того же периода см.: *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. — М., 1982; *Кино. Энциклопедический словарь* / под ред. С. И. Юткевича. — М., 1986.

Описывая в «Окаянных днях» запущенную Москву февраля 1918 года, Бунин с удивлением констатировал: «Как всегда, страшно много народа возле кинематографов, жадно рассматривают афиши. По вечерам кинематографы просто ломаются. И так всю зиму»¹.

Словом, культурная жизнь в революционной России не только не угасла, она приобрела даже какой-то лихорадочный характер, напоминающий в чем-то «пир во время чумы».

Чем объяснить эту кажущуюся странность?

Она явно оспаривает общеизвестную сентенцию: «Когда говорят пушки, музы молчат». Видимо, эта формула не абсолютна. В ситуациях тотальных потрясений, когда сокрушаются или подвергаются смертельному испытанию самые фундаментальные основы человеческого существования, музы не молчат — наоборот, происходит полномасштабный культурный взрыв. Можно полагать, что это особенность всех переломных фаз — фаз культурных бифуркаций.

А объяснить этот культурный взрыв можно прежде всего тем, что революция охватила все общество, и хотя во многом лозунги большевиков о власти трудящихся носили демагогический характер, но, как бы там ни было, это была народная революция, она всколыхнула, а точнее — взбурлила, широчайшие народные массы. И тяга к культуре была естественным проявлением пробуждающегося самоуважения в человеке массы, его желания приобщиться к самым человеческим формам духовного существования. Вероятно, нельзя сбрасывать со счета и сугубо психологический фактор — людям во все времена нужна радость, этот экзистенциальный настрой жизнеутверждения и противодействия смерти. И, может быть, в пору самых больших бедствий они особенно жадны на то, что облегчает душу, утешает, вселяет надежду, что дает эмоциональную разгрузку — обращение к искусству в самых разных его проявлениях, видимо, едва ли не наиболее надежный способ самозащиты человеческой психики от ужасов реальной действительности.

А массовая тяга к культурной жизнедеятельности — это, при всех ее противоречиях и гримасах, есть способ самосохранения культуры. И это та почва, из которой со временем начинают пробиваться новые ростки искусства — новые художественные тенденции, и это та питательная среда, где зарождаются оригинальные художественные произведения.

1
2

¹ Цит. по: Бунин И. Окаянные дни. — М., 2003. — С. 62. Далее цитаты с указанием дат дневниковых записей приводятся по этому изданию.

ПИСАТЕЛЬСКАЯ ПУБЛИЦИСТИКА

Революция возбудила колоссальное напряжение эмоциональной жизни отдельного человека и всего общества. Надежда на решительное обновление социального устройства России соединялась с ужасом от тотального взрыва всех традиционных устоев и трагическими переживаниями, вызванными взаимной ожесточенностью воюющих сторон, массовыми репрессиями властей, менявшихся с калейдоскопической пестротой. Вместе с тем многими остро ощущалось начало новой исторической эпохи. О том, куда выведет революционная смута, можно было только строить предположения. В такие годы наиболее распространенными способами освоения реальности обычно становятся субъективные впечатления — эмоциональные реакции, настроения, чувствования.

Вот почему в первые годы после Октября наиболее активными «формами времени» стали такие виды словесности, жанры и стили, в которых господствует лирическая доминанта. Одна ее ипостась — это собственно лирическая поэзия, а другая — публицистика, которую не случайно называют лирикой в прозе, ибо публицистика по определению — это всегда открытое, подчеркнуто личное выражение авторской позиции.

Речи и выступления ораторов — это самая интенсивная, самая распространенная форма публицистики времен гражданской войны. Однако многие ораторские шедевры не сохранились в записях. В те же годы получили широчайшее распространение и весьма специфические формы письменной публицистики: воззвания, манифесты и декларации, листовки, лозунги, подписи на агитационных рисунках. Для истории литературы особенно важно то, что в это время публицистике отдали дань практически все выдающиеся русские писатели. Среди них не только такие опытные мастера острого, аналитического слова, как Зинаида Гиппиус и Аркадий Аверченко, но и те, кто никогда ранее не обращался к этому виду словесности: и мэтр русского символизма Константин Бальмонт («Революционер я или нет?», 1918), и хранитель народно-поэтических традиций Алексей Ремизов («Слово о гибели Русской земли», август — сентябрь 1917), и молодой авангардист Илья Эренбург (статьи для эсеровских газет 1918 — 1920 гг.).

Для характеристики основных тенденций в публицистике 1917 — начала 1920-х годов рассмотрим наиболее значительные выступления. Их авторы — выдающиеся русские писатели: Иван Бунин, Максим Горький и Владимир Короленко. В годы Гражданской войны каждый из них создал свой публицистический шедевр.

2.1. Дневник И. Бунина «Окаянные дни»: психологический «срез» революции

В ряду выдающихся публицистических произведений, представлявших собой непосредственную реакцию авторов на события революции и гражданской войны, особое место принадлежит книге Ивана Бунина «Окаянные дни», написанной в жанре дневника. Вопрос о жанровой природе стал едва ли не самым главным предметом первых работ об этом произведении. Дело в том, что «Окаянные дни» печатались в 1925—1927 годах в Париже, а события, которые описываются в них, хронологически располагаются в 1918—1919 годах. Судя по всему, книга «Окаянные дни» — это не непосредственные дневниковые записи, которые делал Бунин в 1918 году в Москве и в 1919 году в Одессе, а текст, написанный *на основе* подневных записок: набросков, комментариев к текущим событиям, зарисовок, диалогов, отдельных фраз, услышанных автором в те дни. Можно полагать, что книга Бунина «Окаянные дни» представляет собой оригинальное жанровое явление — *художественный дневник*, *главная особенность которого состоит в том, что впечатление дневниковости становится важнейшим фактором эстетического эффекта.*

Чем объясняется обращение Бунина к жанру дневника? И какие семантические ресурсы он раскрыл, обновляя эту достаточно традиционную форму публицистики?

Дневниковый дискурс непременно содержит два важных качества. Во-первых, *документальность повествования*, причем здесь время записи почти не отделено от времени прямого, непосредственного наблюдения. Во-вторых, *личностность повествования*: каждое событие пропущено через зрение автора, окрашено его эмоциональной реакцией. Дневник — это жанр, в котором самовыражение автора становится своего рода смысловой доминантой. Видимо, Бунину крайне важно было, чтобы, с одной стороны, у читателя не возникало никаких сомнений в объективной достоверности повествования, а с другой — чтобы он, автор, имел полную свободу личного, субъективного высказывания.

Автор «Окаянных дней» рассматривает происходящее в *психологическом ракурсе*, характеризует психологическую атмосферу, которая сложилась сразу после Октябрьского переворота и в годы Гражданской войны, наблюдает за изменениями, которые стали происходить с душами людей в новых исторических обстоятельствах.

Первое, что, по Бунину, определяет общую психологическую атмосферу времени — это состояние всеобщего возбуждения, массового психоза. Автор с ужасом констатирует — «исступление,

острое помешательство» (12.04.19); «несомненно, помешательство»; «да, повальное сумасшествие» (25.04.19).

По наблюдениям Бунина, одной из самых характерных особенностей духовной атмосферы революционной поры стало сплошное лицедейство: театральные позы революционных деятелей, крикливые митинги, лубочные «живые картины, изображавшие “мощь и красоту рабочего мира”» (17.04.19). «Во всем игра, балаган, “высокий” стиль, напыщенная ложь» (9.02.18), — констатирует автор. Для Бунина эта вакханалия лицедейства есть очевиднейшее свидетельство аномальности происходящего.

Наконец, одним из наиболее показательных проявлений сбоя общественного сознания с нормальной колеи Бунин считает деформацию языка. Он едва ли не первым зафиксировал рождение «советского новояза». У Бунина вызывает омерзение «высокопарный площадной жаргон» советских газет (20.04.19), стилистическая безвкусица всех этих революционных фраз, вроде: «Григорьев открыл свою настоящую личину, окружив себя *стаей черных воронов с засаленными рожками*»; «*Ура, долой авантюриста, который вздумал выкупаться в крови проголодавшихся рабочих*» (28.04.19); «Только лакеи душой останутся за бортом нашего якоря спасения» (5.05.19).

А следствием всех этих разрушительных процессов становится одичание людей. В атмосфере вседозволенности всплывают наружу самые низкие рефлексы толпы — разрушительный азарт, жестокость. В ней на лидирующую роль выдвигается Хам: «Город чувствует себя завоеванным как будто каким-то особым народом, который кажется гораздо более страшным, чем, я думаю, казались нашим предкам печенеги. А завоеватель шатается, торгует с лотков, плюет семечками, “кроет матом”» (22.04.19). Хам — это люмпен, получивший индульгенцию на вседозволенность. Примечательно, что лики Хама Бунин обнаруживает в тех социальных типах, образы которых стали в советской литературе символами революционной героики. Вот как, например, запечатлен на страницах «Окаянных дней» революционный матрос:

...Ленты сзади матросской бескозырки, штаны с огромными раструбами, на ногах бальные туфельки от Вейса, зубы крепко сжаты, играет желваками челюстей (20.04.19).

В глазах Бунина Хам, распоясавшийся под флагами революции, есть самое явное проявление одичания, символ деградации личности.

В жанре дневника автору всегда принадлежит центральное место. Особенность функции автора в дневнике Бунина состоит в том, что ему приходится быть неким психологическим «оселком» «окаянных дней»: его собственное душевное состояние,

эмоциональные реакции ничуть не исключительны, то же переживали другие нормальные люди — только в его «оптике» художника эти реакции приобретают, может быть, несколько большую обостренность. Разруха, голод, борьба за самое элементарное выживание — все это Бунин упоминает в своем дневнике. Но с наибольшим тщанием он фиксирует и анализирует душевные мучения человека, вызываемые психологической атмосферой апокалиптического времени.

«Бешенство слухов» — так аттестует автор одну из особенностей этой психологической атмосферы (20.04.19). «Самые верные сведения», исключаящие друг друга: «Савич и Алексеев будто бы сейчас в Пскове, “формируют правительство”» (23.02.18); «В Петербург будто бы вошел немецкий корпус» (28.02.18); «Петербург взят финнами» (13.04.19); «Петербург взят англичанами» (5.05.19); «Одесса будет взята французами» (29.05.19) и т. п. А вот психологическая реакция на «бешенство слухов» со стороны автора дневника: «Понимаю всю чушь этих слухов, — и все-таки верю и пишу дрожащими, холодными руками». Такое состояние Бунин называет «самоодурманиванием» — это, оказывается, защитная реакция психики: «Иначе, кажется, не выжил бы и недели» (20.04.19).

Другая черта психологической атмосферы в «окаянные дни» — чувство неопределенности, страх перед какими-то новыми катаклизмами: облавами, арестами, расстрелами вперемежку с надеждой на избавление. Душевное состояние человека в таких обстоятельствах Бунин называет «*изнуряющим ожиданием*» (17.04.19): «И это ожидание чего-то, что вот-вот придет и всё разрешит, сплошное и неизменно-напрасное, конечно, не пройдет нам даром, изуечит наши души, если даже мы и выживем» (12.04.19). Бунин приходит к мысли, что тут есть вполне намеренная политика: «В этом и весь адский секрет большевиков — убить восприимчивость» (21.04.19). «Эффективность» этой тактики новых правителей России автор дневника опять-таки проверяет на себе. Прожив уже больше года после Октябрьского переворота, он с горьким удивлением констатирует, что «как-то тупо» прочитал очередное известие о расстреле двадцати шести человек. Эмоциональное онемение — вот крайняя точка наклонной плоскости, по которой может опуститься личность под прессом тотального террора. *По Бунину, одичание массового сознания и деформация психики отдельного человека вплоть до деградации личности — это и есть самые главные, самые глубинные последствия апокалипсиса, разразившегося в России в 1917 году.*

Нормальному человеку пребывать в такой атмосфере невозможно. «Не могу переносить этой жизни, — физически», — записывает автор дневника 10 марта 1918 года в Москве. Да и сама реальность, где массовые расстрелы, грабежи и погромы стали обыденностью,

превращается в царство смерти. Мотивом смерти окрашены и картины реальности, и самоощущение автора дневника: «Мертвый, пустой порт, мертвый, загаженный город»; «День и ночь живем в оргии смерти» (12.04.19); и в последней записи от 20 июня 1919 г.: «Вполне мертвая страна». Можно сказать, что *мотив распада и смерти образует центральную сюжетную линию* в книге «Окаянные дни». В бунинском дневнике, субъективном до крайней степени, исторический апокалипсис не просто *переживается* автором, а отпечатывается рубцами и шрамами на его собственном сердце. Это *лирическая линия* книги «Окаянные дни».

Самую обостренную реакцию у Бунина вызывает унижение, которому подвергается достоинство человека. А это происходит буквально на каждом шагу: в чрезвычайке «для потехи выгоняют заключенных во двор и заставляют бегать, а сами стреляют, нарочно делая промахи»; комиссар из недоучившихся студентов, «разговаривая с профессорами, стучит на них кулаком по столу, кладет ноги на стол» (10.06.19); «А как измываются над мирным жителем!» (11.06.19)... Все эти эксцессы вызывают у автора буквально сердечные приступы: «А у меня совершенно ощутимая боль возле левого соска даже от одних таких слов, как “революционный трибунал”» (25.04.19).

А ради чего совершается глумление над человеком? Если верить большевикам, все это творится по праву народа на возмездие и ради восстановления социальной справедливости. Новая власть проводит массовые расстрелы от имени народа, домкомы самочинно вымеряют комнаты писателя «на предмет уплотнения пролетариатом» (25.04.19), и все это совершается руками самого народа — красногвардейцами, которым само начальство дает право поживиться на обысках, матросами, которые «совсем осатанели от пьянства, от кокаина, от своеволия» (10.06.19).

Вот здесь-то и завязан *узел публицистического сюжета* книги «Окаянные дни»: весь материал дневника, внешне упорядоченный по хронологическому принципу, внутренне организован оппозицией *личности и народа*. Главное место в публицистическом сюжете занимают остро полемические размышления писателя над двумя взаимосвязанными проблемами: *Что есть народ? И — каковы отношения между личностью и народом, самосознанием отдельного человека и так называемой «волей народа»?*

В творчестве Бунина тема народа занимает одно из самых главных мест¹, хотя само понятие «народ» представляется Бунину

¹ Примечателен следующий факт. В октябре 1952 года (почти ровно за год до своей смерти — 6 ноября 1953 года) Бунин составил список «Роды моих сочинений», разбив его по тематическим рубрикам. И начинается этот список рубрикой «О народе» — она самая многочисленная, в ней названо 58 произведений. (См.: Иван Бунин: pro et contra. — СПб., 2001. — С. 80).

крайне неопределенным. Как раз в пору работы над книгой «Окаянные дни» Бунин в своих «Литературных заметках» язвительно вопрошал: «А кто это народ? “Обыватель” — хотя ума не приложу, чем обыватель хуже газетного сотрудника, — обыватель не народ, “белогвардеец”, “поп” не народ, купец, бюрократ, чиновник, полицейский, помещик, офицер, мещанин — тоже не народ, даже мужик позажиточней, и то не народ, а “паук мироед”. Но кто же остается? “Безлошадные”? Да ведь и “безлошадные”, оказывается, тоже одержимы “чувством собственности” — и что было бы делать, если бы уцелели в России лошади, если бы уже не поели их?»¹. Когда Бунин говорит о народе, он имеет в виду зыбкий в своих границах, но достаточно определенный социальный слой, который образуется так называемыми «простыми людьми» — теми, кто занят физическим, неквалифицированным трудом, не владеет запасом культурных знаний и навыков. Этот слой, составлявший огромное большинство населения России, привлекал писателя как *социально-психологический феномен* — как наиболее очевидное воплощение и особенностей национального характера. Увиденное дало основания для очень серьезного обобщения:

Есть два типа в народе. В одном преобладает Русь, в другом Чудь, Меря. Но и в том и в другом есть страшная переменчивость настроений, обликов, «шаткость», как говорили в старину. Народ сам сказал про себя: «Из нас, как из древа, — и дубина, и икона», — в зависимости от обстоятельств, от того, кто это древо обрабатывает: Сергей Радонежский или Емелька Пугачев (20.04.19).

Отсюда следует главное обвинение, которое автор «Окаянных дней» предъявляет организаторам Октябрьского переворота: они *намеренно* провоцировали в народе его самые темные, разрушительные инстинкты и использовали их в своих узко корыстных интересах. Автор гневно вопрошает: «Где у некоторых большевиков кончается самое подлое издевательство над чернью, самая гнусная купля ее душ и утроб и где начинается известная доля искренности, нервической восторженности?» (17.04.19). Ответа он не находит, видит только издевательство.

Темные стороны в психологии народных масс, которые открылись перед глазами Бунина в «окаянные дни», заставляют его категорически оспаривать мифологему о том, что простой народ есть носитель высших нравственных качеств и хранитель святости национального духа, что мнение народное есть высшая истина.

Для Бунина нет ничего более ценного, чем то, что Пушкин назвал «самостояньем человека». Даже в дни разгула террора

¹ Опубликовано в эмигрантской газете «Слово» от 27 августа 1922 г.; цит. по: Мальцев Ю. Забытые публикации Бунина // Иван Бунин: pro et contra. — С. 725.

автор дневника отстаивает свое человеческое достоинство, и прежде всего право иметь собственное мнение. Даже вызывающий консерватизм суждений был у Бунина способом полемического оглашения своей, собственной позиции. Например, свое отношение к реформе орфографии он выразит в такой форме: «По приказу самого Архангела Михаила никогда не приму большевицкого правописания» (24.04.19). В пику тем, кто пошел за лозунгом «Отречемся от старого мира», он заявляет: «Да, я последний, чувствующий это прошлое, время наших отцов и дедов...» (16.05.19). Пристрастность, в которой упрекали автора «Окаянных дней», — это важный способ идентификации личного взгляда и собственного мнения.

Однако свои субъективные суждения об эпохе, о сущности происходящего исторического поворота автор «Окаянных дней» подкрепляет аргументацией, окружающей его взгляд аурой объективности (цитаты из авторитетных источников — от Толстого до Библии; фактология, повествовательные «фотографии» происходящего).

Особенно важен в этом отношении образ живой природы. Его семантика многогранна. С одной стороны, природа выступает в контраст с происходящим. Бунин часто вводит пейзаж сразу же после изображения очередного «окаянства» — как контраст гармонии с хаосом. Вот, например, автор описывает такую сцену:

Рота красногвардейцев. Идут вразнобой, спотыкаясь, кто по мостовой, кто по тротуару. Инструктор кричит: «Смирно, товарищи!» Газетчик, бывший солдат:

— Ах, сволочь паскудная! На войну идут и девок с собой берут...

И сразу же — без перехода:

Очень черная весенняя ночь. Просветы в облаках над церковью, углубляющие черноту, звезды, играющие белым блеском (23.03.18).

Но не менее существен в дневнике Бунина самодовлеющий смысл образа природы. И «столетнее дерево, черный узор его громадного раскидистого шатра» (2.03.18), и «розовый серп молодого месяца в тонком закатном небе за Воронцовским дворцом, бледное нежное, чуть зеленоватое небо...» (17.06.19), и «всю дорогу дождь, весенний, прелестный...» (10.05.19) — все это знаки неискоренимости бытия. Наконец, для автора дневника живая природа имеет сугубо личностную ценность: она — источник самозащиты души, которая благодаря контакту с природой сохраняет эмоциональную восприимчивость, способность испытывать эстетическое наслаждение. В дневнике от 25 апреля 1919 года есть такая запись:

Вышел с Катаевым, чтобы пройтись и вдруг на минуту всем существом почувствовал очарование весны, чего в нынешнем году (в первый раз в жизни) не чувствовал совсем. Почувствовал, кроме того, какое-то внезапное расширение зрения — и телесного, и духовного — необыкновенную силу и ясность его...

Но тем кощунственнее все, что делается вопреки живой жизни. Бунинский дневник обрывается на трагической ноте — на картине церковного отпевания покойника, на покаянии автора за прежнюю нечуткость к святым устоям, к жизни других людей.

2.2. Полемика о целях революции: «Несвоевременные мысли» Максима Горького

В отличие от безоговорочного осуждения революции Буниным показательна позиция, занятая Горьким и Короленко. Оба были духовными лидерами демократической оппозиции царскому режиму, обоим были близки социалистические идеалы, фактически оба в той или иной мере готовили общественное мнение к революции. Когда власть захватили большевики, Горький и Короленко не отказались от демократических и социалистических идеалов революции, но они всеми силами пытались защитить их от искажения и попрания.

По признанию самого Горького, «с осени 16-го г. по зиму 22-го» он «не написал ни строчки» художественных произведений. Все его мысли были связаны с бурными событиями, потрясавшими страну. Публицистика была для него одной из форм прямого общественного действия.

«Несвоевременные мысли» — это цикл из 58 статей, которые были опубликованы в газете «Новая жизнь», органе группы социал-демократов, включавшей меньшевиков, сторонников Л. Мартова, и отдельных интеллигентов, тяготевших к большевикам. Горький был редактором и главным публицистом этого издания. Газета «Новая жизнь» просуществовала чуть больше года — с апреля 1917 по июль 1918. По ряду кардинальных вопросов: о Брестском мире, об отношении к империалистической войне, о необходимости социалистической революции и т. п. — «Новое время» расходилось с большевиками. И примерно через полгода после того, как совершился Октябрьский переворот, «Новое время» было закрыто властями как оппозиционный орган печати, причем ранее, чем газета партии кадетов «Речь». Не помогла и апелляция Горького лично к Ленину. В книге статьи расположены не по хронологии публикации, а по логике движения авторской мысли. Собранные под одной обложкой, эти статьи представля-

ют собой некий ансамбль жанров газетной публицистики: тут репортажи и уличные сценки, размышления и комментарии к информационным сообщениям, отклики на сообщение, спор с чужим мнением, опровержение и ответ на враждебный выпад, реплика, инвектива, воззвание¹. Объединяет же все эти жанры полемический пафос — они все ориентированы на дискуссию о социальной революции в России: о ее целях и средствах; об идеалах революции и о реальном облике, который она приняла, о тех силах, которые ею управляют. Главный антагонист Горького в этой полемике — большевики и их экстремистская идеология.

Полемика писателя с большевиками и лично с Лениным началась задолго до Октября. Горького отталкивала «ортодоксальность» вождя большевиков. Еще в 1913 году он писал: «Создателем постоянной склоки везде является сам Ленин. Это же происходит потому, что он изуверски нетерпим и убежден, что все на ложном пути, кроме него самого. Все, что не по Ленину, — подлежит проклятию»².

На фоне разворачивавшихся событий становилось очевидным несовпадение представлений Горького о том, какой должна была стать революция, с тем, какой она предстала. Писатель полагал, что революция будет тем деянием, благодаря которому народ примет «сознательное участие в творчестве своей истории», обретет «чувство родины». По глубокому убеждению Горького, революция должна совершаться ради того, чтобы «возродить духовность» в народе, «и отсюда надо исходить в оценке всего дурного и хорошего, что мучает и радует нас» (*XXXI, 17 мая 1918 г.*)³.

Горький с тревогой вопрошает: «Что же нового даст революция, как изменит она звериный русский быт, много ли света вносит она во тьму народной жизни?» (*IX, 20 декабря 1917 г.*). Эти вопросы прозвучали вскоре после Октябрьского переворота и были адресованы победившему пролетариату, который официально встал у власти и «получил возможность свободного творчества». В этой же статье Горький рисует «плоды» деятельности победителей: «10 тысяч самосудов», «совершенно прекращено книгопечатание», «одна за другой уничтожаются ценнейшие библиотеки»,

¹ История создания книги «Несвоевременные мысли» изложена во вступительной статье *И. Вайнберга* «Горький, знакомый и незнакомый» к изданию: *Горький М. Несвоевременные мысли* (Заметки о революции и культуре). — М., 1990. — С. 3 — 74.

² Цит. по: Неизвестный Горький (К 125-летию со дня рождения): Материалы и исследования / отв. ред. В.А.Келдыш. — Вып. 3. — М., 1994. — С. 9.

³ Цит. по изданию: *М. Горький. Несвоевременные мысли* (Заметки о революции и культуре). — М., 1990. — С. 139. Далее в тексте будут указываться: римскими цифрами — порядковый номер статьи в книге и дата публикации — по новому стилю.

«мужики <...> библиотеки — сожгли, рояли изрубили топорами, картины — изорвали» (X), «толпы людей грабят винные погреба, напиваются, бьют друг друга бутылками по башкам, режут руки осколками стекла и точно свиньи валяются в грязи, в крови» (XIV). Если такое происходит, значит, революция оказалась «бесплодной», ибо она не только не несет «в себе признаков духовного возрождения человека» (XV, *1 января 1918 г.*), но, напротив, провоцирует «выброс» самых темных, самых низменных качеств человеческой натуры.

Принципиальное расхождение между Горьким и большевиками кроется *во взглядах на народ и в отношении к нему*.

Прежде всего Горький отказывается «полуобожать народ», и в этом отношении он сходится с Буниным. Вглядываясь в свой народ, Горький отмечает, «что он пассивен, но — жесток, когда в его руки попадает власть; что он ужасающе невосприимчив к внушениям гуманизма и культуры» (XXV, *31 мая 1917 г.*). Но, в отличие от Бунина, Горький объясняет эти пороки не природными свойствами национального характера, а историческими судьбами народа: «Условия, среди которых он жил, не могли воспитать в нем ни уважения к личности, ни сознания прав гражданина, ни чувства справедливости» (XXVI). Значит, революция была нужна? Но как же совместить необходимость в освободительной революции с той кровавой вакханалией, которой революция сопровождается?

Это один из самых мучительных вопросов для автора «Несвоевременных мыслей». В поисках ответа он старается как можно ближе рассмотреть лицо и поведение людской массы. Так, например, статья VIII от 14 (27) июля 1917 года, посвященная «драме 4-го июля» — разгону демонстрации, — строится как репортаж с места событий. Мы видим участников демонстрации: вооруженных и невооруженных людей, «грузовик-автомобиль, тесно набитый разномастными представителями «революционной армии», что мчится, «точно бешеная свинья». Далее образ грузовика вызывает не менее экспрессивные ассоциации — «гремящее чудовище», «нелепая телега». Потом начинается «паника толпы», испугавшейся «самой себя». Перед глазами наблюдателя предстает «отвратительная картина безумия»: толпа повела себя как «стадо баранов», превратилась в «кучи мяса, обезумевшего от страха». А затем следует рефлексия автора на увиденное собственными глазами. Горький называет главной причиной случившегося несчастья «тяжкую российскую глупость»: «некультурность, отсутствие исторического чутья». И уже сами выводы превращаются в постановку главных, по мысли автора, задач революции: «Этот народ должен много потрудиться для того, чтобы приобрести сознание своей личности, своего человеческого достоинства, этот

народ должен быть прокален и очищен от рабства, вскормленного в нем, *медленным огнем культуры*» (курсив наш. — Авт.).

С отношением к культуре связано одно из самых принципиальных расхождений Горького с идеологией и политикой «народных комиссаров». Это ключевая проблема публицистики Горького 1917 — 1920 годов. Неслучайно статья «Революция и культура» открывала первый номер газеты «Новая жизнь» (18 апреля 1917 г.), неслучайно, издавая свои «Несвоевременные мысли» отдельной книгой, писатель дал ей подзаголовок «Заметки о революции и культуре». Горький утверждал, что самая первостепенная задача социальной революции состоит в очищении душ человеческих, в избавлении «от мучительного гнета ненависти», в «смягчении жестокости», «пересоздании нравов», «облагораживании отношений» (I III, 26 мая 1918 г.), а «одной из первых задач момента» считал «возбуждение в народе эмоций этических и эстетических» (XXV, 22 мая 1917 г.). Чтоб осуществить эти задачи, есть только один путь — это путь культурного воспитания.

Однако писатель не только не видел усилий в этом направлении со стороны советской власти, но наоборот — наблюдал «хаос возбужденных инстинктов», ожесточение политического противостояния, попрание достоинства личности, уничтожение художественных и культурных шедевров. И, по аналогии с демагогическим лозунгом «Отечество в опасности!», Горький выдвигает свой лозунг «Граждане! Культура в опасности!» (XXV).

Ни один факт ущемления культуры, ставший известным писателю, не проходит мимо его внимания. Он протестует против «грязной «литературы» (XXII, 10 мая 1917 г.); выступает против «решения Совета Солдатских Депутатов по вопросу об отправке на фронт артистов, художников, музыкантов», потому что страшит: «с чем мы будем жить, израсходовав свой лучший мозг?» (XXIII, 15 мая 1917 г.).

Логика публицистического расследования приводит Горького к размышлениям о тех силах, которые возглавляли революцию. Уже в одной из первых статей своей публицистической серии Горький употребил понятие «романтик революции». Писатель не отказывает ни революции, ни ее творцам в высоких помыслах: «Это герои духа, люди, которые великим и упорным подвигом всей жизни вывели, наконец, Россию из заколдованного царства бесправия и насилия» (VI, 19 мая 1917 г.). Таких людей писатель называет «вечными революционерами» (XX).

Но на волне революции выплеснулся на поверхность и другой тип общественного деятеля, которого Горький хлестко назвал «революционером на время». Таких людей он увидел среди участников Октябрьского переворота. «Революционер на время» — «холодный фанатик», «оскопляющий творческую силу революционной идеи»

(XX, 6 июня 1918 г.). Горький доказывает, что для «холодного фанатика» совершенно несущественны моральные аспекты революции. Главное проявление аморализма большевиков Горький видит в их отношении к России и ее народу как к подопытному животному, объекту гигантского эксперимента:

Народные комиссары относятся к России как к материалу для опыта, простой народ для них — та лошадь, которой ученые-бактериологи прививают тиф для того, чтоб лошадь выработала в своей крови противотифозную сыворотку... Реформаторам из Смольного нет дела до России, они хладнокровно обрекают ее в жертву своей грезе о всемирной или европейской революции (LVI, 23 декабря 1917 г.).

В своей полемике с «революционерами на время» Горький занимает позицию обвинителя. Его оценки предельно резки. «Творцов социальной революции» он называет «моральными вдохновителями массовых убийств», у которых «издохла совесть». Более того, писатель считает нужным через голову своих оппонентов непосредственно обратиться к пролетариату с тревожным предупреждением: «Тебя ведут на гибель, тобою пользуются как материалом для бесчеловечного опыта, в глазах твоих вождей ты все еще не человек!» (LVI, 23 декабря 1917 г.). И даже с Лениным он вел спор в весьма энергичных выражениях. Так, в сентябре 1919 г. он писал Ленину в связи с арестом очередной группы интеллигентов: «Что такое русская интеллигенция я знаю не хуже Вас. <...> Но, сударь мой, надо же, наконец, понять разницу между политиканствующей интеллигенцией и представителями интеллектуальных, научных сил страны, надо же провести черту разделения между жопой Павла Милюкова и головой профессора Деппа...».

Жизнь показала, что эти предупреждения не были услышаны.

Однако справедливости ради надо сказать, что сам Горький тоже не оставался последовательным. С одной стороны, он и после закрытия газеты «Новая жизнь» продолжал вести полемику с большевиками, защищая культуру и ее носителей¹. Но с другой стороны, уже в 1920 году в статье, посвященной пятидесятилетию Ленина, он признавался:

Продолжаю думать, — как думал два года тому назад, — что для Ленина Россия — только материал опыта, начатого в размерах всемирных, планетарных. <...> Я нахожу теперь, что если Россия и обречена служить объектом опыта, то несправедливо возлагать ответственность за это на человека, который стремится превра-

¹ Неизвестный Горький. Материалы и исследования. — Вып. 3. — М., 1994. — С. 30.

тить потенциальную энергию русской трудовой массы в энергию кинетическую, актуальную¹.

Колебания Горького свидетельствуют о том, что сама историческая ситуация была крайне запутанной, ибо в революции переплелись разные тенденции, в том числе и такие, которые порождали надежды на осуществление благородных идеалов свободы, равенства, справедливости, и Горький, как и многие русские интеллигенты, не избежал магии прекрасных лозунгов и деклараций, на которые большевики не скупились.

Хотя книга «Несвоевременные мысли» была под запретом вплоть до «перестройки» 1980-х годов, однако она не осталась памятником своему времени. Эти мысли оказались в высшей степени *своевременными* для всех, кому довелось пережить надежды и разочарования в череде потрясений, которые пришлось на долю России в XX веке.

2.3. Слово обвинения и увещания: В. Короленко. «Письма к А. Луначарскому»

Одним из главных аргументов, посредством которых Ленин пытался опровергнуть резкую критику Горьким деяний советской власти, был такой: писатель плохо осведомлен о реальном положении дел — он живет в Петрограде и вынужден «наблюдать обрывки жизни бывшей столицы»².

Владимир Галактионович Короленко (1853—1921) еще долго до революции из-за болезни вынужден был переселиться в Полтаву, и все перипетии революции и гражданской войны он наблюдал именно «снизу». Прямо перед окнами его дома прошли кайзеровские солдаты и гайдамаки гетмана Скоропадского, Добровольческая армия генерала Деникина и «жовтоблаkitники» Петлюры, «повстанцы» батьки Махно и отряды Красной армии. Старому и тяжело больному писателю пришлось и голодать³, вступать в рукопашную с грабителями, ворвавшимися в его дом, и регулярно навещать ЧК, чтоб спасти очередных жертв красного террора.

¹ Горький М. Владимир Ильич Ленин // Коммунистический Интернационал. — 1920. — № 12 // Цит по: Независимая газета. НГ-EXLIBRIS. — 2005. — 12 мая // http://exlibris.ng.ru/kafedra/2005-05-12/3_burevestnik.html (публикация С. Земляного «Буревестник о вожде: Максим Горький и его “несвоевременные мысли” об Ильиче»).

² См.: В. И. Ленин о литературе и искусстве. — М., 1957. — С. 301—302.

³ Короленко был избран почетным председателем Всероссийского комитета помощи голодающим (ПОМГОЛ). Комитет просуществовал всего два месяца (с июля по август 1921 г.), был распущен по личному распоряжению Ленина с директивой газетам — «изо всех сил их высмеивать и травить не реже одного раза в неделю в течение двух месяцев» (Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 53. — С. 142.).

Словом, «работу нового строения жизни» он лицеизрел, что называется, «в картинках».

Владимир Короленко имел огромный авторитет в общественных кругах России. Его называли «певцом высокой гуманности, поэтом русской интеллигентской совести»¹. Еще в молодые годы он заслужил репутацию народного заступника, когда встал на защиту крестьян-удмуртов, обвиненных в ритуальном убийстве (так называемое Мултанское дело, 1895—1896 гг.), и подтвердил эту репутацию в 1913 году, когда выступил защитником по делу Бейлиса, еврея-приказчика, обвиненного в убийстве украинского мальчика. Журнал «Русское богатство», который издавал Короленко с 1904 года, был одним из самых солидных периодических изданий в России либерально-демократического направления.

В годы революции и гражданской войны писатель болезненно переживал все, что происходило вокруг, он считал своим долгом оглашать свою позицию, пытаться влиять на общественное мнение и на деятельность новой власти.

«Проект письма» к Луначарскому «начал складываться» у Короленко еще 12 мая 1920 года, когда нарком первый раз проехал через Полтаву и послал знаменитому писателю вежливую записку. 7 июня Луначарский вновь приехал в Полтаву и навестил Короленко. Новой власти нужна была поддержка людей, имеющих непререкаемый авторитет в стране. Разговор между писателем и советским наркомом, видимо, был нелицеприятный, но в итоге была достигнута договоренность, что Короленко вышлет письма Луначарскому со своими соображениями по поводу происходящего, Луначарский же обязуется их издать. Короленко написал 6 писем, которые были отправлены с 19 июня по 22 сентября 1920 года Луначарский их получил. Известно, что с ними ознакомился Ленин, они ходили по рукам, их издали за границей (1922), но в России они впервые были напечатаны только спустя 68 лет (в журнале «Новый мир», 1988, № 10).

Жанр письма — это наиболее адекватный способ изложения *личного мнения* автора, ориентирующий на живой, неформальный диалог между ним и адресатом, это слово, несущее в себе потенциал диалога. Причем письмо — это достаточно свободная жанровая форма, позволяющая сочетать сообщение и размышление, частности и обобщения, легко принимающая в себя вставные жанры.

¹ Цит. по книге: *Негретов П. И.* В. Г. Короленко: летопись жизни и творчества. 1917—1921. — М., 1990. — С. 221. Далее ссылки на дневниковые и иные записи Короленко будут приводиться по этому источнику с указанием дат. Цитаты из «Писем к Луначарскому» даются также по этому изданию. Римскими цифрами указывается порядковый номер письма.

В своих письмах Короленко обращается не к одному лишь Луначарскому, а к высшему руководству советской России, к тем, кто сейчас вершил ее судьбу. И в то же время, адресуя свои письма именно к Луначарскому как «одному из теперешнего центра», Короленко полагал, что их «можно будет писать как к литератору» (Запись в дневнике. 12.05.20). Это очень существенная деталь, дающая ключ к художественной природе публицистики Короленко.

Еще до революции Короленко поддерживал борьбу за социализм как за строй социальной справедливости. Однако, в отличие от Ленина и его единомышленников, он считал, что невозможно «перескочить» в социализм, минуя капитализм. Несмотря на широкую экономическую и социологическую эрудицию, свою полемику с большевиками и их политикой Короленко ведет на языке искусства, средствами литературы.

Короленко старается убеждать картинami, сценами, эпизодами, живо написанными, с рельефными подробностями и выразительными деталями. Некоторые из историй в изложении Короленко выстраиваются как вполне завершенные рассказы. Сюжеты этих «вставных новелл» носят дидактический характер — они направлены на опровержение тех или иных идеологических концепций и политических практик.

Чтобы уяснить «механизм» публицистического мышления автора «Писем», рассмотрим один пример.

В письме втором есть такая вставная новелла, где рассказывается о митинге безработных в Чикаго в 1893 году. Перед глазами читателя разворачивается панорама грандиозного митинга на огромной площади в Чикаго, но вот повествователь слышит «глубокий вздох» человека «в поношенном костюме рабочего», и изображение концентрируется на этом персонаже: следует обмен мнениями между повествователем и случайным соседом. Оказывается, этот простой рабочий, называющий себя марксистом, считает, что «капитализм еще не dokonчил своего дела» и что к социализму «ни мы, ни эта толпа, ни учреждения <...> не готовы» (II).

Далее на языке образных ассоциаций писатель сравнивает развитие общества с развитием живого организма: «Новые формы назревают в нем так же, как растут на дне коралловые рифы» (II). Далее логика мысли облекается в развертывание найденного сравнения:

Сплетаясь, они образуют гряду, которая все растет. То, что можно бы сравнить с социальной революцией, — это тот момент, когда риф поднялся над поверхностью океана. В это время он подвергается свирепым ударам океанских волн, стремящихся снести неожиданное препятствие, с одной стороны. С другой — влияние атмосферы стремится зародить жизнь на этой новой основе. Нуж-

на была долгая органическая работа под водою, чтобы дать для этого устойчивое основание. (II)

А отсюда следует дидактический вывод:

Не то же ли в обществе? Нужно много усилий, как политическая свобода, просвещение, нужна выработка новых общественных сплетений на прежней почве, нужны растущие перемены в учреждениях и в человеческих нравах (II).

Именно так, «визуально», Короленко объясняет большевикам, в чем состоит их главная стратегическая ошибка: они пытаются «перескочить» через капитализм, директивно «внедрить коммунизм». «Вы победили капитал, — констатирует автор. — Вы не заметили только... что, убив его, вы убили также производство». «И главное — вы разрушили то, что было органического в отношениях города и деревни: естественную связь обмена» (V).

Большевистская политическая стратегия есть следствие умозрительного подхода к действительности, который проявляется в максимализме и схематизме их проектов и программ. «У вас схема, — пишет Короленко, — совершенно подавила воображение» (VI). «В преследовании этой своей схемы вы довели страну до ужасного положения» (V), — констатирует писатель.

Другой коренной порок большевистской стратегии Короленко видит в провозглашении лозунга «диктатуры пролетариата». Но готов ли народ России к руководящей роли в своем государстве?

Короленко вновь апеллирует к реальной действительности и делает обобщающий вывод, звучащий чеканно, как строфа из стихотворения в прозе (покажем это графически):

...Народ, который еще не научился владеть аппаратом голосования, который не умеет формулировать преобладающее в нем мнение;

который приступает к устройству социальной справедливости через индивидуальные грабежи (ваше: «грабь награбленное»);

который начинает царство справедливости допущением массовых бессудных расстрелов, длящихся уже годы;

такой народ еще далек от того, чтобы стать во главе лучших стремлений человечества.

Ему нужно еще учиться самому, а не учить других (VT).

К арсеналу риторической поэтики — столь очевидному в этом фрагменте — Короленко чаще всего обращается, когда *обличает* своих оппонентов. Но пафосом обличения не ограничивается стиливая палитра «Писем». В них есть несколько стиливых пластов, которые образуют в раскованном, субъективно мотивированном дискурсе письма некую экспрессивную полифонию.

Обличение здесь — исходная тональность, дающая «запев». Как правило, обличения у Короленко прямо переходят в *предостережения*. Так, в связи с закрытием большевиками оппозиционных газет, писатель предупреждает: «Как вы узнаете и как вы выражаете его (народа. — *Авт.*) волю? Свободной печати у нас нет, свободы голосования — тоже. Свободная печать, по-вашему, только буржуазный предрассудок. Между тем отсутствие свободы печати делает вас глухими и слепыми на явления жизни» (V). Предупреждения переходят в *пророчества*:

Ясно, что дальше так идти не может, и стране грозят неслыханные бедствия...

Не желал бы быть пророком, но сердце у меня сжимается предчувствием, что мы только еще у порога таких бедствий, перед которыми померкнет все то, что мы испытываем теперь (VI).

В голосе автора «Писем», который всей душой болеет за Россию, с большой силой звучит тональность *увещевания*. В традиционном стиле личного, душевного взывания Короленко обращается непосредственно к Луначарскому: «От души желаю, чтобы в вашем сердце зазвучали опять отголоски настроения, которое когда-то роднило нас в главных вопросах, когда мы оба считали, что движение к социализму должно опираться на лучшие стороны человеческой природы» (I). В обращении же к советским вождям голос автора наливается ораторской силой, звучит взыскующе, требовательно. Чем ближе к концу цикла, тем все сильнее в голосе автора «Писем» проявлена *учительная тональность*, но она тоже звучит не на одной ноте. Тут и суровое поучение, порой — с саркастическими модуляциями: «И вот истинно благородное чудо состояло бы в том, чтобы вы ... отказались от губительного пути насилия. <...> Вы должны прямо признать свои ошибки, которые вы совершили вместе с народом» (VI).

Весьма показательно, что Короленко, так последовательно упрекающий большевиков в экономической безграмотности, все же видит главную задачу революции в «воспитании нравственной культуры». Мысль Короленко облекается в чеканную афористическую форму: «Души должны переродиться» (VI).

Совершенно очевидно, что в представлении о высших целях социальной революции Короленко солидарен с Горьким. Между Горьким и Короленко еще с 1890-х годов установились теплые отношения. Короленко был первым писателем, к которому пришел со своими литературными опытами молодой Алексей Пешков. Горький всегда относился к Короленко с величайшим уважением, называл его своим учителем и наставником. В годы революции и гражданской войны они обменивались письмами, в которых делились своими тревогами по поводу происходящих событий,

пытались совместно спасти жертв ЧК, организовать помощь голодающему населению. Он старается наметить пути *возвращения* к исходным идеалам, во имя которых совершалась демократическая революция. Для Короленко нет никаких сомнений в том, что прежде всего «надо исходить из бережного отношения к человеческой жизни, которая стала теперь так дешева» (1). Это краеугольный камень его политической доктрины.

Меры, которые следует предпринимать во исполнение этих задач, Короленко излагает в виде четких положений, характерных для речи политического деятеля. Власти — отказаться от террора. Восстановить демократические институты, которые только-только начали формироваться сразу после Февраля 1917 года, а именно — свободу печати, свободу слова, свободу собраний. Вернуться к нормальному уголовно-процессуальному кодексу. Восстановить государственность как институт, обеспечивающий компромисс и согласие разных социальных слоев между собой. Однако он очень сомневается в том, что большевистские вожди способны на это. «Но... возможно ли это для вас? Не поздно ли, если бы вы даже захотели это сделать?» — так заканчивается последнее, шестое, письмо. Спустя год, в письме к Горькому Короленко определил главные уроки, которые следует извлечь из опыта Октябрьской революции: «Наделали таких ошибок, которые показывают, как не надо делать социальную революцию. Это, конечно, тоже заслуга перед социальной революцией вообще. Но бедная Россия поплатится за эти “показательные опыты” так, что, может быть, надолго отобьет и остальные страны и вызовет буржуазную реакцию. Может быть, долго будут говорить: “Видели, видели на примере России”» (21.06.1921 г.)¹.

Короленко придавал большое значение своим письмам к Луначарскому, он надеялся достучаться до ума и сердец новых вершителей судеб России. Писатель даже льстил себя надеждой, что на провозглашение Лениным перехода к НЭПу его письма тоже оказали какое-то влияние. Но слово Короленко оказалось гласом вопиющего в пустыне. Публично власти никак не отреагировали на его письма. Они их просто замолчали, словно их и не было, при этом его называли «великим писателем», «благородным другом и защитником всех угнетенных». На самом же деле большевистские идеологи старались создавать о нем впечатление как об «идеалисте», который «не сумел под конец жизни пойти в ногу с реальной жизнью и с реальной борьбой»².

¹ Горький М. Неизданная переписка. — М., 2000. — С. 160—161.

² Из слова Ф.Кона памяти Короленко на IX Всероссийском съезде Советов (21 декабря 1921 г.). Цит. по: *Негретов П. И.* В. Г. Короленко: летопись жизни и творчества. 1917—1921. — М., 1990. — С. 228.

Но совершенно очевидно, что в спектре мнений о революции и путях, по которым пошла Россия, Короленко занимает особую позицию, преисполненную трагизма и боли за поправленные, извращенные, дискредитированные идеалы социальной справедливости и свободы. А в истории литературы его письма к Луначарскому остались примером максимальной реализации нравственного и эстетического потенциала этого старинного публицистического жанра.

Глава 3

ПОЭЗИЯ ПЕРИОДА ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

Период гражданской войны — время расцвета лирики. Так бывало в начале всех литературных циклов. Объяснение тому — состояние художественного сознания на историческом переломе: прежнее, привычное и казавшееся понятным мироустройство рухнуло, вокруг царит хаос, где разрушение и созидание сплетены в запутанный клубок. В таких ситуациях еще нет оснований для рационального анализа, однако отношение к происходящему все равно возникает — на интуитивном уровне, и выражается оно через эмоции — через крики восторга или возмущения, слова тревоги или надежды. Но русская литература никогда прежде, ни на каких исторических переломах и перевалах не знала такого вулканического взрыва лирики, который произошел в первые послереволюционные годы. Только с 1917 по 1921 год вышло более тысячи стихотворных книг, написанных профессиональными и полупрофессиональными авторами. Лирический «бум» стал явлением массовым, можно сказать — всенародным. А. Серафимович вспоминал, как вскоре после Октября его попросили разобраться со стихами, которые присылают в Московский совет: «...На полках валялись тюки, перехваченные шпагатом». В них — письма со стихами. Конечно, в абсолютном большинстве это были беспомощные дилетантские сочинения. «Из сотен, из тысяч можно было взять одно, два, да и то с переделкой, — продолжает Серафимович. — А стихи текли и текли неудержимым потоком, как будто прорвало плотину. Я ахнул, да ведь это не стихи! Это — неудержимый, не останавливающийся вопль... Неугасимый голос слез, отчаяния, ужаса и вместе — радости, счастья, безмерности надвигающегося»¹.

Субъективное восприятие революции было крайне пестрым — в диапазоне от восторгов до проклятий, от светлых надежд до самых мрачных опасений. Но — что показательно — независимо

¹ Серафимович А. Собр. соч.: в 7 т. — М., 1960. — Т. 7. — С. 279.

от политических пристрастий авторов, поэзия первых лет Октября была *романтической* по своему пафосу. А это вновь вызвало к жизни соответствующую, романтическую, художественную стратегию — в стихах и поэмах выстраивалась бинарная модель мира, структурированная противостоянием полюса идеала полюсу реальности. Только аксиологические векторы были прямо противоположны. В лирике сторонников революции прошлое рисовалось в мрачных, темных красках, а будущее — в ярких, праздничных. У приверженцев старой России, наоборот, прошлое рисовалось в идиллическом свете и светлых тонах, будущее — в апокалиптическом свете, в тонах черных и мрачных. Показательно, что в пооктябрьской поэзии, независимо от политических нюансов, на роль центральных, концептуальных символов выдвигаются одни и те же образы. Один из самых распространенных — образ бури, корабля в морской пучине:

Боролись с ветром, ослабли,
Пали, над нами пост непогода.
Ныне выходит наш страшный корабль.
Руль брось, рулевой!
Старых карт не пытай,
Сигнальных огней не ищи вдали.
Но отвернись и морю отдай
Ладанку с горстью былой земли.
В незнакомые черные воды.

(Январь — март 1920)

Эти полные отчаяния строки принадлежат молодому поэту Илье Эренбургу, который в те годы находился в оппозиции к новому режиму¹.

Но совсем противоположное семантическое наполнение имеет образ бури в стихотворении пролетарского поэта Василия Князева «Звон перед бурей»:

Где незыблемые троны
И покорный им народ —
С каждым днем сильнее короны
Вихрь с голов венчанных рвет!
Где державные палаты,
Мол, спасающий залив —
Волны яростью объяты,
Без конца растет прилив!
Ночь висит над синим морем...

¹ Об известности поэзии молодого Эренбурга свидетельствует современник: «По рукам ходила книжка Эренбурга (бежавшего за границу): это была “Молитва за Россию”, изнасилованную и распятую революцией» (*Серж В.* От революции к тоталитаризму // Урал. — 1997. — № 4. — С. 139).

Правьте к западу смелей!
«Будет буря, мы поспорим
И поборемся мы с ней!»

(1918)

А в стихотворении Осипа Мандельштама, написанном в 1918 году, образ корабля, борющегося с жестоким штормом, приобретает амбивалентный смысл:

Прославим, братья, сумерки свободы,
Великий сумеречный год!
В кипящие ночные воды
Опушен грузный лес тенет.
<...>
В ком сердце есть, тот должен слышать, время,
Как твой корабль ко дну идет.
<...>
Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,
Скрипучий поворот руля,
Земля плывет. Мужайтесь, мужи,
Как плугом, океан деля.
Мы будем помнить и в летейской стуже,
Что десяти небес нам стоила земля.

В стихах разных авторов, независимо от того, на чьей стороне они стояли, доминировали одни и те же жанровые интенции. Их две: первая — обращение к традиционным ораторским жанрам (оде, маршу, воззванию, молитве), вторая — использование массовых жанров фольклора (частушки, городского романса, пословицы и поговорки), стилизация под них. В частности, раешный стих, который связан с традициями народного балаганного театра, одинаково часто встречался как в советских, так и в антисоветских агитках.

Вот как, например, в «Окнах сатиры» РОСТА, издававшихся Главполитпросветом, комментировался манифест генерала Деникина:

Насчет отопления Деникин здоров:
«Никто не будет повешен без “дров”».
Продовольственная политика наша:
Щи из пуль и березовая каша.
Больше не будет в подвалах нищих:
Всех расселю в удобных жилищах!
У меня не будут ни левые, ни правые:
Перед кулаком всех лиц равноправие!»
Хорошо поет, собака!
аж прошиб холодный пот,
на конце штыка, однако,
так ли птишка попоет?!¹

¹ Маяковский В. Полн. собр. соч. — М., 1957. — Т. 3. («Окна» РОСТА. 1919 — 1922).

А вот агитка «Обманутым братьям в красные окопы», выпущенная отделом пропаганды Вооруженных сил Юга России (то есть Добровольческой армии Деникина):

Напугали мы крепко ленинскую свору,
Ей русский дух хуже всякого мору.
Знают, что ждет их веревка за проклятое дело, —
Чует кошка, чье мясо съела!
Заметались большевистские бары,
Нехристи-комиссары.
Что привыкли обирать народ до последнего рублика.
Загаддели: «спасайте Советскую республику».
<...>
Эх, братья-крестьяне, раскиньте мозгами,
Кто ж вас ведет и кто правит вами?
Кто вас так скрутил, что ложись да помри?
И откуда взялись ваши новые цари?¹

Ну а сатира на режим, который заявлял себя самым верным защитником народных интересов, нередко озвучивалась в жанрах самых что ни на есть народных и очень даже «низовых». Вот одна из язвительных частушек на новые советские порядки:

Наживу себе беду,
В сортир без пропуска пойду.
Я бы пропуск рада взять,
Только некому давать².

Типологическое родство художественных принципов, разумеется, не сглаживало жестких расхождений между разными течениями, которые бурлили в русской поэзии времен Гражданской войны. Однако отечественное литературоведение пока не располагает достаточно полным представлением обо всех значительных художественных течениях той поры: ведь литературная продукция, которая была откровенно враждебной власти большевиков или хоть как-то полемизировала с нею, до самого недавнего времени находилась под запретом. А ведь все многочисленные политиче-

¹ Автор этой агитки — С.А.Соколов-Кречетов, поэт-символист «второго ряда», до революции — издатель, он напечатал «Стихи о Прекрасной Даме» Блока и много книг других известных поэтов-модернистов. В годы Гражданской войны — участник Белого движения, заведовал литературно-политическим пресс-бюро в Добровольческой армии Деникина, впоследствии — эмигрант. О нем: *Будницкий О.* Братство Русской правды — последний литературный проект С.А.Соколова-Кречетова // Новое литературное обозрение. — № 64 (2003). — С. 116. — Стихи цитируются по этой публикации.

² Эту частушку слышит герой романа И. Эренбурга «Хулио Хуренито» (*Эренбург И.* Собр. соч.: в 9 т. — М., 1962—67. — Т. 1. — С. 417). В данном случае несущественно, была ли эта частушка изделием профессионального литератора или возникла в самом народе.

ские партии и партийки, власти, калейдоскопически сменявшие друг друга, печатали в превеликом множестве газеты, листовки, брошюры и прочие оперативные издания. На их страницах находили место и художественные произведения — прежде всего стихи. Абсолютное большинство этих изданий пропало безвозвратно. Но не исключено, что какие-то издания сохранились в библиотечных архивах, позабыты в спецхранах. Если бы хоть малую толику литературных произведений, опубликованных в печати, враждебной или оппозиционной советскому режиму, удалось бы извлечь на свет, то, разумеется, картина литературного процесса в период Революции и Гражданской войны предстала бы более полноцветной и более объективной.

Изучение всего корпуса массовой литературы, включая издания, выходившие под эгидой белого движения, в «крестьянских республиках», в национальных «гнездах», еще впереди. В настоящее время отечественное литературоведение располагает в основном материалами, которые характеризуют умонастроения тех, кто принял Октябрь, кто стоял в годы Гражданской войны на стороне советской власти. Но и этот материал весьма показателен.

Оказывается, даже в просоветской поэзии не было полного единства. В ней шла бурная творческая дискуссия о том, какими путями должно развиваться новое искусство. С поэтами, представлявшими разные авангардные течения, прямо или косвенно полемизировали те, кто тяготел к традиционным художественным стратегиям и кого называли «пролетарскими» и «новокрестьянскими поэтами». Но — что еще существеннее — не было одинакового представления о том, какой должна быть Народная власть, каким должно быть счастливое, социалистическое будущее.

3.1. Поэтический авангард в первые годы революции

3.1.1. Основные течения русского авангарда 1917 — начала 1920-х годов

С самого начала революционной эпохи группы поэтического авангарда резко активизировались, породили многочисленные ответвления. Они заявили претензии на лидерство в отечественной поэзии, доказывая сродство своего творческого радикализма с духом революционной ломки старого мира. Большинство возникающих объединений искало новизны и отрицало, как некогда футуризм, классическое искусство и своих предшественников, в том числе и авангард 1910-х годов, воспринимавшийся на фоне рухнувшей эпохи как едва ли не хрестоматийный образец. Критик

1920-х годов, характеризуя всплеск активности новых художественных «школ и школок, группировок и направлений», писал о преобладающих настроениях начальной пореволюционной поры следующее: «Отрицание вчерашнего дня было господствующим. Ожидание новых форм — всеобщим. Ироническое отношение к классическому искусству — признаком хорошего тона. Все это, вместе взятое, создавало атмосферу, благоприятную для литературных исканий, экспериментов, изобретательства. Жаждавшее новизны воображение было готово к признанию любой экстравагантности. Традиционность мышления была погребена»¹.

Наиболее заметным из постфутуристических течений выглядит **имажинизм**. Имажинисты в лице В. Шершеневича, А. Мариенгофа и С. Есенина, а также поэтов меньшего масштаба Р. Ивнева, А. Кусикова, И. Грузинова, М. Ройзмана (было еще дочернее отделение — петроградская группа, в которую входили С. Полоцкий, В. Ричиотти, Г. Шмерельсон, Л. Чернов и др.)² ратовали за неангажированное искусство, способное увлечь общечеловеческими переживаниями. Осознавая себя новаторами, жаждущими свободы творчества, они требовали отделения искусства от государства. Поэты-имажинисты, как когда-то футуристы, бунтовали, всячески противопоставляя себя обществу и власти: они писали письма наркому просвещения А. В. Луначарскому о содействии их поэзии либо высылке за границу, организовывали акции протеста, в результате чего неоднократно подвергались аресту, устраивали суды над современной поэзией, заменяли названия московских улиц собственными именами, расписывали стены Страстного монастыря своими стихами и лозунгами.

Имажинисты делали ставку на образность как главный принцип поэтического творчества. В своем первом манифесте, задиристой «Декларации», опубликованной в воронежском журнале «Сирена» (1919, № 2), имажинисты утверждали, что «единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов» (8—9).

Главной целью их поэтической активности была словесно-поэтическая форма. Ее совершенство — показатель мастерства, творческой зрелости. От частого употребления слова стираются и тускнеют, становятся приевшимися штампами и расхожими выражениями. Осознавая это, имажинисты хотели вывести поэтическое слово из автоматизма восприятия, разбудить дремлющие

¹ Полонский Вяч. Из «Очерков литературного движения революционной эпохи (1917—1927)» // Полонский Вяч. О литературе: Избранные работы. — М., 1988. — С. 403.

² Биографические данные см. в кн.: Поэты-имажинисты. — СПб.; М., 1997. Далее произведения имажинистов, цитируемые по этому изданию, приводятся с указанием страниц.

образные представления и в результате обновить средства художественной выразительности.

В арсенале имажинистской образности — пышные метафоры, яркие сравнения, смелые уподобления и оригинальные, иногда вызывающие, эпитеты. Излюбленная имажинистами поэтика контраста требовала диссонирующих образных аккордов, шокирующих определений, порой — нарушения смыслового порядка высказывания и аграмматизма. Сюжетно-композиционная структура произведений основывалась на ассоциативных ходах поэтической мысли, лишалась событийной выстроенности действия, отличалась фрагментарностью. Вперед выдвигался пластически выпуклый образ, приобретающий самоценное значение (в пику футуристическому «самовитому слову» с его звукографической игрой).

Любовь к детализации была столь сильна, что все стихотворение нередко являло собой свободное собрание таких рельефно выписанных образов:

Дома —
Из железа и бетона
Скирды.
Туман —
В стакан
Одеколону
Немного воды.
Улица аршином портного
Вперегиб, вперелом.
Издадека снова
Дьякон грозы — гром¹.

Подобное каталогизирование приводило к образованию «длинной цепи образов, где один цепляется за другого, как колесики механизма часов»². В целях активизации формы использовался прием компрессии: выпадение сказуемых, сжатие цепи образов наподобие упругой пружины. Так имажинисты старались стимулировать концентрацию читательского внимания. «Предельное сжатие имажинистской поэзии требует от читателя наивысшего умственного напряжения, — оброненное памятью одно звено из цепи образов разрывает всю цепь, — писал А. Мариенгоф. — Заключенное в строгую форму художественное целое, рассыпавшись, представляет из себя порой блестящую и великолепную,

¹ *Шершеневич В.* Каталог образов // Шершеневич В. Лошадь как лошадь. М., 1920. — С. 22.

² *Мариенгоф А.* Буян-остров: Имажинизм. — М., 1920. — С. 6.

но все же хаотичную кучу — отсюда кажущаяся непонятность современной образной поэзии»¹.

Отзвуки революции прокатились по стихам имажинистов многоголосым эхом: от торжественного прославления («Многие лета/ Здравствовать тебе — Революция»; 249) до подчеркнутого равнодушия («На одну/ Чашку все революции мира,/ На другую мою любовь и к ней/ Луну,/ Как медную гирю,/ И другая тяжелей!»; 107). Поэты то ликовали и благодушествовали («Мы, поэты, хранители золотого безделья,/ Давайте устроимте в каждой строчке/ Кооперативы веселья»; 95), то впадали в злую тоску, глубочайшее разочарование и безверие («Я сам устал желать и сметь./ Все суета! Все бесплодно!/ И страсть, и месть, и скорбь, и смерть!»; 396).

Имажинисты не боялись непоследовательности, дисгармонии, ибо полагали, говоря словами В. Шершеневича, что «только то течение долговечно, в котором есть противоречия и абсурды, ошибки и заблуждения» (23), и вызываясь противопоставляли свое творчество всему устоявшемуся. Отсюда эпатирующие нотки, оксюморонность выражения, сознательное соединение низкого и высокого, грубого и изящного, физиологического и психологического. «Мне нравится стихами чванствовать/ И в чрево девушки смотреть,/ Как в чашу», — писал, например, А. Мариенгоф («Сентябрь»). Антиномичность художественного высказывания была программным требованием: «...Вы спросите, почему в современной образной поэзии можно наблюдать как бы нарочитое соитие в образе чистого с нечистым. <...> Одна из целей поэта: вызвать у читателя максимум внутреннего напряжения. Как можно глубже всадить в ладони читательского восприятия занозу образа. Подобные скрещения чистого с нечистым служат способом заострения тех заноз, которыми в должной мере щетинятся произведения современной имажинистской поэзии. Помимо того, не несут ли подобные совокупления “соловья” с “лягушкой” надежды на рождение нового вида, не разнообразят ли породы поэтического образа?» — писал Мариенгоф².

Став рупором противоречий, болезненно реагируя на проблемы времени, мучаясь невзгодами века, они отстаивали тип личностно окрашенного творчества, утверждающего примат лирического начала. И хотя в лирическом голосе имажинистов часто звучали нервно-срывающиеся ноты, а их души опустошало отчаяние, наспех прикрытое бравадой арлекинады, хотя стихи вбирали в себя атмосферу скандально-богемного образа жизни их авторов, созданное этой школой представляет значительный вклад в культуру. Читатель находит в поэзии имажинистов не

¹ Там же. — С. 12.

² Мариенгоф А. Буян-остров: Имажинизм. — С. 9.

только страх и горечь, но и мысли о любви и дружбе, превратностях судьбы, загадках человеческого существования. Точными, поэтически выразительными представляются в этой связи строки А. Мариенгофа, осмысляющего роль вольнолюбивого писательского поколения, к которому принадлежали имажинисты:

Уйдем — останется стихов тетрадь,
В ней мы судьбу воспели нашу.
Счастливый был удел:
В дому — всегда пустая чаша
И чаша сердца вечно через край (261).

Не менее принципиальны и суждения В. Шершеневича, который акцентировал интерес имажинизма к вечным ценностям и общечеловеческим проблемам: «Имажинизм таит в себе зарождение нового, внеклассового, общечеловеческого идеализма арлекинадного порядка» (31). Внеклассовое самоопределение поэтов помогло им занять независимую позицию и, несмотря на критику, а порой и травлю, встать над схваткой. Сегодня мы понимаем, сколь пророческими были мудро предостерегающие строки В. Шершеневича:

Одни волнуются и празднуют победу
И совершают праздник дележа;
Другие, страхом оплативши беды,
Газеты скалят из-за рубежа.
Мне жаль и тех, кто после долгой жажды
Пьет залпом все величие страны.
Настанет день, и победитель каждый
В стремнину рухнет со страшной крутизны (119).

Аполитизм имажинистов был формой протеста против гнета окружающей действительности, косности и догматизма официозного искусства. Поэтому порой их образные построения переставали быть игрой и приобретали провиденциальные качества — свойства настоящей поэзии, живущей болями и страданиями века.

Группа поэтов, назвавших себя **экспрессионистами**, представлена именами Б. Земенкова, Б. Лапина, Т. Левита, С. Рексина, Г. Сидорова¹. Главным теоретиком и популяризатором этого движения выступил И. Соколов. В своих книгах-брошюрах, появившихся в 1919—1920 годах², он определял экспрессионизм как новое направление, революционизирующее искусство. «В нашей

¹ Распиренный взгляд на экспрессионизм, с включением в состав этого течения М. Кузьмина и подписавших его «Декларацию эмоционализма» А. Радловой, С. Радлова и Ю. Юркуна, предложила В. Терехина в статье «Бедекер по русскому экспрессионизму» (Арион. — 1998. — № 1. — С. 51—59).

² См.: Соколов И. Бунт экспрессиониста. — М., 1919; Он же. Бедекер по экспрессионизму. — М., 1920; Он же. Экспрессионизм. Б. м., 1920.

поэтической индустрии нужна революция способов производства — вот наша цель»¹, — настаивал И. Соколов.

Узурпируя право на лидерство, И. Соколов называл точную дату появления русского экспрессионизма: «Экспрессионизм родился в голове И. Соколова; таинство крещения получил 11 июля 1919 г. на эстраде всероссийского Союза поэтов»². Экспрессионизм, по Соколову, не отрицает предшественников и, являясь синтезом всех направлений футуризма, знаменует собой ренессанс XX века. Он оказывается новым мироощущением, помогающим современному человеку познавать, опираясь на интуицию и глубинные жизненные прозрения. «Мы — трансцендентисты, мы — нуменисты, — провозглашал И. Соколов в эссе “Бедкер по экспрессионизму”. — Мы хотим познать нумен. <...> Экспрессионизм есть трансцендентный натурализм. До нас поэзия была феноменологична. <...> Нужно познать вещь в себе, существующую помимо нашего чувственного знания, нужно познать вещь в подлиннике, а не в виде субъективного образа»³.

Экспрессионизм стремился к выявлению ядерных структур событий и вещей, факты окружающей действительности поворачивались прежде всего той стороной, откуда открывалась перспектива к сути происходящего. Во всяком случае, экспрессионисты прокламировали подобное положение дел и надеялись, что они откроют новые пути в искусстве. Их интересовали синтетические понятия, узловые пересечения смысловых линий и кульминационные пункты действия. Дети XX века, они были носителями катастрофического сознания, интересующие их обобщенности характерны для кризисного состояния мира. Бунт, восстание, переполох, смятение — вот овеществленные сущности, представленные у экспрессионистов в первую очередь. Как писал Г. Сидоров, «Плач, проекты и оковы/ Все сожжет Великий Спор»⁴.

Обеспокоенность судьбами стран и народов мотивировала картины апокалипсических видений, мировых катаклизмов:

Телеграфные провода земного шара —
Нервная система апокалиптического зверя.
Его дыханье из котлов и машин от напора пара.
Оно непобедимо, свою силу в уаттах, калориях и метрах измеря.
Его глаза — свет маяков,
Прорезывавший тьму морей и оксанов⁵.

¹ Соколов И. Хартия экспрессиониста // Соколов И. Бунт экспрессиониста. — С. 5.

² Соколов И. Экспрессионизм. — С. 4.

³ Цит. по: От символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров. — М., 1924. — С. 216.

⁴ Сидоров Г. Ялик. — М., 1920. — С. 2.

⁵ Соколов И. Апокалиптическое чудовище // Перелешин Б., Ракитников А., Соколов И. «А» 0,21 XX P. C. Ф. C. P. — С. 11.

Эпоха революций и войн представляла укрупненно и одновременно поэтически наглядно:

Видят с дальних планет
Седые астрономы
На земле
Шарахается, бьется
Смятение,
И думают:
А ведь там действительно красивый
Из крови, туманов, железа и слез
Апофеоз!..¹

Окружающее — агрессивно и приносит человеку страдание. Действительность грозит ему сыпняком, лихорадкой, превращается в давящий кошмар, разрешающийся криком, безумием, смертью: «Какой-то крик спрыгнул с трамплина губ и со всего разбега шлепнулся об плешивые плиты»². Экспрессионисты видят вокруг прежде всего разрушение мировых связей, когда перепутаны верх и низ, внутреннее и внешнее, небо и земля:

Разрывают землю железные черви,
Выступил на полях кровавый сок,
Растрепались по свету ревущие нервы
И в небо вращает растущий поток³.

Изображенный мир у экспрессионистов антропоморфизирован, различные его части ведут себя по-человечески или действуют наподобие живых организмов:

Выплакиваются тучи на крыш плечах.
Окон поры сочат желтоватый жир...⁴

Зато человек представлен чаще всего как материальный объект, распадающийся на составные части:

Плавают зрочки, как кусочки сала в густом наваре,
Ресниц бечевками подтягивая кверху синеватые мешки.
<...>
Прыгает на стол для отдельного танца. Десна это⁵.

1

¹ Сидоров Г. Ялик. — С. 5.

² Соколов И. Поли. собр. соч.: Издание не посмертное. — Т. 1: Не стихи. — М., б. г. — С. й.

³ Сидоров Г. Ялик. — С. 4.

⁴ Земенков Б. Стгарин с проседью: Военные стихи экспрессиониста. — М., 1920 (без пагинации).

⁵ Земенков Б. Хохоты // Земенков Б., Краевский А., Шершеневич В. От мамы на пять минут. — М., 1920. — С. 7.

Избыток некрасивых телесных деталей демонстрирует уродство людей, эхом отражающее безобразие мира, его бездуховность, перерастающую в безумие и бред:

И так как из зрачка язык твой не шел,
Разворачивая до боли слизь,
Утром я себя нашел
Обсасывающим портьеры кисть¹.

Герой экспрессионистов активен, но эта активность порождена нарушением внутреннего равновесия. Раздираемый противоречиями, страхом и другими подобными состояниями, он совершает судорожные, конвульсивные действия:

Маятником бился об улицы щиты,
Ноги терял в прыжках булыжников.
Разобьюсь! А осколками
Глаза твои продырявлю².

В русле аналогичной образности осмыслиется и творчество. Его цель — передать динамику истерически-напряженной внутренней жизни субъекта. Создание стихотворения — это движение навстречу собственной смерти:

Как в иступлении сумасшедший бежит в прямом коридоре,
Так я должен бежать по ровным строчкам в стихах,
Расшибая о стены руки, плечи и череп, заглушая свой крик до боли,
Бежать к ней, чтобы был я поднят на ее ресницах-штыках³.

Паранормальные состояния требуют и экстраординарных описаний, смысловых и грамматических нарушений:

Не нужно изобретать
Года и года — чтобы с ума сойти.
Проще,
Когда любимая прокусит сердце,
Хохотать себя секунду...⁴

Происходит фиксация внимания на болезненной эмоциональности, лихорадочно-обостренной работе сознания: «Здесь пруды с их вскормленным Лелем/ Поворачиваются в затылке». Особо привлекательны галлюцинаторные состояния: «В моем сознании мозг подсолнечником на стебле торчит»⁵.

¹ Там же. — С. 9.

² Сидоров Г. Ведро огня. — М., 1920. — С. 7.

³ Экспрессионисты. — М., 1921. — С. 10.

⁴ Сидоров Г. Ведро огня. — С. 4.

⁵ Экспрессионисты. — С. 7, 9.

В стихах экспрессионистов много эпатажного, связанного с изображением смерти, блуда, физических отравлений. Все это сближало их с имажинистами. Однако антиэстетизм экспрессионистов заставлял вспомнить и кубофутуризм, вслед за которым они создавали искусство не гармонизирующего типа, а искусство, беспокоящее людей, вызывающее напряжение и психологический шок. Поэзия экспрессионистов полна драматизма, она выражала неудовлетворенность жизнью, в которой господствуют злые силы.

Другой попыткой ревизии художественно-эстетических ценностей была практика **ничевоков**. Их общественно-публицистическая деятельность носила скандальный характер, инспирированный подражанием западному дадаизму, однако поэтическая продукция противоречила экстремистским лозунгам манифестов, призывающих уничтожить искусство, «истончить» его «во имя Ничего»¹. Вместе с тем эта продукция не была оригинальной. Отмечая данное обстоятельство, исследователь А. Т. Никитаев пишет: «Традиционная квалификация их как эпигонов имажинизма представляется справедливой»².

Наиболее заметной фигурой в группе ничевоков был Рюрик Рок (настоящее имя — Геринг Рюрик Юрьевич). Большую роль играл С. Садиков, исполнявший обязанности секретаря объединения и редактора программно-издательского «Собачий ящик». Дэвис Уманский был вместе с Рюриком Роком организатором «Кафе поэтов» в Ростове-на-Дону, где в основном и протекала деятельность ничевоков. Кроме того, в группу входили Олег Эрберг, Сузанна Мар, Лазарь Сухаребский, Аэций Ранов и его жена Елена Николаева. Были связаны с ничевоками Борис Земенков (бывший участник экспрессионистского движения, подписавший в апреле 1921 года «Декрет о ничевоках поэзии»), ростовский поэт Владимир Филон и представитель тифлисского книгоиздательства «Хобо» в Москве Мовсес Агабабов³.

Деятельность ничевоков началась в Москве, где в издательстве «Хобо» в 1920 году был издан первый сборник ничевоков «Вам. От ничевоков чтения», затем Рюрик Рок, входивший в состав президиума Всероссийского союза поэтов, едет в Ростов-на-Дону и открывает «Кафе поэтов». В августе 1920 года группа выпустила

¹ Собачий ящик. — М., 1922. — С. 8.

² Никитаев А. Т. Ничевоки: материалы к истории и библиографии // De visu. — 1992. — № 0. — С. 59.

³ Имеются и иные данные о раскладе сил в группе: «Первоначально группу возглавили М. Агабабов, А. Ранов, Л. Сухаребский. Летом 1920 г. группа переехала в Ростов-на-Дону, и во главе ее встали бывший экспрессионист Борис Земенков, Сергей Садиков и Рюрик Рок» (*Грюбель Р.* Ханс Арп и русский авангард // Ханс Арп. Скульптура. Графика. — М., 1990. — С. 24).

несколько манифестов, продолжив их в 1921 году московскими декларациями и выступлениями на вечерах в Политехническом музее. 1922 год был для ничевоков ознаменован двумя изданиями сборника декретов-манифестов «Собачий ящик, или Труды Творческого Бюро Ничевоков в течение 1920—1921 годов». После 1922 года группа прекращает свое существование. По одной версии, в результате гибели под колесами трамвая летом 1922 года в Петербурге секретаря «Творничбюро» Сергея Садикова, по другой — вследствие ареста Рюрика Рока в 1923 году по подозрению в мошенничестве и спекуляции¹. Кроме того, можно было бы добавить арест и высылку А. Ранова в качестве дополнительного аргумента в пользу этой аргументации, но все это внешние факторы. Поэтому стоит прислушаться к мнению А. Крусанова, который считает распад группы «кризисом ее идейной основы».

Каковы же основные постулаты программы ничевоков? Во-первых, они призывали к отделению искусства от государства, что свидетельствовало об оппозиционности существующему строю. Во-вторых, требовали террора по отношению к специалистам и профессионалам искусства, надеясь установить собственную диктатуру. В-третьих, третировали неуютную им поэзию. Все их анархические акции имели характер выходок, агрессии и эпатажа и в то же время были пародийно-анекдотичны. Они, например, заявляли: «Пора принудительно очистить поэзию от традиционного и кустарно-поэтического навозного элемента жизни во имя коллективизации объема тварности мирового начала и Личины Ничего. Начала сего для материалистов и шаблонных идеалистов не существует: оно для них — ничего. Мы — первые поднимаем кирпичи восстания за Ничего. Мы ничевоки»². Эти квазифилософские рассуждения предварялись категорическим утверждением: «Всякая поэзия, не дающая индивидуального подхода творца, не определяющая особого, только субъекту свойственного мировоззрения и мироощущения, не оперирующая с внутренним смыслом явлений и вещей (смысл — ничего с точки зрения и материи), как рассматриваемого объекта, так и слова в данный момент времени, — с сего Августа 1920 года АННУЛИРУЕТСЯ»³.

Творческое поведение ничевоков во многом объяснялось всеобщим озлоблением, которое накалилось атмосферой первых пореволюционных лет и Гражданской войны. Революционаризм и

¹ См.: *Грузинов И.* Маяковский и литературная Москва // *Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова.* — М., 1990. — С. 84—85, 686. (*Крусанов А. В.* Русский авангард: 1907—1932 (Исторический обзор): в 3 т. — Т. 2. Футуристическая революция (1917—1921). — Кн. 1. — М., 2003. — С. 404.

² Декрет о Ничевоках Поэзии // *Собачий ящик.* — С. 8.

³ Там же. — С. 7—8 (Выделено авторами цитаты).

люмпенски понятое нищееанство разжигали страсть к господству. Отсюда распространившиеся суды над поэзией, долженствующие установить силовое преимущество того или иного поэта, направления, группы. Участвовали в этих судах-спектаклях и ничевоки. И. Грузинов вспоминает: «...Чем большей популярностью пользовался тот или иной человек искусства, тем сильнее было у ничевоков желание свергнуть его с пьедестала. Ничевокам казалось: достаточно одного отрицания — и тот или иной значительный художник, тот или иной известный поэт будут повержены в прах. Поэтому творческой работой ничевоки занимались мало. Вся их энергия уходила на придумывание и обсуждение планов свержения наиболее видных людей искусства»¹. Но и себя ничевоки не жаловали: «...Знаем цену и своему мастерству. Однажды родившись, неминуемо гибнем, пораженные нерукотворными камнями своих произведений»².

Стихи ничевоков — свидетельство растерянности в условиях крушения всех устоев. Всеобщий развал и собственная неустроенность порождали апокалипсическое настроение, поэтические судороги:

Желтым, поганым кричу криком
Вопль о конце концовом:
Вы увидите меня человека, поэта на лыком
Обтесанном годе венцом.
В двадцать лет, как в сто двадцать,
Буду в лохмотьях перепевов кое-как одет,
В куче мертвой красоты поэзии ковыряться,
Я, уже наверно, последний пророк и поэт³.

В поле зрения авторов входят прежде всего грязь, кровь, смерть, голод:

Стянуты в пруд
Орут мертвецы.
Мрут и орут,
В тины тенетах смерти трут⁴.

Сумбурные пророчества и абстрактный пафос уживаются с трагикомической клоунадой:

Ах, лежать и гнить отрада
Под веселой надписью: «Чушь»⁵.

¹ Грузинов И. Маяковский и литературная Москва. — С. 684.

² Воззвание к Дадаистам: Ничевоки России — Дада Запада // Собачий ящик. — С.13.

³ Ранов А. Прелюдия к «Мертвому человеку» // Вам. От ничевоков чтение. — М., 1920. — С. 8—9.

⁴ Там же. — С. 7.

⁵ От Рюрика Рока чтения. Ничевока Поэма. — М., 1921. — С. 9.

Ничевоки не оставили после себя ничего значительного, ибо вдохновлялись целиком отрицательными интенциями. Их деятельность была прежде всего нигилистическим эпизодом. Они фиксировали кризис и непокой мира, были симптомом неблагополучия, однако не сумели его претворить в эстетически значимые формы. Многие их стихи слабы в техническом отношении, подражательны, а порою и не очень грамотны.

Литературными группами начала 1920-х годов, пытавшимися противопоставить абсолютному отрицанию что-либо конструктивное, были **люминисты**, **биокосмисты** и **фуисты**. Их объединяет поиск сущностных основ бытия, погружение в философскую проблематику, тяга к положительному синтезу, наличие важных для общества идей и мыслей. Личностный протест у них сглаживается, произведения в определенной степени гармонизируются. Вопросы художественной формы не являются главной заботой этих поэтов. Перестают быть доминирующими мотивы страха, отчаяния, тоски и бунта. Происходит переключение внимания с субъекта на объективный мир и его свойства.

В группу люминистов входили В. Кисин (лидер группы), Д. Майзельс, Н. Решиков, Т. Мачтет, Н. Кугушева. В 1921 году они опубликовали свой манифест, где, в частности, говорится: «Мы, группа поэтов, объединенных одним творческим мироощущением, воспринимаем мир не как сумму разнородных явлений, но как выражение единой сущности, лежащей в основе всего. Мы зовем это сущее Люменом»¹. «Люмен» (свет, солнце) в манифесте имеет еще одно обозначение. Его синонимом является таинственное «Оно», растворенное во всех вещах и явлениях как некая первосубстанция и животворящая сила, источник всякого движения и развития: «...Бушующий свет; краснокрылый вихрь; багровая грудь грозowych парусов; ослепительная пена космических вздоханий; не это и не то; но все во всем и ничто в ничем, — вот оно, искрогтивное, налетает, как шквал, на углое сознание и по синим и золотым полям рушащегося горизонта, в вулканической симфонии, захлестывает все» (230).

Задача поэта — уловить всеобщую связь в мире через познание «Люмена» («насушного “Оно”») и тем самым преобразить жизнь: «Раздельные объекты для нас, люминистов, производное психической статики; динамически напряженная душа, исходя из вещи, как из рамы, зачерпывает пригоршнями “Оно” и окропляет им, как живой водой, мертвую косность вещей и пробивает брешь в безвыходном тупике обреченной, тленной и проклятой историчности человечества с его ужасающим самообманом — построить железный мост к воздушному будущему» (231).

¹ Цит. по: От символизма до «Октября». — С. 227. Далее страницы указаны в тексте.

Энергия «Люмена» проходит и через слово, вот почему люминисты выработали собственную концепцию поэтического высказывания. Как проявлялась эта программа на практике? Поиск «Люмена» выражался в призывах к высокой духовности: «Братья! В черные сроки/ Опалите вечностью дух»¹. С другой стороны, люминисты погружались в чисто человеческие отношения, любовь — порой со стороны биологии: «Напрасна роскошь одежды. Ты всегда нагая./ В твоей близости пляшут сперматозоиды»². На повестке дня не раз стояли вопросы исторических судеб России и мира (триптих В. Кисина «Апокалипсис»). Но наиболее серьезное соприкосновение с «Оно» чувствовалось в энергичной динамике стихотворений, в особой ритмизации их строя. Стихи люминистов часто представляют собой перечень назывных конструкций, устанавливающих трудноуловимую связь вещей и предметов. Стихотворение как бы рассыпается на осколки впечатлений, недоговоренностей, эмфатически представленных ощущений, и читателю приходится достраивать опущенные связи, соединять фрагменты, преодолевать смысловые провалы:

Холмы Дорожня в уезде!
Зеленые стаканчики; фиалки,
Огни на станции; лиловые,
Девушка в шушане, красивая!
Оранжевый; шоссе; почтовый!
По участку пропуск; ожидание,
Лампочки по насыпи и стрелки,
Лунная; сонная; фиолетовый;
Солнечный удар горелки,
Холмы Дорожня в уезде,
Полустанок в захолустье; май,
Девушка из старого дома!
Огни на станции; прощай!³

Биокосмисты, заявившие о себе в декабре 1921 года, представлены двумя группировками: Московской и возникшей позже Северной (Петербург). Московскую организацию возглавлял Александр Святогор (настоящее имя — А.Ф. Агиенко), а Северную группу биокосмистов-иммортиалистов — Александр Ярославский⁴. Теоретические положения биокосмизма изложены в трактате А. Святогора «Биокосмическая поэтика». Главные из

¹ Кисин В. Собрание стихотворений. — М., 1922. — С. 21.

² Там же. — С. 3.

³ Мачтет Т. Коркин луг: Стихи. — М., 1926. — С. 6.

⁴ Библиографические сведения см.: Крусанов А. Русский авангард: 1907 — 1932 (Исторический обзор). — Т. 2. — Кн. 1. — С. 382 — 383; 731. Кроме этих авторов, в биокосмическом движении участвовали П. Иваницкий, Н. Дегтярев, П. Лидин, В. Петров и др.

них — реализация личного бессмертия, победа над пространством, воскрешение мертвых. Утопические устремления биокосмизма, опирающиеся на идеи анархизма, родились в начале 1920-х и явились переложением мыслей и фантазий русского философа Н. Федорова, поэта-ученого В. Хлебникова. Пафос покорения природы, преобразования жизни не только в стране, но и на всем земном шаре, во многом был созвучен господствовавшему тогда намерениям перекроить устройство социального организма. Несмотря на внешнюю радикальность их программы, биокосмисты демонстрировали полную лояльность советской власти: «*Северная группа* полагает центр тяжести своей деятельности в литературной, художественной, научной, философской и атеистической пропаганде, оставляя в стороне вопросы политики, считая, что общая политическая линия вполне рационально и правильно дается Российской коммунистической партией, руководимая каковою Советская Россия и предопределяет генезис *Биокосмизма*»¹.

Планеты, космос, пространство, время — эти образы переполняют стихи биокосмистов. Им казалось, что человечество, вооруженное наукой, превратит их выдумки в реальность, до которой рукой подать. Биокосмисты мечтали о создании мирового языка: «Мы думаем, что из биокосмических междометий (в широком смысле) родится биокосмический язык, общий всей земле, всему космосу»². Работа над таким языком видоизменяет, по мнению А. Святогора, все привычные языковые отношения. Слово становится зависимым от «ряда», «ряд» оказывается включенным в контекст всего стихотворения как целостного организма, подчиненного биокосмическому импульсу: «Наш стиль начинается рядом. <...> Но ряд это еще не метр. Метр — это внешняя схема, биокосмический дух вообще не укладывается в нее. Биокосмический дух вычерчивает иную схему. Как поэты мы имеем в виду ряды, построенные на биокосмическом ритме, который телеологичен, на жесте, на интонации, на мимике, на весе, на темпе и на температуре»³.

После ошеломляющих заявлений и фантастических ожиданий биокосмистов вполне вероятной выглядела попытка перемены пола (тоже вариант борьбы с природой), представляющая интерес для фуиста **Бориса Несмелова**. Уверенность, что все сейчас, в провозглашаемую эпоху небывалых свершений, возможно, вызвала к жизни его произведение «Родить мужчинам»⁴.

¹ Декларация Северной группы биокосмистов-иммортиалистов // Бессмертье. (Пр.). — 1922. — № 1. — С. 1 (Выделено автором цитаты).

² Святогор А. Биокосмическая поэтика // Святогор А., Иваницкий П. Биокосмизм (материалы № 1). — М., 1921. — С. 7.

³ Там же. — С. 8.

⁴ Несмелов Б. Родить мужчинам: Поэма. — М., 1923.

В каком же направлении пролегли поиски других участников объединения **фуистов**? Это течение¹ во многом определялось отказом от существующих поэтических концепций, распространившихся в начале 1920-х годов стилистических решений. Современную литературную ситуацию фуисты характеризовали следующим образом:

Отплывающие корабли символизма.

Опояз или общество мозговой засухи.

Всеобщее мелочничество слова, дробная детализировка, слововерчение, слововыжимание, маникюр слова.

Подозрительные по четвертому разряду похороны поэзии ее же обнаглевшими ремесленниками или НЭП, съевший поэтов.

Ни зги на российских эстрадах, продавленных копытами всевозможных имажинистов.

Каменная пустыня достиховья².

Фуистов, как они писали, не устраивали ни «истерические выкрики сияющих догнать грозу и бури (маяковщина)», ни «то-скливая вертячка стиля — стихия раннего НЭПа (пильничество-пастернакизм)». Они надеялись осуществить в своем творчестве «спокойный нажим на преодолеваемое послегрозье», используя послевоенное расслабление как «трамплин для нового прыжка» (8).

Если ничевоки представляли собой отдаленную параллель дадаизму, то у фуистов встречались элементы, родственные искажениям сюрреалистов. Проповедуя «мозговой ражжиз», Б. Перелешин, Н. Лепок, А. Ракитников отдавались свободному потоку жизненных впечатлений. Работа поэтического сознания носила напряженный характер, ибо, писал Б. Перелешин, «тщетны усилия запереть плавучую границу мысли»³, поэт обречен на «подлинное общение с миром»⁴. Лирический субъект фуистов включен в сложный ход времени — день, сутки, природные циклы года. Так, Б. Перелешин самого себя осознает в роли живого хронометра:

У самого меня из живота

Стрелка по телу чертит

Кругом римские цифры суставов

В середине сердце стучит⁵.

¹ По мнению А. Крусанова, название «фуисты» образовано от французского *foi* — безрассудный, сумасбродный. См.: Крусанов А. Русский авангард: 1907—1932 (Исторический обзор). — Т. 2. — Кн. 1. — С. 412.

² Перелешин Б., Лепок Н. Диалектика сегодня: Поэмы. — М., 1923. — С. 7. Далее страницы указаны в тексте.

³ Перелешин Б. Бельма Салара: Стихи. — М., 1923. — С. 8.

⁴ Перелешин Б., Лепок Н. Диалектика сегодня. — С. 8.

⁵ Перелешин. Б., Ракитников А., Соколов И. «А». 0,21 XX в. Р. С. Ф. С. Р. — С. 4.

Природные явления, жизнь людей, общества представляет некую загадку, тревожащую воображение поэтов-фуистов. Они стоят как бы на пороге жизни («Преджизнь» — характерное название одного из стихотворений Б. Перелешина), смотрят на других со стороны, ощущая собственную отчужденность от человеческого общежития: «Мышиной столько топотни,/ там ставят порт, там станцию,/ лавки и церкви без числа/ в недуге кораблестроения»¹.

Пространство поэтического переживания маркировано масштабными явлениями и крупными предметами:

Кровью даль замочена,
но дышит вечность незлодейством.
Свежее ветры тянут
в узкие глаза океанов².

Вещность изобразительной детали, наглядность представлений простирается и на область психологических состояний:

И та к чьим пальцам прикасался
голубоглазый стала дождь
пыланьем утра пролилась
горячей крышей руку жжет³.

Многие стихи выглядят довольно сбивчиво, но эта сбивчивость и языковая невнятица представляются запрограммированным косноязычием, долженствующим открыть новые горизонты поэтического слова. Кажется, что поэты едва справляются с напором жизненных впечатлений. Шум, гам, краски и запахи мира дразнят и бережат восприятие. Пестрота жизни, ее динамика крутят калейдоскоп поэтических образов: «Стремительно, мутным отблеском/ боен, революций, лиц,/ расколотых надвое, ком/ потоком утра серым мчится./ Ни зги на перекрестках, в гуле/ тревог метнув брызги,/ легли вон звонкие зигзаги,/ сирены рявк ничком в панель/ и — в синь об облака бока,/ и вновь тревожит витрин крик глаза»⁴.

1.2. Велимир Хлебников — поэт-«будетлянин»

«Я Разин со знаменем Лобачевского логов» — такую автохарактеристику давал себе в поэме «Разин» Велимир Хлебников (1885—1922), соединивший в своем творчестве неодолимую тягу

¹ *Перелешин Б., Лепок Н.* Диалектика сегодня. — С. 12.

² Там же. — С. 14.

³ Мозговой ражжиз: Фуисты: Николай Лепок, Борис Перелешин. Мартобря год первый. — М., б. г. — С. 6.

⁴ *Лепок Н.* Диалектика сегодня // Перелешин Б., Лепок Н. Диалектика сегодня. — С. 17.

к науке — помощнице человека, постижению природы, истории и бунт против всяческих регламентаций и ограничений. Дух свободы сметал в его творческих устремлениях границы между явлениями во имя овладения первоначалами мира, формулами его развития. Поэт осознавал себя гениальной личностью, способной открывать законы Вселенной и вооружать ими непросвещенные умы (отсюда говорящие псевдонимы — «Вежа», «Велимир», мегаломанические титулы — «Председатель Земного Шара», «Король Времени», претензии на обладание пророческой мудростью, знанием эпохальных «законов поколений»):

Мой белый божественный мозг
Я отдал, Россия, тебе:
Будь мною, будь Хлебниковым.
Свай вбивал в ум народа и оси... (I, 358)¹.

Хлебников принадлежал к тому типу людей, которых он называл «изобретателями» в пику «приобретателям». Изобретатели-будетляне (футуристические собратья Хлебникова), опирающиеся на идеи Н. Федорова, Ф. Ницше, новейшие исследования физиков, математиков и естествоиспытателей, строят — в фантазиях поэта — новый, гармоничный мир, в котором нет войн и социального неравенства:

Что касается нас, вождей человечества,
Построенного нами по законам лучей
При помощи уравнений рока,
То мы отрицаем господ,
Именующих себя правителями,
Государствами... (III, 226)

Путь к новому миру лежит через овладение законами времени, познание которых связано со сложными математическими расчетами, занимавшими Хлебникова всю жизнь и представленными в таких сочинениях будетлянина, как «Учитель и ученик» (1912), «Битвы 1915—1917 гг. Новое учение о войне» (1914), «Спор о первенстве» и «Закон поколений» (1914), «Время мера мира» (1916), «Доски судьбы» (1922) и др. Осознавая, что «знание есть вид власти, а предвидение событий — управление ими» (III, 577), он «хотел найти ключ к часам человечества, быть его часовщиком и наметить основы предвидения будущего» (III, 274). Его художественный двойник в разговоре Учителя и Ученика, напоминающем диалоги Платона, признается: «...Я хотел издали, как гряду облаков, как дальний хребет, увидеть весь человеческий

¹ Здесь и далее произведения Велимира Хлебникова цит. по изд.: *Хлебников Велимир*. Собр. соч.: в 3 т. — СПб., 2001. В скобках после цитаты указываются том и страницы.

род и узнать, свойственны ли волнам его жизни мера, порядок и стройность... Я искал правила, которому подчинялись народные судьбы» (*III, 153*). Хлебникову казалось, что он овладевает этими правилами в своих исчислениях, и тогда его отношения с историей и временем становились короткими и время оказывалось обозримым и доступным: «Мой основной закон времени: во времени происходит отрицательный сдвиг через 3ⁿ дней и положительный через 2ⁿ; события, дух времени становится обратным через 3ⁿ дней и усиливает свои числа через 2ⁿ дней... <...> Когда будущее становится благодаря этим выкладкам прозрачным, теряется чувство времени, кажется, что стоишь неподвижно на палубе предвидения будущего. Чувство времени исчезает и оно походит на поле впереди и поле сзади, становится своего рода пространством» (*III, 381 — 382*). Этот «основной закон» представлял собой своеобразный маятник культурного развития, «качели» взлетов и падений: с кратными цифре «два» числами связывались повторы одноплановых, однотипных событий истории, с числами, кратными цифре «три», — повторы событий противоположного содержания. Взлеты и падения чередуются:

Закон качелей велит

Иметь обувь то широкую, то узкую.

Времени — то ночью, то днем,

А владыками земли быть то носорогу, то человеку. (*I, 139*)

Победа над временем — это победа над роком, судьбою как отдельного человека, так и всего человечества, ибо жизнь подчиняется общим космическим правилам, доступным только вооруженному знанием уму. В 1914 году в письме к В. Каменскому Хлебников пишет: «Деловое предложение: ты записывай дни и часы чувств, как если бы они двигались как звезды. Именно углы, повороты, точки вершин. А я построю уравнение. У меня собрано несколько намеков на общий закон (например, связь чувств с солнцестоянием летним и зимним). Нужно узнать, что относится к месяцу, что к солнцу. Равноденствия, закат солнца, новолуние, полнолуние. Так можно построить звездные нравы» (*III, 349*). Отношение к миру как к числу уравнивало входящие в него составные части — людей и звезды: «...Сходство уравнений солнечного и людского мира равносильно обращению людей в звезды и, наоборот, звезд в людей и постройке какого-то светлого общежития людей и звезд» (*III, 613*). Число и мера способны, таким образом, укротить хаос существования:

И мы живем, верны размерам,

И сами войны суть лады,

Идет число на смену верам

И держит кормчего труды. (*II, 76*)

Эта сторона деятельности Хлебникова, связанная с доверием к точным наукам и вычислениям, демонстрирует его сциентические наклонности при создании своих «возможных миров», желание мотивировать выкладки убедительными доводами. При этом поэт был уверен, что открытые им «чистые законы времени» «одинаковы», то есть верны, «и для звезд и для сдвигов земной коры и для граждан общежития людей» (III, 622). Но Хлебников не был бы Хлебниковым, если бы рациональное у него не сочеталось с иррациональным. Хлебниковская футурология утопична, ибо во многих своих проявлениях несбыточна. Мечтания поэта благородны («Взлететь в страну из серебра,/ Стать звонким вестником добра» — (I, 151) и в то же время фантастичны: «Я вижу конские свободы/ И равноправие коров...» (II, 183).

Воображение Хлебникова (прежде всего в таких произведениях, как «Дети Выдры», 1913; «Азы из Узы», 1919 — 1922; «Зангези», 1920 — 1922 и др.) свободно смешивало исторические времена и культурные явления, ибо искало единства (закона), а не различий. Его интересовало «единое, не разделенное на государства и народы человечество» (III, 574). Вот как писал об этой хлебниковской жажде единства Г. О. Винокур: «В своем видении Хлебников сразу обнимал одним взором все времена и весь мир. Он интересовался отдаленными эпохами жизни человечества, старыми, забытыми культурами всех времен и всех народов. Он в высшем, конечно, смысле “не понимал” разницы между VI и XX в., между египтянами и полабянами (Ка, Леуна), все это было для него живым и цельным единством»¹. Здесь характерна оговорка, что в жажде цельности и единства Хлебников «не понимал разницы» между явлениями «в высшем смысле». Здесь между строк читается распространенное представление о «священном безумии» будетлянина², благодаря которому его простодушному, но провидческому взору открывалась тайнопись столетий и скрытые в вещах смыслы. Такое положение сложилось сразу, еще в начале пути, когда выяснилось, что Хлебникова интересует всеобщая связь вещей, не улавливаемая ограниченными возможностями органов человеческого восприятия:

(О пяти и более чувствах).

Пять ликов, их пять, но мало. Отчего не: одно оно, но велико?

<...>

¹ Винокур Г. О. Хлебников <Вне времени и пространства> // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911 — 1998). — М., 2000. — С. 207. (Выделено авт.)

² Ср., например, мнение замечательного знатока русского футуризма В. Маркова: «Сумасшедшим Хлебников не был, а был безумцем (большая разница) — как Блейк, Гельдерлин, Ницше, Ван Гог и др. Безумие давало великие образцы искусства и величайшие прозрения» (Марков В. О Хлебникове (попытка апологии и сопротивления) // Велимир Хлебников. — Собр. соч.: в 3 т. — Т. 1. — С. 12).

Есть некоторое много, неопределенно протяженное многообразие, непрерывно изменяющееся, которое по отношению к нашим пяти чувствам находится в том же положении, в каком двупротяженное непрерывное пространство находится по отношению к треугольнику, кругу, разрезу яйца, прямоугольнику.

То есть как треугольник, круг, восьмиугольник суть части плоскости, так и наши слуховые, зрительные, вкусовые, обонятельные ощущения суть части, случайные обмолвки этого одного великого, протяженного многообразия.

<...> Далее, точно так, как непрерывным изменением круга можно получить треугольник, а треугольник непрерывно превратить в восьмиугольник, как из шара в трехпротяженном пространстве можно непрерывным изменением получить яйцо, яблоко, рог, боочнок, точно так же есть некоторые величины, с изменением которых ощущения разных рядов — например, слуховое и зрительное или обонятельное — переходят одно в другое (III, 136).

В творческом плане поиски средств для выражения этого «многообразия» сказывались в стремлении идти «поперек времени», игнорируя его конкретно-историческую специфику, отбрасывая детали быта, обстановку и т. п., «соединяя... предметное с беспредметным, вещественное с мыслимым»¹. Таким образом, соединение несоединимого, формирование текста как гетерогенного единства — конгломерата логических нарушений, семантических сдвигов и пространственно-временных деформаций — далеко не всегда было спонтанным, чаще это было преднамеренным и входило в творческую задачу. Так, летом 1910 года Хлебников в письме к В. Каменскому признавался: «Задумал сложное произведение “Поперек времен”, где права логики времени и пространства нарушались бы столько раз, сколько пьяница в час прикладывает к рюмке. Каждая глава должна не походить на другую. При этом с щедростью нищего хочу бросить на палитру все свои краски и открытия, а они каждое властвуют только над одной главой» (III, 329). Движение «поперек времени» означало у Хлебникова не только желание противоречить, действовать вопреки установлениям, но и попытку открыть новую размерность, дополнительное измерение: «Двигаясь в направлении, поперечном времени, мы легко видим горы будущего. Это движение, столь знакомое уму пророка, есть постройка высоты по отношению к ширине времени, т. е. создание добавочного размера» (III, 300).

Технология отказов и нарушений трансформировала традиционный облик произведений: хлебниковский текст возникал импровизационно, реализуя ассоциативные возможности слова, путем паратаксиса — соединением элементов без заботы о

¹ Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. — М., 1990. — С. 21.

гомогенности и связности целого. Ведущим у Хлебникова стал прием бриколажа (Х. Баран¹), монтажа гетероморфных структур и разнородных стиховых компонентов — первых подвернувшихся под руку средств, в результате чего произведения приобретали неуклюжий вид, характеризовались композиционной незавершенностью, становились текучими и аморфными. Отсюда разговоры об инфантильном косноязычии поэта, смысловой невнятице, на фоне которой выделяются отдельные удачные строчки («Хлебникова надо брать в отрывках, наиболее разрешающих поэтическую задачу», — полагал В. Маяковский²; «Любимая форма Хлебникова — фрагмент», — вторит ему Н. Л. Степанов³), отсутствии собственного стиля, стилистической пестроте и графоманичности⁴, беспомощности в плане эстетического завершения высказывания. Как писала О. Седакова «Хлебников отказывается следовать первому требованию эстетического творчества — овеществлению этого процесса, направленного, как к своей цели, к завершенной и замкнутой “вещи”. <...> Хлебников... не то чтобы противостоит этому общему или более частным (жанровым, стилистическим и т. п.) требованиям: он как бы не знает, что значит их исполнять»⁵.

Есть много объяснений, почему Хлебников не обращал внимания на отделку своих произведений, использовал «плохое» письмо, разговорный стих, не стремился выдерживать сообщаемое в одном ключе, а все время менял коды, углы зрения, разрушая художественную целостность. Все связано с тягой к безусловности, к тому, чтобы поэтическое слово прямо, без опосредования профессионально проработанной, а следовательно, искусственной формой (представленной прежде всего у современников Хлебникова — символистов и акмеистов), выражало смысл и намерения поэта.

Хлебников, снимая условность формы, семантизировал ее, оживлял окаменевшие, по его представлениям, элементы. Активно занимаясь словотворчеством, он отдавал себе отчет, что нужно сохранять положение, при котором «новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи» (III, 242), то есть звуковая сторона слова и его морфология должны слиться со смыслом, стать его непосредственными носителями. Для этого необходимо было разработать азбуку значений отдельных

¹ Баран Х. Поэтическая логика и поэтический алогизм Велимира Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова. — С. 557.

² Маяковский В. В. В. Хлебников // Мир Велимира Хлебникова. — С. 153.

³ Степанов Н. Л. Велимир Хлебников. — М., 1975. — С. 122.

⁴ См., например: Жолковский А. Графоманство как прием // Жолковский А. Блуждающие сны. — М., 1992. — С. 65—68, 76—79.

⁵ Седакова О. А. Контуры Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова. — С. 578—579.

языковых элементов, в первую очередь — звуков. Этому Хлебников посвятил многие свои статьи, среди которых серия неозаглавленных работ: «Образчик словоновшеств в языке» (1912); «Учитель и ученик» (1912); статьи-манифесты, написанные совместно с А. Крученых в 1913 году, «Слово как таковое» и «Буква как таковая»; «3 и его околица» (1915); «Разложение слова» (1915 — 1916); «О простых именах языка» (1916); «Перечень. Азбука ума» (1916); «Художники мира!» (1919); «Наша основа» (1919). Особое внимание Хлебников уделял начальным согласным звукам, задающим, как он считал, смысловую инерцию всему слову:

Мы говорим:

М — заключает в себе распадение целого на части (большого в малое).

Л — движение без власти большей силы свободы (прошлое время...).

К — обращение силы движения в силу положения (бега в покой) твердое.

Т — подчиненность движения большей силе, цель.

С — собиране частей в целое (возврат).

Н — обращение в ничто весомого.

Б — рост в большее, наибольшая точка силы движения.

П — маловесомые тела, заполнение пустоты телом якобы пустым.

Р — непокорное движение, неподвластное целому.

В — проникновение малым большого (*III*, 179).

По Хлебникову, звуки языка также выражают цвет, тактильные и прочие ощущения. С учетом открываемых в звуках смыслов Хлебников и строил свои произведения, примером чего является хлебниковское письмо в стихотворении «Бобэоби пелись губы...», абстрактным звукосочетаниям которого приписаны конкретные значения: «бобэоби» — красный цвет губ, «вэзоми» — синий цвет глаз, «пиззо» — черный цвет бровей и т.д. Хлебников пишет в финале: «Так на холсте каких-то соответствий/ Вне протяжения жило Лицо» (*I*, *III*). Это абстрактное лицо, лицо вообще — «как таковое». В нем выделено только главное, созданное при помощи слов-неологизмов, являющихся живыми частями целого.

Неологизмы поэта отнюдь не всегда столь вызывающе заумны. Многие из них образованы методом «корнесловия», или «скорнения». Это подметил еще В. Маяковский: «Для Хлебникова слово — самостоятельная сила, организующая материал чувств и мыслей. Отсюда углубление в корни, в источник слова, во время, когда название соответствовало вещи»¹. В слове, в корне как его смысловом ядре скрывается алхимический камень, с помощью

¹ Маяковский В. В. В. Хлебников // Мир Велимира Хлебникова. — С. 152.

которого можно достичь власти над миром, поэтому Хлебников намеревался «найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов, одно в другое, свободно плавить славянские слова» (III, 256).

Чаще всего его неологизмы связаны с определенной словообразовательной моделью, уже существующей в языке: «бедогур» создан по типу «балагура», «шумава» по типу «орава», «пушкиноты» по типу «красоты», «времышы» по типу «камышы» и т.п. Использовалось словосложение («весень» — «весна» + «осень», «лебедиво» — «лебедь» + «диво»), замена букв («будрый» из «мудрый», «творяне» из «дворяне»), архаизированные синонимы (университет — «всеучбище», вымысел — «выдум», пролетарии — «неимей»)¹. У Хлебникова много забытых славянских слов, которые выглядят как его собственные новообразования (типа «зинзивер» — старинное название птицы), диалектизмов из словаря В. Даля.

Все это приводило к ощущению преднамеренной усложненности, зашифрованности, которую усиливали скрытые значения слов «двуумной речи»², перифразы («праздник поцелуя» — пасха, «кудрявые столицы влас» — лица, «говор рыбы» — немота), звукографические переключки (название «Синие оковы», например, воспроизводит фамилию сестер Синяковых, которым посвящена эта поэма; первое слово в ней: «К сениям...» — анаграмма имени Ксении Синяковой³), палиндромы (строчками, читающимися одинаково слева направо и наоборот, написана целая поэма «Разин»), паронимазия («Пали вои полевые/ На речную тишину,/ Полевая в поле вою,/ Полевую пою волю», II, 148), инверсии («Устало, взорами небесная/ Дышала трудно, но прелестная», II, 109; «Тогда я видел палача/ И озираю ночную, смел, тишь», II, 202). Можно согласиться с Б. Лёнквист, которая пишет: «Превыше всего Хлебников ценит скрытое слово; поэзия для него — это в первую очередь искусство создания семантических сложностей, преодолеваемых лишь с помощью умственного напряжения. <...> Поэзия его искусна, если не сказать хитроумна. <...> Высшей формой поэзии является поэзия, насыщенная скрытыми, тайны-

¹ Проблемы словотворчества Хлебникова рассмотрены в работах В. П. Григорьева, В. Г. Вестстейна, Р. Вроона, Н. Перцовой. См., в частности: *Григорьев В. П.* Будетлянин. — М., 2000; *Перцова Н.* Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. — Wien-Moskau, 1995.

² Ср.: «Слова особенно сильны, когда они имеют два смысла, когда они живые глаза для тайны и через слоду обыденного смысла просвечивает второй смысл...» (III, 298). В своем неологизме «крылышка», созданном по образцу деепричастия «воркуя», Хлебников ценил скрытое присутствие слова «ушкуй»: «“Крылышка и т. д.” потому прекрасно, что в нем, как в коне Трои, сидит слово ушкуй (разбойник)» (III, 191).

³ См.: Хлебников Велимир. Творения. — М., 1986. — С. 687.

ми значениями, организованная подобно загадкам, анаграммам и т. п.»¹.

Установка на тайнопись была связана у Хлебникова и с интересом к народным поверьям, языческим ритуалам, священным древностям. В духе фольклорных заговоров, «зачуров» поэт волхвовал:

Белостыня снежных птиц,
Благостыня нежных лиц,
Думовым ловом, ведовым словом
Отведите холод зимний!
Назовите, кто любимый! (I, 54)

Темный язык прошлого таил в себе притягательность высокого и значительного, обладал сакральной силой, потому что был непонятен:

...Непонятым словам приписывается наибольшая власть над человеком, чары ворожбы, прямое влияние на судьбы человека. В них сосредоточена наибольшая чара. (III, 267)

Наличествующие у Хлебникова в изобилии образы народной демонологии (лешие, русалки, ведьмы, вилы, мавы), языческие боги и мифологические персонажи (Перун, Лель) говорят на своем таинственном языке, созданном с помощью фонетической зауми («Ночь в Галиции», 1913; «Боги», 1920, «Зангези», 1920 — 1922):

Гагагага гэгэгэ!
Гракахата гророро
Лили эги, ляп, ляп, бэмь.
Либибиби нирапо
Синоано цидириц. (I, 329)

Мистическая власть слова звучит и в знаменитом, по-шамански завораживающем «Заклятии смехом», и молитвенном обращении к божеству Жар-богу («Жар-бог! Жар-бог!/ Я в тебя молитвой мечу,/ Мира славный жародей!/ О, пошли ты мне навстречу/ Стаю нежных жарирей» — I, 57), и чарующем заклинании окоема в стихотворении «Усадьба ночью, чингисхань» (1915):

Усадьба ночью, чингисхань!
Шумите, синие березы!
Заря ночная, заратустрь!
А небо синее, моцарть.
И, сумрак облака, будь Гойя!
Ты ночью, облако, роопсь! (I, 202)

Поэтика заговора помогала наглядно демонстрировать намерения поэта пробуждать магическим словом творческие силы

¹ Лёнквист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. — СПб., 1999. — С. 49 — 50.

природы. Интерес к этим силам виден и в стихотворении, определяемом Р. В. Дугановым как «Заклятие именем»¹:

О достоевскиймо идущей тучи,
О пушкиноты млеющего полдня,
Ночь смотрится, как Тютчев,
Замирное безмерным полня. (I, 70)

Здесь неологизмы тоже образованы от имен творцов («достоевскиймо» по типу «письмо», «пушкиноты» по типу «красоты») и отнесены к явлениям природы: сумраку утра, солнечному полдню. С творчеством Тютчева сравнивается космическая ночь. В результате устанавливается единство творческого начала в природе и людском сообществе, взаимозависимость человека и окружающего мира, параллельность процессов, происходящих в культуре и внутри суточного цикла. Перед нами, как подмечает Р. В. Дуганов, ономотоморфный (то есть воспроизведенный посредством имени) пейзаж².

Но у Хлебникова встречается и антропоморфный пейзаж. В нем на облик человека налагаются космические признаки и свойства природы (человеческий образ воссоздается с помощью элементов природы и, как правило, гиперболизируется). В поэме «Азы из Узы» (1919 — 1922) читаем:

Я, волосатый реками...
Смотрите! Дунай течет у меня по плечам
И — вихорь своевольный — порогами синее Днепр.
Это Волга упала мне на руки. (II, 307)

Для Хлебникова в порядке вещей отождествить человека с островом (в «Детях Выдры», 1911 — 1912: «На острове вы. Зовется он Хлебников...», II, 88), с Россией («Я и Россия», 1921; «Юноша Я-Мир», 1907 — 1908), с окружающим миром — всем природным ландшафтом (портрет героя в поэме «Поэт», 1921), наконец, Вселенной («Взлом вселенной», 1920; «Я, носящий весь земной шар...», 1917).

Контуры изображения нередко смазаны, элементы природного и человеческого сложно пересекаются, смешиваются:

На серебряной ложке протянутых глаз
Мне протянуто море и на нем буревестник,
И к шумящему морю, вижу, птичья Русь
Меж ресниц пролетит неизвестных. (I, 257)

Это происходит потому, что человек и природа у Хлебникова суть единое целое. Эта целокупность ощущается поэтом

¹ Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: природа творчества. — М., 1990. — С. 95.

² Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: природа творчества. — С. 101.

и в макро- и микромасштабах. Вот космический угол зрения, обнаруживающий вечное движение времени и великую силу жизни:

Годы, люди и народы
Убегают навсегда,
Как текучая вода.
В гибком зеркале природы
Звезды — невод, рыбы — мы
Боги — призраки у тьмы. (II, 228—229)

Окружающий поэта мир явлений — говорящий («Аул рассыпан был, казались сакли/ Буквами нам непонятной речи», I, 312), а слова природы составляют Единую книгу, автором которой оказывается сам поэт, способный понимать язык природы и открывать тайны вселенной:

Род человечества — книги читатель,
А на обложке — надпись творца,
Имя мое — письма голубые. (II, 306—307)

Для того чтобы общаться с природой и, следовательно, быть способным читать Единую книгу, необходимо знать и уметь пользоваться «звездным языком», который создавал поэт. Разрабатывая этот универсальный поэтический язык, В.Хлебников стремился осмыслить «азбуку понятий, строй основных единиц мыслей» (III, 241). Ему казалось, что установленные им «единицы мыслей» вмещают в себя различные мировые законы, содержат смысловую интерпретацию пространственно-временных взаимосвязей, выступают «эпитетами мировых явлений», помогая познавать плюралистическую вселенную всеобщих смыслов. Звездный язык будет, по Хлебникову, общим языком вселенского братства человечества, забывшего распри и войны:

Лети, созвездье человечье,
Все дальше, далее в простор,
И перелей земли наречья
В единый смертных разговор. (II, 178)

Залогом такого положения является наличие единого мирового разума (то есть системы законов, которые управляют вселенной): «Я верю: разум мировой/ Земного много шире мозга» (II, 292).

Жаждой мировой гармонии проникнуто все творчество Хлебникова. Синонимом мировой гармонии у Хлебникова было понятие Единого и Единства: «Со временем, когда Мы станет богом, речные русла всех мыслей будут течь с высот единой мысли. Но мы не боги, а потому будем течь как реки в море общего будущего. Оттуда, где расположен опыт каждого течь — то Волгой, то Тереком, то Яиком — в общее море единого будущего» (III, 303).

Можно согласиться с Р. В. Дугановым, для которого «в порыве к Единому» «первоначало и смысл хлебниковского творчества»¹.

Мечта о единстве проявлялась многообразно. В раннем творчестве — преимущественно в форме отторжения от современности и воссоздания мифологизированного, квазиславянского древнего мира — сказочного и поэтического (со всеми его «берегинями», «ховунами», «времирями», «навиками» и «любиками») во многих стихах, начиная с 1905 года до начала 1910-х годов, поэме «Внучка Малуши» (1908) о Киевской Руси, пьесах «Снежимочка» (1908) и «Девий бог» (1912). Здесь разлита стихия первозданности, дохристианских представлений и языческих верований. Еще глубже в доисторическое прошлое уходит Хлебников в «повести каменного века» «И и Э» (1911 — 1912), где цельность человеческого бытия определялась невыделенностью человека из окружения, принципом родовой подчиненности, соотносённостью жизни человека с первобытной общиной как части и целого. Тот же поиск неиспорченности цивилизацией ощутим и в «Зверинце» (1909 — 1911), парад зверей в котором есть одновременно парад ассоциаций, переплетение культуры и природы, сопровождаемое чувством сожаления, что «в зверях погибают какие-то прекрасные возможности, как вписанное в часослов Слово о полку Игореве во время пожара Москвы» (II, 31). Идиллической прозрачности добивается поэт в поэмах «Виля и леший», «Шаман и Венера» (1912), «Сельская очарованность» (1914) — с легкими нотами бурлеска, артистически изящных, — однако в поэме «Лесная дева» (1911) он взрывает мирный покой и безоблачное существование героев на лоне мирной природы соперничеством и убийством, а в «Журавле» (1909) и «Гибели Атлантиды» (1912) глобализирует художественную ситуацию драматическими сюжетами гибели цивилизации: в первой поэме — антитехнократическом пророчестве — изображено восстание вещей, превратившихся в индустриального монстра, чудовище, пожирающее детей и грозящее всеобщей смертью², во второй — падение цивилизации в результате возмездия за нарушение мирового равновесия (Жрец — служитель суровой науки, «законов неба пленник» — убивает юную рабыню, славящую земные радости, вместо того, чтобы быть в союзе с молодостью и внять уверениям героини, что они «оба равны./ Две священные единицы», II, 92).

На этом фоне современность казалась поэту серой, мелкой («Суд над старым годом», 1912; «Жуть лесная», 1914; «Олег Трупов», 1915). Поэтическая мысль Хлебникова вновь ищет себе пристанища в духовных странствиях, на этот раз поэта захватывает

¹ Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: природа творчества. — С. 86

² Подробнее о поэме «Журавль» см.: Башмакова Н. Слово и образ (О творческом мышлении Велимира Хлебникова). — Хельсинки, 1987. — С. 185 — 235.

тема Востока — азиатская культура, быт и нравы народов в поэмах «Медлум и Лейли» (1911), «Хаджи-Тархан» (1913), «Тиран без Тэ» (1921 — 1922), в стихах об Индии («Меня проносят на слоновых...», 1912), Африке («Черный царь плясал перед народом...», 1915), прозе об Египте («Ка», 1915). Хлебников вынашивает идеи культурного сближения народов, ищет общей почвы для «мирового союза» Запада и Востока («Письмо к двум японцам», 1916).

Разразившаяся мировая война и последующая революция все больше убеждают поэта в том, что жизненные противоречия неизбывны, со всех сторон «плывут чудовища событий» (II, 311). Усилившиеся было в начале войны национально-патриотические и славянофильские настроения уступают место глубокому осуждению ужасов войны и междоусобиц. В 1914—1915 годах Хлебников пишет серию антивоенных стихотворений: «Смерть в озере», «Тризна», «Мава Галицийская», «Где волк воскликнул кровью...» и др. Некоторые из них позже были включены в поэму «Война в мышеловке». Хлебников восстает против войны («...мне противен бич войны» — III, 78) как носительницы смерти:

«Мертвые юноши! Мертвые юноши!» —
По площадям плещется стон городов (I, 210)

и противопоставляет смерти материнство:

И каждая скажет:
<...>
Теперь же я мать, и материнства
Рукой в морду смерти я дам. (I, 211)

Поэта всегда возмущало всевластие смерти¹, он хотел ее победить, как победил (ему казалось) время числом, обыденный язык — поэтическим словотворчеством, историю — вымыслом и мифом. В письме к сестре от 2 января 1920 года Хлебников писал: «...Мрачная правда, что мы живем в мире смерти, до сих пор не брошенной к ногам как связанный пленник, как покоренный враг, — она заставляет во мне подыматься кровь воина...» (III, 372). Художественно будетлянин уже не однажды дискредитировал смерть: и в карнавализованном, опирающемся на традиции народного балаганного театра сюжете пьесы «Ошибка Смерти» (1915)², и в «сверхповести» «Зангези», в финале которой представлена сцена спора Смеха и Горя, восходящая к фольклорному

¹ Презрение к ней звучит в следующей программирующей фразе из записной книжки: «Плевков всегда в глаза смерти под всеми видами» (III, 300).

² См. интерпретацию пьесы у Б. Лёнквист: *Лёнквист Б.* Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. — С. 110—118. Сам поэт в дневнике аттестовал пьесу именно как «победу над смертью»: «23 ноября 1915 года написал победу над смертью — “Ошибка смерти”» (III, 310).

прению «живота» и «смерти», и говорится о смерти главного героя (в обоих произведениях — пьесе и «сверхповести» — смерть является мнимой, изображается в шутовских тонах), и в поэме «Медлум и Лейли», в которой любовь оказалась сильнее смерти и превратила души возлюбленных в сияющие звезды, и в поэме «Письмо в Смоленке», где с концептуальной выверенностью, хотя и полшутливо, говорится о том, что смерть одного существа дает жизнь другому («Умерло солнце — выросли травы,/ Умерли травы — выросли козы,/ Умерли козы — выросли шубы», *III, 409*). Поэт заклинал смерть словесной ворожкой (в стихотворении «Заведка»: «Мру/ омертвелый/ омертвелость/ лепотствую стыдливо...», *III, 390*), взывал устами героини («Смертнич, смертнич, свет-жених,/ Я весь сон тебя видала», *I, 56*), брал в ближайшие союзницы (в автобиографической заметке 1914 года читаем: «Вступил в брачные узы со Смертью и, таким образом, женат», *III, 291*), осознавал зиждительное начало смерти, закаляющей душу (в стихотворении «Мрачное»: «Когда себе я надоем,/ Я брошусь в солнце золотое.../ Я умер, я умер, и хлынула кровь/ По латам широким потоком./ Очнулся я иначе, вновь/ Окинув вас воина оком», *I, 176*; в повести «Ка» о «ручье смерти»: «Люд другим выйдет из этих вод...», *III, 73*), призывал как благо («И в жизноём себя мы лили,/ И тихо — “смерть! приди” — молили», *I, 101*), воспевал как верх блаженства, буквализируя фразеологизм «умереть от счастья» («Неголь сладко-нежной сказки,/ Мленник дивных девьих ног,/ Я в сетях златой повязки,/ Я умру в твоих руках», *I, 59*). Все это было формой диалога со смертью — чаще спора, но иногда и временного примирения¹.

Небытию и исторически-пространственному окостенению поэт противопоставлял интенсивную жизнь в «поперечном» времени, то есть во времени без ограничений, времени «сейчас и всегда». В коллективной декларации «Труба марсиан» (1916), подписанной еще несколькими участниками движения, поэт ратовал за создание «государства времени» (в пику государствам пространства, эксплуатирующим человека). В «Воззвании Председателей земного шара» (1917) о нем говорилось как о «научно построенном человечестве», которое будет руководствоваться принципом «противоденег» и опираться на силу «мирных рабочих войск» (*III, 227—228*).

Противостояние государству наметилось у Хлебникова давно и звучало, в частности, в теме мятежа, крестьянского восстания под руководством Степана Разина («Хаджи-Тархан», «Разин»,

¹ Проблема смерти в творчестве Велимира Хлебникова обстоятельно рассмотрена в кандидатской диссертации Д. А. Пашкина. См.: *Пашкин Д. А.* Феномен смерти в текстах Велимира Хлебникова: некоторые аспекты проблемы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Тюмень, 2002.

«Уструг Разина», «Дети Выдры», «В холопий город парус тянет...»). В Разине, с которым Хлебников часто отождествлял себя, поэт видел воплощение бунтарского начала, свободолюбивого национального духа. Продолжением разинского разгула воспринимались Хлебниковым события революции 1917 года («Ночь перед Советами», 1920; «Настоящее», «Прачка. Горячее поле», 1921). Революция, полагал поэт, должна восстанавливать историческую справедливость, отсюда гимнические строки:

Мы, воины, строго ударим
Рукой по суровым щитам:
Да будет народ государем,
Всегда, навсегда, здесь и там! (II, 301)

Через разгром и зарево революционных пожарищ лежит путь к Ладомиру — царству труда и творчества:

Это шествуют творяне,
Заменявши Д на Т,
Ладомира соборяне
С Трудомиром на шесте. (II, 177)

Наиболее целостное воплощение художественная философия Хлебникова находит в его монументальных произведениях «Дети Выдры» (1914), «Зангези» (1922), которые он сам называл «сверхповестями» («сверхпоэмами»). Д. Ораич утверждает, что поэт создал «супержанр», «универсальный синкретический жанр»¹. Из каких же составляющих образуется, созидается эта синкретичность и какие универсальные смыслы она стягивает в себе? Новаторство Хлебникова состояло в том, что в этих произведениях он изобретательно осуществлял к о н т а м и н а ц и ю разнообразных традиционных жанров. Вот как поэт объяснял конструкцию своей «сверхповести «Зангези»»:

Сверхповесть или заповесть складывается из самостоятельных отрывков, каждый со своим особым богом, особой верой и особым уставом. <...> *Строевая единица, камень сверхповести, — повесть первого порядка.* <...> Она вытесана из разноцветных глыб слова разного строения. Таким образом находится новый вид работы в области речевого дела. Рассказ есть зодчество из слов. Зодчество из «рассказов» есть сверхповесть. *Глыбой художнику служит не слово, а рассказ первого порядка*².

Хлебников создавал произведение как ансамбль жанров, суммируя и/или налагая друг на друга традиционные модели мира. Например, в «сверхповести» *«Дети Выдры»* (1913) последователь-

¹ Oraič D. Сверхповесть // Russian Literature. — Amsterdam. — Vol. XIX. — № 1 (January 1986).

² Хлебников В. Творения. — М., 1986. — С. 473 (курсив наш. — Авт.).

но выступают такие жанры: опирающийся на космогонию народов Севера миф о творении мира — далее герой оказывается в модернизированном мире античной мифологии — затем перемещается в пространство мифов об Индии и арабского Востока — далее идет повесть о запорожских казаках (в стилистике украинских дум и с явным интертекстуальным отсылком к гоголевскому «Тарасу Бульбе») — а уж затем, в парусе пятом, начинается повествование «Путешествие на пароходе», сюжетно связанное с гибелью «Титаника», но окруженное роковыми мистическими мотивами. Такой жанровый порядок: от долитературных, мифологических, через фольклорные к светским жанрам — не случаен. Образуется некая «виртуальная спираль»: от мифологической онтологии мира — через все основные культурные эры — к гибельной, «тонущей» современности. Ее надо спасать, выручать из пучины. И в эпилоге (6-й парус) сходятся персонажи из римской истории (Ганнибал и Сципион), из Руси древней (Святослав) и новой (Пугачев, Разин), из средневековой Европы (Ян Гус, Коперник) — они выступают и судьями рода людского, и его ярчайшими выразителями. Нагруженные своим огромным духовным и историческим опытом, они стягиваются, как вокруг острова в бушующем океане, вокруг лирического героя, сына Выдры:

На острове вы. Зовется он Хлебников.
Среди разъярённых учебников
Стоит, как остров, храбрый Хлебников —
Остров высокого звездного духа.

Так в модели мира сверхповести «Дети Выдры» находит наглядно-зримое воплощение хлебниковская концепция личности и мира: человек, по Хлебникову, есть центр вселенского универсума, средоточие духовного опыта человечества, ему единственному дано вести борьбу с хаосом. По наблюдениям И. Хольтхузена, для хлебниковской модели мира «единственная пространственная мера — земной шар, а не государство. <...> Коллективное общественное владение пространством — это начало будущего у Хлебникова, принцип “Людостана” или “Ладомира”»¹. Ученый отмечает, что «Хлебников <...> не теряет связи с вечной жизнью природы, со всеобщей пластикой бытия и с единым поэтическим космосом» (156).

Таким образом, творчество Велимира Хлебникова явило собой глубокий прорыв в области искусства, человеческой мысли и воображения. Благодаря мощному эвристическому потенциалу, созданное поэтом оказывало и продолжает оказывать стимулирующее воздействие на труды многих писателей, стихотворцев,

¹ Хольтхузен И. Модели мира в литературе русского авангарда // Вопросы литературы. — 1992. — Вып. III. — С. 155.

ученых, философов. Перечень имен поэтов, испытавших влияние Велимира Хлебникова, огромен: от соратников по футуризму Н. Асеева, А. Крученых, В. Маяковского до Н. Заболоцкого и других обэриутов; Л. Мартынова, А. Вознесенского, К. Кедрова, Э. Лимонова, поэтов-лианозовцев, концептуалистов. Философская глубина хлебниковских фантазий, гуманистический характер устремлений будетлянина, инновационные стратегии его творчества прочно вписали имя Велимира Хлебникова в историю отечественной культуры.

3.2. Пролетарская поэзия

3.2.1. Теория и практика Пролеткульта

В лирике времен революции и гражданской войны наиболее активную роль играло течение, которое получило название «пролетарская поэзия»¹.

В начале постсоветского периода пролетарская поэзия мало кого интересовала. Ей не нашлось места ни в двухтомном академическом труде «Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)» (М., 2001) и ни в одном из выпущенных в 1990-е годы вузовских и школьных учебников по русской литературе XX века. Главная тому причина — репутация пролетарской поэзии как одного из самых одиозных феноменов тоталитарной культуры. Интерес к пролетарской поэзии стал пробуждаться только в начале 2000-х годов². Своими корнями она уходит в поэзию революцион-

¹ Библиография критических статей и книг, посвященных пролетарской поэзии, очень обширна. Из академических исследований следует выделить главу «Поэзия Пролеткульта и “Кузницы”» в книге *А. Селивановского* «Очерки по истории русской советской поэзии» (1936); вступ. статьи *А. Л. Дымишица* к сборнику «Революционная поэзия. 1890—1917» (Б-ка поэта, Большая серия. — Л., 1954) и *З. С. Паперного* к сб. «Пролетарские поэты первых лет советской эпохи» (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд. — Л., 1959); раздел в монографии *А. Меньшуткина* и *А. Синявского* «Поэзия первых лет революции. 1917—1920» (М., 1964. — С. 9—59); написанную *В. В. Базановым* главу «Поэзия первых лет революции (1917—1921)» в «Истории русской советской поэзии. 1917—1941» (Л., 1983). Хотя все эти работы несут на себе печать коммунистической идеологии, в них собран и систематизирован огромный материал, есть немало тонких наблюдений и основательных теоретических обобщений. Появились первые исследования, свободные от идеологических шор. В монографии *С. Г. Семеновой* «Русская проза и поэзия 1920—1930-х годов: Поэтика — Видение мира — Философия» (М., 2001) есть глава «Пролетарская поэзия» (С. 12—39); по теме «Поэзия Пролеткульта: идеология и риторика революционной эпохи» защищена канд. диссертация *М. А. Левченко* (РГПУ. — СПб., 2001). См. также: *Steinberg Mark*. Proletarian Imagination: Self Modernity, and the Sacred in Russia, 1910—1925. — Itaca: Cornell University Press, 2002.

² ???????

ного народничества¹, ее первыми «знаковыми» произведениями стали песни времен первой русской революции («Варшавянка» Г. Кржижановского, «Смело, товарищи, в ногу» Л. Радина, «Мы — кузнецы» Ф. Шкулева, «Дубинушка» А. Ольхина). А в 1910-е годы пролетарская поэзия стала особой ветвью литературного процесса. В 1914 и 1917 годах вышли сборники пролетарских писателей (под ред. М. Горького)². Тогда же появились первые творческие манифесты, в которых предпринимались попытки выработать определенную эстетическую платформу пролетарского искусства, здесь в роли первопроходца выступал *Алексей Гастев*³, как поэт и как теоретик. Его сборник «Поэзия рабочего удара» (1918) воспринимался как классический образец пролетарской литературы. Гастев выступил также как Основатель Центрального Института Труда (1920), в его программу, в частности, входило повсеместно внедрять «культуру труда», создавать особых «дельцов культуры», быть «монтерами культуры» в рабоче-крестьянской стране», чтобы преодолеть последствия «военно-социального смерча с небывалой силой разрушения» (Поэзия рабочего удара. — С. 208, 237, 261). С первых дней Октября на роль идеолога и вдохновителя пролетарского искусства стал энергично претендовать Пролеткульт, а лидеры Пролеткульта (А. Богданов, П. Бессалько, Ф. Калинин и др.) во множестве резолюций и постановлений, написанных от имени конференций и съездов, в своих собственных статьях манифестировали политические позиции и эстетические принципы пролетарского искусства.

Эти принципы можно свести к следующим тезисам.

1. Каждый класс рождает свою культуру. У рабочего класса есть своя, особая культура — пролетарская, «пролетариату для организации своих сил в социальной работе, борьбе и строительстве необходимо свое классовое искусство»⁴.

¹ Кстати, песня «Отречемся от старого мира» (с рефреном «Вставай, подымайся, рабочий народ»), которая стала гимном революционного пролетариата России, была написана еще в 1875 году П. Лавровым, одним из вождей революционного народничества.

² Истории зарождения и развития пролетарской поэзии посвящена монография Н. В. Осмакова «Русская пролетарская поэзия. (1890 — 1917)» (М., 1968).

³ *Гастев Алексей Капитонович* (1882 — 1939) — писатель и публицист. Одним из первых стал разрабатывать теоретические основы «пролетарского искусства». В 1911—1912 годах сотрудничает в Париже в «Лиге пролетарской культуры», в 1919 году возглавляет «Совет искусств на Украине», обращения которого призывают «пустить в ход фабрику искусства», «взнести свои молоты, чтобы выковать новое слово», создать «новые легенды борьбы, окутанной дымом восстаний, поэмы уличных человеческих морей и восторженную музыку работы» (Цит. по: *Гастев А.* Поэзия рабочего удара. — М., 1964). В годы Большого террора А. Гастев был арестован и расстрелян.

⁴ Из резолюции, предложенной А. Богдановым на Первой Всероссийской конференции Пролеткульта (20 сентября 1918 г.) // Цит. по: Литературные манифесты: от символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский, П. Н. Сидоров. — М., 2001. — С. 327 (Печатается по изданию 1924 г.).

2. Пролетарское искусство способны создавать только те художники, которые органически связаны с рабочим классом. Наиболее рьяно этот тезис, который можно назвать «пролетарским расизмом», отстаивал П. Бессалько.

3. Пролетарское искусство «является огромной силы агитационным средством», «его цель — вооружить рабочий класс новым знанием, организовать его чувства <...> в новом духе, истинно пролетарском, коммунистическом»¹.

4. Пролетарское искусство решительно отрекается от культурного наследия, несущего на себе родовые пятна старого мира. (Правда, отпочковавшаяся от Пролеткульта группа «Литературный фронт» несколько смягчила эту позицию, заявив, что «не ставит на своем знамени огульного отрицания всего дореволюционного искусства»².)

5. «Прежний художник видел в своем труде выявление своей индивидуальности, новый почувствует, что в нем и через него творит великое целое — коллектив»³. «Художник — медиум своего класса».⁴

6. Доминирующий пафос пролетарского искусства — пафос коллективизма, высшая героика — в самоотверженном растворении личности в массе.

7. Пролетарское искусство отвергает формалистические изыски («Мы против словесных бездушных фокусов»), оно стремится быть понятным массам — говорить на простом и ясном художественном языке. Ритмы и звуки индустриального производства — источник новой поэтической выразительности: «Как древний грек писал стихи по ритму бегущих к берегу волн, так и наш поэт в своих стихах уловит родной нам ритм машин и валов. И сколь разнообразны и причудливы звуки металла, столь богат звуковыми красками будет стих нашего поэта»⁵.

С дистанции минувших десятилетий очевидно, что манифестируемые Пролеткультом эстетические принципы были крайней формой вульгарного социологизма, порой доходящего до абсурда. Так, читаем в статье А. Гастева, озаглавленной «Контуры пролетарской культуры» (1919): «Машинизирование <...> поразительно нормализует психику пролетариата. <...> В его психологии из

¹ Из обращения исполкома Международного бюро Пролеткульта «Братьям-пролетариям всех стран» (12 августа 1920 г.) // Там же. — С. 342.

² Декларация союза писателей «Литературный фронт» (1920) // Там же. — С. 345.

³ Из тезисов А. Богданова «Пути пролетарского творчества» // Там же. — С. 368.

⁴ Из Декларации пролетарских писателей «Кузница» (1923) // Там же. — С. 352.

⁵ Бессалько П. О форме и содержании // Бессалько П., Калинин Ф. Проблемы пролетарской культуры. — Пг., 1919. — С. 13.

края в край гуляют мощные, грузные психологические потоки, для которых уже нет миллионов голов, есть одна мировая голова. В дальнейшем эта тенденция незаметно создает невозможность индивидуального мышления, претворяясь в объективную психологию целого класса с системами психологических включений, выключений, замыканий». Вот такие «контуры пролетарской культуры» прогнозировал один из ее ведущих теоретиков¹. Но тогда, в азарте кардинального обновления всего и вся, эти декларации звучали свежо и смело. Пролетарские поэты с ученическим рвением старались следовать теоретическим постулатам и рецептам Пролеткульта. Но их практика становилась невольным испытанием пролеткультовских утопий и рацей².

Пролетарскую поэзию создавали активные участники революции. Алексей Гастев руководил боевой дружиной в 1905 году. Михаил Герасимов участвовал в революционном движении с 16 лет, в 1917 году был избран в состав первого ВЦИКа. Владимир Кириллов, матрос, участник восстания на Черном море, только по несовершеннолетию не был казнен, казнь была заменена ссылкой. Сергей Обрадович, типографский рабочий, будучи мобилизованным во время Первой мировой войны, вел революционную пропаганду в окопах, был судим.

Эти люди, люди революции, ее бойцы, были первыми поэтами, воспевшими Октябрь.

Валерий Брюсов, который с начала революции играл роль одного из мэтров молодой советской литературы, выделил их среди множества литературных сообществ первых пооктябрьских лет. В статье «Смысл современной поэзии» (1920) он писал: «... Обширная группа пролетарских поэтов, являющихся не только объединением по социальному признаку, но и определенным литературным течением, с определенными художественными и техническими принципами»³.

Что же нового принесли пролетарские поэты в отечественную литературу?

Исследователи небезосновательно находят у них близость к таким «знаковым» фигурам мирового модернизма, как Верхарн (в обращенности к урбанистическим мотивам и образам), но это скорее не влияние, а типологическое сродство. Непосредственное же влияние на пролетарских поэтов мог оказать русский модернизм — в 1910-е годы он занимал поэтическую авансцену, был

¹ Литературные манифесты: от символизма до «Октября». — С. 330—331.

² О непростых отношениях между пролетарской поэзией и доктринами Пролеткульта см. главу «Пролетарская или пролеткультовская?» в монографии Л. М. Фарбера «Советская литература первых лет революции (1917—1920 гг.)» (М., 1966. — С. 67—75).

³ Цит. по: Брюсов В. Избр. соч.: в 2 т. — М., 1955. — Т. 2. — С. 333.

законодателем литературных норм и вкусов, к тому же, именно мэтры русского модернизма: Брюсов, Блок, Андрей Белый, Н. Гумилев — преподавали на разнообразных курсах, которые Пролеткульт создавал для обучения творческой молодежи. И в стихах молодых пролетарских поэтов нередко видны следы символистских веяний.

Но при всем при том пролетарская поэзия оказалась первой сильной тенденцией, которая носила откровенно антимодернистский характер.

Пролетарские поэты внесли в литературу своего времени *дух революционного романтизма*. Они полагали, что знают совершенно реальные, подлинно действенные рычаги переделки мира, что им известны те социальные силы, которые способны претворить светлую мечту о свободном мире в реальность.

Главный рычаг — это труд! В отличие от господствовавшего в русской и мировой литературе изображения труда как мучительного изнурения человека, в творчестве пролетарских поэтов труд впервые стал объектом эстетического восторга, упоения, радости. Труд для пролетарских поэтов — объект поклонения. Завод, фабричный цех в стихах пролетарских поэтов полемически замещает собою природную идиллию, которая испокон веку ассоциировалась с Эдемом:

Весь овейанный цветами, солнцем, воздухом росистым,
Ты мне шепчешь умиленно про былинный сонный край.
Но в ответ поет мне властно с гордым грохотом и свистом
Мой любимый, мой железный, мой родной машинный рай...

Так начинается стихотворение **А. Маширова-Самобытника**, и называется оно — *«Машинный рай»* (1920)¹. Даже орудие труда приобретает в глазах пролетарского поэта эстетически ценностный смысл. В число классических произведений пролетарской поэзии всегда включают стихотворение **Василия Казина «Рубанок»** (1920). Это действительно шедевр поэтического мастерства: здесь сам процесс работы с неказистым плотницким инструментом передан посредством такого изощренного звукоподражания, что возникает мелодический рисунок, передающий чувство радости труда. (Попытаемся в записи передать звуковую инструментовку стиха):

ЖИвей, рубанок, ШИБче ШАРкай,
Шу-Шукай, пой за верСТАком,
ЧЕ-ШИ-те спину СТАлью ЖАРкой
СТАльным и ЖАРким ГРЕ-БЕШком.

¹ Пролетарские поэты первых лет советской эпохи. — Л., 1959. — С. 297. Далее цитаты из стихотворений пролетарских поэтов, кроме специально оговоренных случаев, приводятся по этому изданию.

Валентин Катаев, сам изощренный стилист, у которого заслужить похвалу было почти невозможно, в своей повести «Алмазный мой венец» (1977) сохранил восторженные впечатления от этого стихотворения Казина: «...Как видите, он уже не только был искушен в ассонансах, внутренних рифмах, звуковых повторах, но и позволял себе разбивать четырехстопный ямб инородной строкой, что показывало его знакомство не только с обязательным Пушкиным, но также с Тютчевым и даже Андреем Белым»¹.

В «технократическом» упоении пролетарские поэты доходили до прямого отождествления человека и машины. Так, в одном из первых поэтических манифестов пролетарской поэзии — стихотворении **Алексея Гастева** «*Мы растем из железа*» (1914) рисуется грандиозная метаморфоза:

Смотрите! Я стою среди них: станков, молотков, вагранок и горн
и среди сотни товарищей...

<...>

В жилы льется новая, железная кровь.

Я вырос еще.

У меня самого вырастают стальные плечи и безмерно сильные
руки. Я слился с железом постройки.

Поднялся.

Выпираю плечами стропила, верхние балки, крышу.

Ноги мои на земле, но голова выше здания.

<...>

И не рассказ, не речь, а только одно мое железное я прокричу:

«Победим мы!»

(По этому стихотворению видно, что пролетарские поэты не прошли мимо опыта Уолта Уитмена.)

Естественно, главным героем пролетарской поэзии выступает Рабочий, это он своими «мозолистыми руками» сумеет разрушить старый мир и возвести на его руинах «дворец свободы трудовой». В стихах поэтов он выступает как некий *Всемирный Пролетарий*, максимально гиперболизированная фигура, соразмерная масштабам всей планеты:

Труба, как посох исполина

В его мозолистой руке,

Через моря, через долины

Он с ним шагает налегке.

(М. Герасимов, 1917)

Своеобразный автопортрет Всемирного Пролетария представлен и в стихотворении **Владимира Кириллова** «*Мы*»:

Мы — несметные, грозные легионы Труда,

Мы — победители пространства морей, океана и суши,

¹ Катаев В. Собр. соч.: в 10 т. — М., 1984. — Т. 7. — С. 46.

Светом искусственных солнц мы зажгли города,
Пожаром восстаний горят наши гордые души.
<...>

Всё — мы, во всем — мы, мы пламень и свет побеждающий,
Сами себе Божество, и Судья, и Закон.

(Декабрь 1917 года)

Автор стихотворения приписывает пролетариату чудодейственные способности, в заслугу ему вменяются все великие свершения на Земле — научные открытия и социальные преобразования, его воле придается значение высших абсолютов. Отсюда вполне логично следуют претензии рабочего класса на роль мирового гегемона. «Рабочий — владыка земли» («Сегодня», 1918), — восклицает Василий Александровский. — «Твое достижение — победа,/ Хозяином мира быть!» («С рук не смывая сажу...», 1919).

Основание для уверенности пролетариата в своих амбициях его певцы находят в духе коллективизма. *Коллектив* — это еще одно божество в иконостасе святынь пролетарской поэзии: «Железно-каменный массив —/ Несокрушимый коллектив» всесилен, он — «могучей воли ураган», — пишет В. Кириллов («Мировой коллектив», 1918); «Во славу Коллектива» слагаются песни (Н. Власов-Окский. «Мозолистые руки», 1919). Неслучайно множество стихотворений пролетарских поэтов написаны от имени «Мы». «Мы» — это довольно редкий в истории поэзии субъект лирического переживания, но именно такой персонаж более иных подходил для роли носителя массовых чувствований. «Мы» в пролетарской поэзии — это голос хора, единого в своих эмоциях.

Каково же оно, это коллективное самочувствие? С одной стороны, собранность, духовное единство, сплоченность в борьбе против угнетателей и поработителей, верность идеалам свободы. Эти качества коллективистского духа сильно и ярко выражены в «*Песне Коммуны*» (1918) **Василия Князева**. Но вот что показательно — здесь наибольшую семантическую нагрузку несут не словесные декларации коллективного героя, а стиховой ритм:

Нас не сломит нужда,
Не согнет нас беда
Рок капризный не властен над нами, —
Никогда, никогда,
Никогда! Никогда!
Коммунары не будут рабами.

Строфа здесь — секстина с оригинальной архитектурикой: в отличие от традиции четверостишие (в данном случае — двустопный анапест с обязательной мужской рифмой) не замыкается двустишием, а регулярно разрезается трехстопным анапестом с

женской рифмой. Этот ритм, чеканный, суровый, мужественный, буквально покоряет себе, стихотворение звучит как клятва, от которой может освободить только смерть.

С другой стороны, коллективистское сознание собственного всемогущества зачастую переходит в стихах поэтов Пролеткульта в неудержимое самовосхваление. И это не «разовая» эмоция поэта, которую можно было бы объяснить эйфорией в связи с только что свершившимся Октябрьским переворотом, провозгласившим рабочую власть. «Мы всё можем,/ Мы должны сметь...» — утверждает М. Герасимов; «Мы могучи. Нет препятствий,/ Нет преград лавинной силе» (Н. Власов-Окский); «Несметны мы!/ Мы вечны, как огонь» (С. Обрадович). Подобными самовосхвалениями пролетарская поэзия буквально переполнена.

Тем самым в пролетарской поэзии сводился на нет пафос «самостоянья человека», ради выражения и постижения которого, собственно, и создавалась, начиная с первых десятилетий XIX века, романтическая стратегия. «Индивидуализму буржуазно-дворянской поэзии она (пролетарская поэзия. — *Авт.*) противопоставила гипертрофированный коллективизм», — так объяснял этот феномен А. Селивановский¹. Однако, противопоставлением индивидуализму пафос «гипертрофированного коллективизма» не исчерпывается, он предполагает такое слияние отдельного человека с массой, когда личные интересы человека полностью подчиняются интересам коллектива. Отсюда следуют весьма неоднозначные ценностные установки. С одной стороны, всячески восхваляется самоотверженность, готовность человека к самопожертвованию ради коллектива, во имя светлого будущего человечества. С другой — индивидуальные качества участников хора несущественны, каждый из них лишь единица среди множества себе подобных, сам же он, вне коллектива, ничего не значит: «И каждый человек лишь спайкою силен/ И в коллективе он становится великим» (Д. Ершов «Что волны говорят», 1921).

Собственно, вся сложность духовного мира личности, то, что в романтической традиции было главным объектом эстетического постижения, в пролетарской поэзии упрощено до предела. Даже «последние вопросы» — о жизни и смерти — пролетарский поэт решает без колебаний. Перед героем пролетарской поэзии не стоит вопрос о цене победы: «Знаем: пыткам и ранам/ Борьба не ведет счет» (С. Обрадович «На фронт», 1920); «В крепких пальцах судьбы/ Я согнувшийся лук,/ И готов для борьбы,/ Для приятия мук», — стоически восклицает герой И. Ионова (1917), а герои А. Маширова-Самобытника вообще готовы мостить своими тела-

¹ Селивановский А. Очерки по истории русской советской поэзии. — М., 1936. — С. 110.

ми дорогу в светлое будущее: «Смело по нашим могилам вперед!»; «К солнцу по мертвым телам!»

Амбициям главного субъекта соответствует характер поэтического мира в пролетарской поэзии. Он определяется понятиями «*планетарность*» и «*космизм*». В этом масштабе родной стране, России, отводится особая роль. Россия дореволюционная видится убогой и сирой. Рисуя ее образ, пролетарские поэты очень часто используют клише, которые целым шлейфом потянулись за знаменитыми циклами Блока (В. Кириллов: «Мы знали долгий и кровавый/ Твой путь ночной, тернистый путь,/ Когда терзал орел двуглавый/ Твою страдальческую грудь...» и т. п. — «России», 1917). От этой, «старой Руси» (так, кстати, называется стихотворение В. Александровского) пролетарские поэты решительно отказываются. Историческая миссия России, по их мнению, сводится к тому, чтобы воспламенить весь мир: «И там, где люди, изнывая,/ Стонали, падая во мрак,/ Не ты ли, Русь моя родная,/ Зажгла немеркнувший маяк?» — риторически вопрошает Я. Бердников («Русь», 1918). А главным же пространством, которое соразмерно Всемирному Пролетарию, становится вся планета: «Нам, угнетенным всех стран,/ Вся земля — единая мать» (В. Кириллов «Зарубежным братьям», 1917).

В этом смысле поэты революции следуют большевистскому лозунгу: «У пролетариев — нет отечества». Они *космополиты* — в строгом, изначальном смысле этого слова, то есть «граждане мира» — те, кто возложил на себя ответственность за всю планету, за все человечество, независимо от рас, наций и конфессий. (В 1940-е годы советская пропаганда придала термину «космополитизм» сугубо отрицательный смысл — «безродность», преклонение перед всем иностранным и т. п. При этом марксисты сталинской отливки забывали, что сам Маркс называл себя «гражданином мира».) И это вполне отвечало высоким идеалам Октября, который был заявлен лишь как начало Всемирной революции. А «планетарность» масштаба поэтического мира в пролетарской поэзии служит пластическим выражением одной из важнейших составляющих ее пафоса — *пафоса интернационализма*. Никогда ранее в русской поэзии не было высказано столько заботы о Другом/Других — об «угнетенных всех стран», о «зарубежных братьях», о «разноликих народах». Никогда ранее в поэзии не звучали так настойчиво призывы к преодолению национальных барьеров, ко всемирному «вечному братству»: «Во имя равенства и братства,/ Германец, русский и француз,/ Сойдитесь с миром и сомкнитесь/ В один союз!» (И. Ионов, 1917). Целые циклы «интернациональных» стихотворений можно собрать у В. Кириллова и С. Обрадовича.

Но «планетарностью» не ограничивается масштаб поэтического мира пролетарской лирики. Всемирный Пролетарий мечтает вы-

рваться на просторы Вселенной. У **Василия Казина** есть такие строки:

Ах, окунуться бы в сиянье,
И захлебнуться горячей...
Располыхаться, как восстанье,
И мчатся с конницей лучей.
И мчатся, мчатся, как попало,
Кромсать потемки с тишиной,
Так, чтобы солнце грохотало
И подо мной, и надо мной...¹

(1920)

Еще более лихо и весело ведет себя на просторах Галактики герой стихотворения **Дмитрия Киселева** «**Я**»:

Я — кровопламень,
Я — пульс вселенной...
<...>
С Землей не знаюсь —
что мне в планете!
Верхом катаюсь
Я на комете!
<...>
Я — посягнувший.
Я — новый. Первый —
В узле стянувший
Вселенной нервы.
Сгорбивши спину,
Ругаюсь бурно, —
Боюсь, что сдвину
*Кольцо с Сатурна!*²

(1920)

«Конница лучей»; скачка на комете, превращенной во взнузданного скакуна; способность изменить движение небесных тел... — такие яркие, неожиданные тропы передают самоощущение очень безудержно энергичного, бесконечно счастливого лирического субъекта, такому все нипочем, ему все по плечу, он все может преодолеть, всем овладеть. «Космизм» в таком качестве — это особое, можно сказать — «гипервыразительное» средство. И даже когда в стихах пролетарских поэтов встречаются некие космические проекты, вроде: «Воздвигнем на каналах Марса/ Дворец свободы мировой,/ Там будет башня Карла Маркса/

¹ Казин В. Ах, окунуться бы в сиянье... // Кузница. — 1920. — № 3. — С. 9. (Курсив наш. — Авт.)

² Киселев Д. Я. // Пяльчик. — № 2. — Смоленск, 1920. — С. 51 — 52. (Курсив наш. — Авт.)

Сиять как гейзер огневой» (М. Герасимов «Мы победим, клокочет сила...», 1918), — то это тоже не более чем супергипербола, выполняющая сугубо экспрессивную роль.

В качестве сильнодействующего экспрессивного средства в пролетарской поэзии использовалась *библейская символика*. Обращение к этому культурному пласту — общая тенденция в поэзии и публицистике революционных лет. Чем это объясняется?

Религиозная символика в культуре дореволюционной России — это самый демократический, образный код, который был знаком и понятен каждому буквально с пеленок. Она испокон веку освящает земное ценностной мерой духовных абсолютов. В литературе антибольшевистской религиозные мотивы и образы были прежде всего знаками великого святого прошлого, которое уничтожается безбожной властью. Но вот парадокс: и в воинствующе антирелигиозной советской пропаганде библейская символика также использовалась самым активным образом. Размышляя над тем, «почему лозунги, написанные на знамени Октябрьской революции, заволаговали массы», А. Д. Синявский находит объяснение в том, что «ведь это чаще всего великие библейские и евангельские формулы, переведенные на язык самой актуальной революционной современности. Без Бога, но от имени человека, поставившего себя на место Бога»¹. Действительно, в пролетарской поэзии, за редкими исключениями², религиозная символика сохраняет свою традиционную возвышенно-патетическую семантику, но здесь она окружает аурой святости все, что связано с революцией — ее упования, ее деяния, ее героев и вождей. При этом библейские образы и мотивы используются весьма изобретательно, в разных ассоциативных вариантах.

Эта тенденция особенно явственно проявилась в том, как пролетарские поэты «лепили» образ Ленина. В советское время очень широкую известность приобрело стихотворение **Николая Полетаева** *«Портретов Ленина не видно...»* (1923). Первая строка здесь — не более чем поэтическая фигура (нечто вроде литоты). В действительности же этих «портретов» в самых разных видах искусства уже при жизни Ленина было создано огромное количество, только в 1920 году, в связи с пятидесятилетием Ленина, хлынул целый поток стихотворных славословий. Насаж-

¹ Синявский А. Основы советской цивилизации. — М., 2002. — С. 10.

² Одно из таких исключений — «Красное Евангелие» (1918) В. Князева. Здесь евангельские заповеди добра и братского сострадания замещены лозунгами жесткой классовой борьбы. Подобное же перевертывание евангельских заповедей встречается у С. Обрадовича («Евангелие старых истин/ Срывайте с прозревших глаз» — Из поэмы «Россия», окт. 1920 — авг. 1921 г.) и И. Логинова («Вековую мораль/ Всепрошенья Христова/ Мы расплавим, как сталь,/ На огне мятежа мирового», 1918).

дение культа вождя было одной из важнейших идеологических установок партии¹. Полетаев в своем стихотворении одним из первых оформил тот пафос, который окончательно затвердеет в качестве канона новой культуры в многочисленных сочинениях, сопровождавших смерть Ленина в 1924 году. Это пафос о б о ж е с т в л е н и я.

Полетаев акцентирует в образе Ленина «непостижимость» («...непостижимый,/ Века пронизывающий взгляд»), а это и есть исходная характеристика божества как надземного существа, частного трансцендентальным таинствам, способного творить чудеса. И в стихах пролетарских поэтов Ленин предстает как чудотворец, «перевернувший шар земной» (В. Александровский. «Вожатому», 1920). Да и сам облик вождя предельно гиперболизирован, его величают — «Непобедимый исполин» (Е. Нечаев. «В. И. Ленину», 1920), он сомасштабен целой планете: «Над толпой и над Москвою красной/ Шаром планетным качалась его голова» (М. Герасимов. «У храма Христа, на кровавом граните...», 1920). Наконец, в стихотворении С. Обрадовича «Трибун» (1920) Ленин прямо ассоциируется с Иисусом Христом, провозвестником новой веры, которая истиннее всех прежних великих вероучений.

Вполне логично, что представленный в таком антураже, Ленин становится объектом религиозного поклонения — светочем, мессией, которому верят слепо, за которым пойдут без сомнений, куда он ни укажет. Ему посвящаются самые экстатические славословия, по сути своей — гимны. (Характерный образчик — стихотворение В. Александровского «Стальное имя мир загло...», 1920). Именно пролетарские поэты заложили основы грандиозной иконографии, которую официальное литературоведение вдохновенно величало «Ленинианой». Именно они ввели Ленина в сонм богов, поместили в когорту мифологических титанов.

¹ Подробнее см.: *Tumarkin Nina. Lenin Lives: The Lenin Cult in Soviet Russia.* — Cambridge: Harvard University Press, 1983. По мнению исследовательницы, первая биография Ленина была написана Н. К. Крупской в апреле 1917 года, когда Ленин только вернулся в Россию. В феврале 1919 года, в дни, когда Петроград умирал от холода и голода, исполком Петросовета объявил «конкурс на лучший портрет деятелей наших дней (Володарского, Урицкого, Либкнехта, Люксембург, Ленина, Троцкого, Зиновьева, Луначарского и др.)», причем в жюри конкурса входили сами «объекты» — Зиновьев, Луначарский. (Документ из архива РО ГПБ приводит С. Н. Савельев в Послесловии к книге Д. Мережковского «Болезнь России» — Л., 1991. — С. 264)

Славословие в честь высших советских чинов уже в 1920-е годы приобрело гомерические размеры. Правда, тогда над этим еще дозволялось слегка иронизировать. Например, в сатирических журналах можно было увидеть шаржированные изображения Бухарина, Рыкова и других вождей в национальных одеяниях по поводу того, что их производили в «почетные киргизы», «почетные башкиры» и т. п.

Но вряд ли «космизм» и библейская символика могут давать основания для вывода о том, что пролетарская поэзия «в ряде существенных черт своего идеала являет своеобразную вариацию, революционно-человекобожеское инобытие русской идеи: тут и “вселенская любовь”, братство, и победа над “последним врагом” — смертью, преображение естества человека и мира, и установление нового порядка природно-космического бытия», — как полагает С. Г. Семенова¹. Парадокс состоит в том, что в стихах пролетарских поэтов все эти «космические» и библейские мотивы и образы, которые вроде бы составляют «материальный» облик поэтического мира, на самом деле нематериальны — это крайне условные, абстрактные эмблемы, в которых сохранена только их экспрессивная оболочка. Любой из этих образов как бы очищен от своей многозначной семантической ауры, он подчинен сугубо утилитарной функции — быть символом, имеющим абсолютно однозначный смысл. Совершенно справедливо автор одного из новейших обстоятельных исследований констатирует в поэзии Пролеткульта «опустошение интертекстуальности»².

3.1.2. Экстатическая поэтика

В стихах пролетарских поэтов весь изобразительный пласт («виртуальные» пластические образы, все сферы и масштабы поэтического мира) подчинен выразительной функции. Совместно с сугубо экспрессивными образами и риторическими фигурами они образуют весьма своеобразную систему художественных средств, которую точнее всего можно назвать *экстатической поэтикой* — поэтикой чрезмерности, перенапряжения голоса, навязчивого эмоционального напора.

Экстатический характер поэтики проявляется уже на «микронном уровне» — на уровне тропов. В пролетарской поэзии на роль неких метатропов выдвинулись два образа — «железо» и «красный». От этих двух метатропов расходятся целыми пучками всевозможные метафоры, сравнения, гиперболы, синекдохи.

¹ Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920—1930-х годов. — С. 36.

В богатой ценными наблюдениями работе С. Г. Семеновой художественные искания рассматриваются сквозь призму философии Н. Ф. Федорова, которой исследователь придает значение едва ли не самого верного вероучения XX века. Случай с пролетарской поэзией показывает, что такой критерий не может претендовать на универсальность. (Не говоря уже о том, что сам принцип оценки значимости художественных тенденций с точки зрения их соответствия какой бы то ни было философской системе вообще методологически весьма сомнителен.)

² Левченко М. А. Поэзия Пролеткульта: идеология и риторика революционной эпохи: автореферат дис. ... канд. филол. наук. — РГПУ, СПб., 2001.

Пролетарская поэтика носила по преимуществу агитационно-патетический характер. Есть основания утверждать, что *«старшим жанром»*¹ в пролетарской поэзии был «гимн». «Память» этого жанра, издревле известного как культовое песнопение в честь божества, оказалась вполне актуальной в поэзии певцов Октября, только объектами культового поклонения здесь стали новые божества — абстрагированный Труд и коллективный Пролетарий. И дело не только в том, что поэтами Пролеткульта написано немало стихов в жанре гимна («Первомайский гимн» В. Кириллова, например), а в том, что у них торжественным пафосом гимна, его высочайшим эмоциональным тоном, ликующими интонациями озвучено огромное количество родственных жанров: кантаты, марши, оратории, оды, воззвания, песни. «Радуюсь взлетам ваших исканий,/ Гимнам любви знойных сердец!/ Каждый прошел пытку страданий,/ Каждый — борец», — восклицает В. Александровский (1918). «К нам, кто сердцами молод,/ Ветошь веков — долой!/ Ныне восславим молот/ И Совнарком мировой», — призывает В. Кириллов (1920).

Неслучайно одно из важных стилевых качеств поэзии пролетарских поэтов — это *плакатность*: так стали обозначать способ укрупненного монументального изображения и выражения, когда выделяются самые рельефные черты, когда подчеркиваются предельно обобщенные параметры образов. Вот образчик плакатного образа:

Синяя куртка с грудью открытой,
Неколебимой — тот же утес! —
Вот он, бессмертья лавром повитый,
В шапке, к затылку бурею сбитой,
Гордость Коммуны — красный матрос².

(1918)

«Плакатность» по самому своему назначению требует стандартизации поэтических средств, чтобы оказывать эмоциональное воздействие на большие массы, чтобы вызывать единодушные эмоции. В итоге сложился некий ассортимент аллегорических образов («мировой пожар», «порванные цепи», «революционный вихрь» и т. п.), обязательных символов (серп и молот, стяг, факел), постоянных эпитетов («грозный бой», «героические годы», «старый мир», «светлое будущее», «мозолистая рука», «штурм

¹ Понятием «старший жанр» Ю. Н. Тынянов обозначал такой жанр, чьи структурные особенности оказывают влияние на структуру других, родственных жанров (их ученый называл «младшими жанрами»). (См.: Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.)

² Князев В. Красный матрос // Антология русской советской поэзии: в 2 т. — М., 1957. — Т. 1. — С. 127.

трудовой»), митинговых лозунгов («Взрывайте./ Дробите/ Мир старый!»; «К оружию, вселенский пролетарий! К оружию, товарищ по тюрьме!»)¹. Но от частого повторения они превратились в ритуальные знаки и формулы, которые со временем стерлись, выродившись в постылые заклинания и демагогические рацеи.

Из множества стихов в пролетарской поэзии сложилась своя, достаточно целостная *художественная мифология*. Поэты Пролеткульта поставили перед человеком из рабочей массы чудесное «зеркало», в котором тот увидел себя в героическом и величественном облики. Они дали рабочему классу увериться в том, что он и есть гегемон, властитель Земли. В этом мифологическом мире все слиты в едином революционном порыве, вершится праздник труда, все охвачены энтузиазмом, верой в осуществление прекрасной мечты о свободе мировой, здесь есть свой герой-богатырь — Всемирный Пролетарий, есть свое божество — великий Ленин. Эта художественная мифология была наиболее близка к большевистской утопии, возводила ее в ранг высочайшего идеала.

Однако в недрах пролетарской поэзии таились существенные противоречия. Естественные, природой данные человеческие чувства сопротивлялись «железным» декларациям, пафосу обезличивающего коллективизма. Собственно, сама сущность лирики как «царства субъективности», даже помимо воли авторов, колебала умозрительные построения пролетарской поэзии. А. Селивановский замечал: «...Под спудом главенствующих “космических” тем и образов в ней билась, до времени оставаясь не очень заметной, лирически-индивидуалистическая струя, а за “железным космосом” таилось огромное тяготение к лирике природы, полей, деревни»². Справедливость этого наблюдения можно подтвердить весьма показательным примером. Одним из «знаковых» произведений пролетарской поэзии стало стихотворение М. Герасимова «Железные цветы». А ведь в полемику с ним вступил другой лидер пролетарской поэзии — **Владимир Кириллов**. В стихотворении «*Разговор с розами*» он писал:

Говорят, не нужны, не полезны мы, —
Розы праздны, беспельны мечты...
«Все цветы заменить железными!
И совсем запретить мечты».

Розы, розы, любимые, древние,
Да минует нас чаша сия.

¹ Наиболее полный каталог типовых образов пролетарской поэзии собран в книге К. В. Дрягина «Патетическая лирика пролетарских поэтов эпохи военного коммунизма» (Вятка, 1933). См. также: *Бакина М. А.* О символике в послереволюционной пролетарской поэзии // Филол. науки. — 1986. — № 1.

² *Селивановский А.* Очерки по истории русской советской поэзии. — С. 113.

Будут песни еще напевнее,
Будут розы бессмертно сиять.

(Между 1920 и 1923)

Случалось также, что, декларируя вызывающе нигилистическое отношение к старой Руси, пролетарские поэты нечаянно «проговаривались» нотками самоосуждения. Так, стихотворение В. Александровского «Бешено,/ Неумно бешено...» (1923) завершается следующим пассажем:

Бешено,
Неумно бешено,
Колоколом сердце кричит:
Старая Русь повешена,
И мы — ее палачи.

Назвать себя палачом!? — это уж никак не похвальба. А скорее — констатация преступности своих деяний (или крайний цинизм как обратная сторона экстатического стиля).

Или вот еще пример. Пролетарские поэты в абсолютном своем большинстве (и особенно в самые первые месяцы после Октября) безоговорочно поддерживали пролеткультовское отрицание культурного наследия. Из учебника в учебник кочует строфа из стихотворения **В. Кириллова «Мы»**:

Мы во власти мятежного, страстного хмеля;
Пусть кричат нам: «Вы — палачи красоты!»
Во имя нашего Завтра — сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы.

(Декабрь 1917)

Действительно, эти строки потрясают хамским отношением к святыням русской и мировой культуры. Но спустя два года Кириллов пишет стихотворение «Жрецам искусства», а там — провозглашается совершенно противоположное:

Он с нами, лучезарный Пушкин,
И Ломоносов, и Кольцов...

(1919)

Как полагал А. Селивановский, пролетарская поэзия кончилась в 1921 году. Видимо, критик имел в виду конец периода «военного коммунизма», когда кавалерийская атака на капитализм захлебнулась, когда мечта о скорой Всемирной революции отодвинулась на неопределенную дистанцию. Утопический проект: создать особую поэзию рабочего класса — провалился на самом старте. Однако «пролетарская поэзия» — вполне реальный историко-литературный феномен. Хоть и на довольно короткий срок (1917—1922 годы) она консолидировалась в относительно

целостную художественную систему — *литературное течение* со своими концептуальными, жанровыми и стилевыми качествами. Именно это течение стало самым «знаковым» явлением художественного процесса в первые советские годы (период «военного коммунизма»). При всех своих очевидных слабостях и пороках, пролетарская поэзия пользовалась успехом у своего читателя, представлявшего огромную массу тех, в ком только-только пробудилось идеологическое самосознание.

Да, больших художников пролетарская поэзия не вырастила, а вот свой стиль она создала. Стихи пролетарских поэтов уже забыты, а стиль остался.

Этот гиперболически-экстатический стиль пролетарской поэзии стал доминирующим *стилем времени* — стилем периода «военного коммунизма». Мимо этого стиля не прошел ни один из крупных поэтов, творивших в годы революции. Стихи, выдержанные в стилистике пролетарской поэзии, создали в годы «военного коммунизма» и Велимир Хлебников, и Николай Клюев, и Сергей Есенин, и Николай Асеев, и многие другие поэты. Если судить по большому счету, то самым ярким выражением стиля, который сложился в пролетарской поэзии, стали не произведения, созданные поэтами Пролеткульта, а агитпоэзия Маяковского в Окнах РОСТА, басни, песни и агитки Демьяна Бедного. Эти поэты чутко впитали в себя стиль времени и наилучшим образом овеществовали его в своих произведениях. Для них обращение к стилю пролетарской поэзии было только периодом в творческой биографии, но — периодом немаловажным.

После своего апогея и после распада пролетарской поэзии как литературного течения оформившийся в ее недрах гиперболически-экстатический стиль не исчез. Он стал неким фирменным знаком «советскости», языком официальной пропаганды, набором риторических клише и шаблонов, на нем в течение всех семидесяти лет советской власти писались газетные передовицы, им были нафаршированы «Блокноты агитатора», на этом языке произносились отчетные доклады на партсъездах... Его затерли до пародийности, он стал восприниматься как эмблема бюрократической казенщины, партийной заорганизованности и интеллектуальной «зашоренности».

3.2.1. Поэзия Демьяна Бедного

Признанным лидером пролетарской поэзии считался Демьян Бедный, хотя, строго говоря, в его творчестве идеи и мотивы пролетарской поэзии переплелись с народно-поэтическим складом художественного мышления, что сближает его с «новокрестьянскими поэтами».

Ефим Алексеевич Придворов (таково настоящее имя поэта, родившегося 1/13 апреля 1883 года в д. Губовка Александрийского уезда Херсонской губернии) был сыном церковного сторожа и кабатчицы (по своему происхождению, херсонской казачки). Большое влияние на будущего поэта своим резким и бескомпромиссным обличением властей оказал его дядя, Демьян Сафонович Придворов, слывший бескорыстным поборником правды и получивший за это у односельчан прозвище «Демьян Бедный». Впоследствии это прозвище в качестве своего литературно-политического псевдонима избрал сам поэт.

С двух до семи лет Ефим жил с отцом в городе, а с семи до тринадцати — с матерью в деревне. Таким образом, будущий поэт формировался на грани города и деревни, на пересечении встречных и во многом противоположных низовых влияний народной культуры, между церковной и безрелигиозной традициями, что предопределило маргинальный характер его литературного творчества и идейно-политических взглядов. На духовный мир поэта противоречивое действие оказали, с одной стороны, тяжелое трудовое детство, а с другой — церковное воспитание, атмосфера страха и покорности.

Читать Ефим научился очень рано — сначала от отца, затем в сельской школе. Вначале читал почти исключительно книги духовного содержания, содержание которых глубоко и искренне переживал. Затем круг чтения расширился, в 11 лет он знал наизусть всего «Конька-Горбунка» П. Ершова, стихи Лермонтова, Некрасова. Осенью 1896 года будущий поэт подготовился к поступлению в Киевскую военно-фельдшерскую школу на казенный кошт. Там он сам начал писать стихи — вполне верноподданические, в духе казенного патриотизма, эпигонские по стилю, наполненные наивным романтическим пафосом.

Как лучший ученик школы, проявивший творческие способности, Ефим был представлен инспектору-попечителю военно-учебных заведений великому князю Константину Константиновичу (известному поэту, печатавшемуся под псевдонимом «К. Р.» (Константин Романов). Высочайший эксперт, оценив способности человека из народа, разрешил Ефиму Придворову, в порядке исключения, по окончании школы (1900) сдать экстерном экзамены за курс классической гимназии и продолжить образование. В 1904 году Е. Придворов поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета, который, впрочем, так и не окончил. До самой смерти великого князя Ефим Придворов переписывался со своим покровителем.

Письма, полученные от великого князя, Д. Бедный сохранял до конца жизни и даже доверительно сообщал близким друзьям, что на самом деле является незаконнорожденным сыном Кон-

стантина Романова, отчего, мол, и фамилия была ему дарована «Придворов», т.е. рожденный «при дворе». Конечно, это была мистификация (впрочем, довольно рискованная при советской власти).

Перелом в мировоззрении поэта произошел под влиянием революционных событий 1905 — 1907 годов. Поиск идейных единомышленников привел Придворова в ноябре 1908 года в народнический журнал «Русское богатство», выходивший под редакцией В. Г. Короленко. Начинаящий поэт познакомился с зав. отделом поэзии П. Ф. Якубовичем и стал печататься в этом издании. Испытав сильное влияние Якубовича в тематике и стиле поэзии, он стремился стать, как и его наставник, «певцом борьбы и гнева». В то же время он подружился с В. Д. Бонч-Бруевичем, общение и переписка с которым привели начинающего поэта к увлечению марксизмом и сближению с большевиками.

Начиная с весны 1911 года Придворов стал активно сотрудничать с большевистскими изданиями — газетами «Звездой» и «Правдой» (апрель 1912 г.), журналом «Просвещение». Весной 1912 года он вступил в РСДРП(б). Именно здесь, в большевистской печати, появилось программное стихотворение «О Демьяне Бедном, мужике вредном» (1909; опубл. — Звезда, 16 апр. 1911.), завершавшееся прозрачным призывом к народному бунту. Басня «Кукушка» (к 100-летию со дня рождения Герцена), опубликованная там же 23 февраля 1912 года, во многом предвосхитившая ленинскую полемику с кадетской интерпретацией писателя и мыслителя как либерала (в статье «Памяти Герцена»), впервые представила читателям имя Демьян Бедный в качестве поэтического псевдонима, с тех пор ставшего постоянным спутником литературного творчества и политической активности Придворова.

Большевизм стал не только идейным, но и нравственным тоном творчества Демьяна Бедного, он сам с гордостью называл себя «присяжным фельетонистом большевистской прессы»; его поэтическое творчество превратилось в ответственную партийную работу — агитационно-массовую, пропагандистскую. «Товарищ Демьян» высмеивал октябристов и кадетов («Петельки», «Бунтующие зайцы», «Лищедеи»), меньшевиков и эсеров («Социал-иуды и социал-реакционеры», «Меньшевистским лицемерам», «Либердан») осуждал либерализм как реакцию («Либерал», «Сверхлиберал»), обличал самодержавие («Дом», «Мест больше нет», «Тофута Мудрый») и призывал «грабить награбленное» («До этого места»), издевался над церковью и Священным Писанием («Христос воскрес», «Новый завет без изъяна евангелиста Демьяна»). Он прославлял Ленина («Вождю», «Рабочий привет», «Разве я неправ?», «Любимому», «Снежинки», «Никто не знал») и клеймил контрреволюцию («Все ясно»), развенчивал «чистое искусство»

(«О соловье», «Обида», «Еще раз о том же») и воспевал человека труда («Коммунары», «Тяга», «Товарищ борода»).

Как правило, сочинения Д. Бедного на заданную тему носили иллюстративный и декларативный характер, но поверхностная риторика искупалась искренней убежденностью, обличительным пафосом, грубоватым остроумием, принимавшим нередко формы сарказма и гротеска. Однако для большевиков, видевших в литературе лишь образную форму политической пропаганды, поэзия Бедного была ценна социальным экстремизмом, политической актуальностью, злободневностью, а также эстетической простотой, доступностью непросвещенным и неграмотным массам.

Эстетство, формальный поиск с порога отвергались Бедным как интеллигентская «литературщина» и стилевая «буржуазность»: «Нужна ли Правде позолота?/ Мой честный стих, лети стрелой —/ Вперед и выше! — от болота/ Литературщины гнилой!» («Вперед и выше!») Свое поэтическое кредо Бедный декларирует в стихотворении «*Мой стих*» (1917):

Пою. Но разве я «пою»?
Мой голос огрубел в бою,
И стих мой... блеску нет в его простом наряде...
<...>
Я возвышаю голос мой —
Глухой, надтреснутый, насмешливый и гневный,
Наследья тяжкого неся проклятый груз,
Я не служитель муз;
Мой твердый четкий стих — мой подвиг ежедневный,
Родной народ, страдалец трудовой,
Мне важен суд лишь твой,
Ты мне один судья прямой, нелицемерный,
Ты, чьих надежд и дум я — выразитель верный,
Ты, темных чьих углов я — «пес сторожевой»!

В своих поэтико-политических «манифестах» пролетарский поэт с нескрываемой гордостью декларировал интеллектуальную и художественную «бедность» — как верный знак своей связи с «почвой», как проявление стихийной крестьянской сметки:

Мой ум — мужицкой складки,
Привыкший с ранних лет брести путем угадки
Осилив груды книг, пройдя все ранги школ,
Он все ж не приобрел ни гибкости, ни лоска...

(«Маяк», 1918)

В лице Демьяна Бедного русская литература XX века решительно шагнула навстречу «наинизшим *низам*» России, безоглядно подчинив себя вкусам и интересам деревенской бедноты, город-

ского люмпена, полуграмотной рабоче-крестьянской полуинтеллигенции.

Устами Демьяна Бедного — по-своему символической фигуры XX века (поэт, впервые в истории русской, а быть может, и всей мировой культуры, заявляющий своим именем о человеческой бедности — материальной и духовной — и гордящийся этим!) — заговорили, запели, загорланили, заревели обитатели «дна», с 1917-го года наполнившие собой Питер и Москву, — все те, кого на поверхность социальной жизни вынес девятый вал русской революции. Демьян Бедный был *рупором* этих людей и идей. Бедный дал голос самой бунтующей толпе, глухому ропоту народного возмущения, темной стихии слепых страстей массе; он ввел в русскую поэзию *коллективное бессознательное* русской революции.

Существенной особенностью поэзии Демьяна был ее подчеркнута *ролевой характер*. Каждое стихотворение, каждая строка, каждое меткое словечко, каждый политический лозунг — все это была искусно стилизуемая речь того или иного *персонажа*, чаще всего немудрящего человека из народа, мужика — самого «Демьяна Бедного», то есть речевая *маска*, за которой скрывался автор. Но если в ролевом нарративе обычно присутствует двуголосое слово, предполагающее диалогическую оппозицию между сознанием автора и сознанием ролевой «маски»¹, то в ролевых стихах Демьяна слово монологизируется. Сокращая смысловую дистанцию между автором и персонажем поэзии практически до нуля, Демьян сознательно и, можно сказать, искусно *растворялся* в плебейской массе, нарочито демонстрируя исключительную, подчас утрированную «простоту» и идейно-эстетическую «бедность» своего поэтического примитива. Если посмотреть на его творчество в контексте всей истории русской литературы XX века, Демьян Бедный явил собой потрясающий по чистоте жанра феномен добровольной *смерти автора индивидуального* за счет рождения небывалого прежде *автора коллективного*, каковым выступала безликая, сплоченная люмпенизированная толпа — голос тоталитарной массы. Теряя собственный голос, Демьян вливал его в общий *хор* голосов, звучавших от имени «всех». Роль запевалы в революционном хоре его вполне устраивала. Как только у большевистских лидеров — Ленина, Троцкого, Зиновьева, Бухарина (а позднее и Сталина) он встречал какой-нибудь хлесткий политический лозунг, то тут же подхватывал его, зарифмовывал в басню или агитку.

¹ М. М. Бахтин определяет «двуголосое слова» как художественно-речевое явление, которое имеет «двойное направление — и на предмет речи как обычное слово, и на другое слово, другую речь» (*Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского*. — М., 1979. — С. 214 — 215).

Бедный излагал все свои политические прописи смешанным стилем ершовского «Конька-Горбунка» и «Народных рассказов» Л. Толстого, популярных стихов Лермонтова и Некрасова, басен Крылова и элегий Надсона, балаганного раешника и рабоче-крестьянских частушек. Активно культивируемый им *жанр политической басни* немало способствовал смысловой унификации стиливой эклектики и репрезентации поэтической «бедности» как основы «демократичного» и «революционного» творчества Демьяна.

Современник поэта критик А. Воронский писал: «Лучшее у Демьяна — несомненно басни. В них талант его развернулся наиболее естественно и свободно. <...> В баснях Демьяна больше обнаруживаются, чем в иных его стихах, основные свойства и особенности его таланта: чистота, яркость, народность, простота и выразительность языка»¹. В самом деле, басня как наиболее демократический литературный жанр, который сохраняет тесную связь с карнавально-фольклорным мышлением и в то же время откровенно дидактичен по своей структуре, была органически созвучна художественным ориентациям поэта. В сущности, Демьян восстановил этот, казалось бы, устаревший жанр, актуализировал его, придал агитационную действенность. Неслучайно тот же Воронский отмечал: «Меткость и острота заключения, вывода, в чем заключается главная цель и смысл басни, у Демьяна на должной высоте»².

Он начал писать басни еще до Октября и продолжал писать их после. Собственно, его басни были непосредственным откликом на те или иные политические события и факты, которые приводились в эпиграфах (см., например: «Социал-заики», «Французская булка», «Социал-болонки»). Демьян расширил арсенал традиционных аллегорических образов, дополнив их социальной символикой (союз крестьян и рабочих — «лапоть и сапог», конфликт между эстетством и народным искусством — «кларнет и рожок»).

Писал Демьян и политические памфлеты — на белых генералов и лидеров стран Антанты, на тех, кого большевики называли предателями рабочего класса («Вильсон и коммунисты», «Антанта отравилась», «Мистеру Чемберлену — мед вместо хрену», «Немецкий социал-министр»). Самый острый и яркий памфлет Д. Бедного — *«Манифест барона фон Врангеля»* (1920). Поэт нашел интересный стиливой прием, посредством которого он представил одного из видных руководителей Белого движения как

¹ Воронский А. Искусство видеть мир. Статьи. Портреты. — М., 1987. — С. 284, 285.

² Там же. — С. 285.

чужеземца, враждебного России. Этим приемом стал язвительный макаронический текст, пародирующий речь генерала:

Их фанге ан. Я нашинаю,
Эс ист для всех советских мест,
Для русский люд их краю в краю
Баронский унзер манифест.
Вам мой фамилий всем известный:
Ихь бин фон Врангель, герр барон.
Я самый лючий, самый шестный
Есть кандидат на царский трон...

Вообще-то Демьян Бедный был весьма образованным человеком, хорошо владел поэтической техникой. Достаточно вслушаться в чеканные ритмы и увидеть изощренную строфику его революционной поэмы «*Главная Улица*» (1922):

...Движутся, движутся, движутся, движутся,
В цепи железные копытами нижутся,
Поступью гулкою грозно идут,
Грозно идут,
Идут,
Идут
На последний, на главный редут.
<...>
С силами, зревшими в нем необъятными,
С волей единой и сердцем одним,
С общею болью, с кровавыми пятнами
Алых знамен, полыхавших над ним.
Из закоулков,
Из переулков,
Темных, размытых, разрытых, извилистых,
Гневно взметнув свои тысячи жилистых,
Черных, корявых, мозолистых рук,
Тысячелетьями связанный, скованный,
Бурным порывом прорвав заколдованный
Каторжный круг,
Из закопченных фабричных окраин
Вышел на Улицу Новый Хозяин,
Вышел — и все изменилось вдруг...

Однако выбор «простонародной» стилевой доминанты был для Демьяна Бедного принципиален. Синтез нарочито простой, даже грубой поэтической формы с политической прямолинейностью содержания (включая социальную адресность, лозунговость, плакатность) придавал произведениям Бедного характер стилизованного под лубок *примитива*. Соединение простонародной наивности и хитровой проницательности с эпатирующей упрощенностью идей, схематизма художественных средств с афористической

резкостью политических сентенций производило впечатление рождающейся на глазах новой, демократической, революционной поэтики, рассчитанной на адекватное понимание и активное со-творчество массового читателя из народа. Неслучайно широчайшую популярность получили песни, сочиненные Бедным.

Наибольшую известность получила песня «*Проводы*»:

Как родная мать меня
Провожала,
Как тут вся моя родня
Набежала.

«Ах, куда ж ты, паренек?
А куда ты?
Не ходил бы ты, Ванек,
Да в солдаты!

В Красной Армии штыки,
Чай, найдутся,
Без тебя большевики
Обойдутся...

Стилизация под поэтику хоровых народных песен: с просторечными речевыми оборотами, ритмической игрой, бытовыми деталями — способствовала распространенности этих произведений в народной среде. Демьян писал также частушки и припевки, восстановил он и традиции полковых маршей, принятых в русской армии. Сам поэт, как правило, давал уточняющие жанровые обозначения, например: «Путеводная звезда. (*Боевая песня*)», «Проводы. (*Красноармейская песня*)». В сущности, Бедный заложил основы так называемой *массовой песни*, ставшей одним из «фирменных» жанров социалистического реализма.

Д. Бедный довольно часто строил сюжеты своих стихотворений на «низовом» юморе, не брезгуя порой даже брутальными коллизиями. Показательна в этом отношении *фронтовая песня* (так обозначил поэт ее жанр) «*Ванька-Танька*». Дидактическая цель автора состояла в том, чтобы помочь красноармейцам преодолеть страх перед новым военным чудовищем — танком. Это название дает толчок для образования паронимической аттракции «танк — Танька». Ну а далее баснописец, не мудрствуя лукаво, строит сюжет борьбы красноармейца с танком по аналогии с очень даже откровенным описанием фривольной сцены между неким Ванькой и податливой Танькой:

Танька козырем ходила,
Пыль по улице мела,
Страх на Ваньку наводила,
Форсовитая была!

«Ванька, глянь-ка: танька, танька!..
Подступиться — думать брось!»
Расхрабрился как-то Ванька, —
Танька, глядь, копыта врозь!
<...>
В Красной Армии воякой
Ванька стал за первый сорт,
В переделке был он всякой,
И в бою Ванюха — черт.
«Ванька, глянь-ка: танька, танька!..»
«Эх ты, дуй ее наскрозь!»
Как пальнет по таньке Ванька, —
Танька, глядь, колеса врозь!

Эффект воздействия поэзии Демьяна на неподготовленных, малообразованных и не отягощенных культурой читателей и слушателей превосходил все ожидания — как позитивные, так и негативные. Бедный хорошо угадывал общественные настроения рабочих, крестьянских и солдатских масс; подыгрывал им, демонстрируя свое органическое родство с самыми темными низами народа; лаконично и метко воплощал это в схематичных и запоминающихся образах, фразах, словечках, придерживаясь раз и навсегда найденного им условного кода «народности». О популярности Бедного в 1920-е годы говорит тот факт, что общий тираж его книг за это десятилетие составил свыше двух миллионов экземпляров (больше, чем у Горького, Маяковского и Пильняка, вместе взятых).

Многие профессиональные литераторы поражались простоте и действенности тех эстетически рискованных и нравственно сомнительных средств, которыми пользовался Придворов, добиваясь успеха у масс. Даже Ленин, весьма ценивший «агитационное значение» стихов Бедного, считал заигрывание поэта с читателем чрезмерным. По воспоминаниям А. М. Горького, Ленин говорил о Бедном: «Грубоват. Идет за читателем, а надо быть немножко впереди»¹. Между тем колоссальный успех поэзии «товарища Демьяна» в революционно настроенных массах держался именно на этом: он потому и был влиятелен в своей агитации, что шел за читателями и был «грубоват». Это обстоятельство поневоле учитывали и критики, и политики.

В. Правдухин писал, что со стихами Демьяна приходится считаться даже тем, кого они «не волнуют глубоко», потому что они «волнуют людей, идущих впервые к культуре»². А. В. Луначарский даже утверждал, что Бедный открыл «новый метод поэзии», допуская смешение публицистики и ритмической речи, сырого

¹ Горький М. Собр. соч.: в 30 т. — М., 1952. — Т. 17. — С. 45.

² Красная новь. — 1924. — № 1. — С. 293.

жизненного материала и художественной техники, партийных директив и «массовых форм», соединяющих «разительность» и «наивность», а потому действенных и доступных¹.

Афористически отточенные характеристики творчеству Бедного дал Л. Д. Троцкий (что впоследствии сильно повредило поэту): «Это не поэт, приблизившийся к революции, снизошедший до нее, принявший ее; это большевик поэтического рода оружия»; «В его гневе и ненависти нет ничего дилетантского: он ненавидит хорошо отстоявшейся ненавистью самой революционной в мире партии»; «Старые канонизированные культурные формы воскресают и возрождаются у него как несравненный передаточный механизм большевистского мира идей»².

«Товарищ Демьян» очень быстро стал культовой фигурой молодой пролетарской литературы и сам уверовал в особость своего таланта, вышедшего из гуши народной и взятого на вооружение партией. Миссия пролетарского, советского поэта виделась Бедному прежде всего как чеканная поступь советского часового, стоящего «на посту» «у самой вражье-идейной границы», охраняя «весь левый склон береговой» («О писательском труде», «Советский часовой»).

Официозная большевистская критика придавала эталонный характер творчеству Демьяна как крупнейшего представителя «пролетарской литературы», хотя для многих пролетписателей его фигура в этом качестве была неприемлема. Пролеткультовцы, например, жаловались на «лже-пролетарское засилие в стихах» Демьянов Бедных. Не считали Демьяна своим и поэты «Кузницы». Еще презрительнее относились к поэзии Бедного представители ЛЕФа и других авангардистских течений, которых раздражал воинствующий дилетантизм, «кондовость» Демьяна, поверхностность его тем и идей, шаблонность образов и речи, далеких от подлинной художественности и новаторства. Скорее Д. Бедный в глазах разношерстной советской творческой интеллигенции представал как выдвигенец партийной номенклатуры, «кремлевский любимец», поэтический «назначенец» Ленина, Троцкого, Сталина.

Впоследствии сотрудничество с дореволюционной «Правдой», одобрительные отзывы Ленина (в основном передаваемые изустно, в пересказе Н. К. Крупской, А. М. Горького, В. Д. Бонч-Бруевича),

¹ Луначарский А. В. Собр соч.: в 8 т. — М., 1964. — Т. 2. — С. 513.

² Троцкий Л. Пролетарская культура и пролетарское искусство // Троцкий Л. Литература и революция (Печатается по изд. 1923 г.). — М., 1991. — С. 166—167.

По представлению Троцкого, занимавшего пост председателя реввоенсовета республики, Демьян как «меткий стрелок по врагам трудящихся, доблестный кавалерист слова» был отмечен высшей государственной наградой — орденом Красного Знамени.

рапповская слава сатирика-большевика, имидж «первого пролетарского поэта» (призыв Л. Авербаха к «одемяниванию» советской литературы) — все это сыграло с Демьяном злую шутку. Поэт-агитатор усвоил стандартный набор большевистско-ленинских и троцкистских идеологических лозунгов и пропагандистских штампов (пролетарский интернационализм и разоблачение великорусского шовинизма; воинствующее безбожие и высмеивание православия, обличение дореволюционного патриотизма и государственной апологетики; критика отрицательных сторон быта, организации труда и работы госаппарата, унаследованных Советской властью от прежнего режима). Но он не уловил, что с приходом к власти Сталина идеологический вектор сместился в сторону «государственничества». Демьян пытался и при Сталине поэтически критиковать те политические и моральные явления, которые привык считать социальным злом. Он не угодил своими стихотворными фельетонами «Слезай с печки», «Без пощады» и «Перерва», в которых высмеивал русскую лень, разгильдяйство, халтуру. Не угодил он и своим травестированием и пародированием былин о русских богатырях (либретто для оперы-фарса «Богатыри» на попури из музыки А. П. Бородина, которая была поставлена в Камерном театре А. Таирова в 1936 году). Когда в 1930 г. было принято постановление ЦК ВКП (б), осудившее Бедного, испуганный поэт обратился с униженным письмом Сталину (датировано 8 декабря), заверяя вождя в личной преданности и политической благонадежности. 12 декабря 1930 г. Сталин резко ответил Бедному: «Может быть, ЦК не имеет права критиковать Ваши ошибки? Может быть, решение ЦК не обязательно для Вас? Может быть, Ваши стихотворения выше всякой критики?» — издевательски спрашивал Сталин. Разъясняя «существо ошибок» Демьяна, генсек указывал поэту: «...Критика недостатков жизни и быта СССР, критика обязательная и нужная, развитая Вами вначале довольно метко и умело, увлекла Вас сверх меры и, увлекши Вас, стала перерастать в Ваших произведениях в клевету на СССР, на его прошлое, на его настоящее... Нет, высокочтимый т. Демьян, — иронизировал Сталин, — это не большевистская критика, а клевета на наш народ, развенчание СССР, развенчание пролетариата СССР, развенчание русского пролетариата». Это было зловещее предупреждение¹.

Концом поэтической карьеры Д. Бедного стала его басня «*Борись иль умирай*» (1937). В ней автор, как бы сатирически высмеивая фашистский режим в Германии, в действительности сатирически обличал «сталинский рай», «где благоденствуют и люди, и скоты». Однако Демьяну не удалось обмануть бдитель-

¹ Сталин И. Соч. — М., 1952. — Т. 13. — С. 24, 25.

ность ни главного редактора «Правды» Л. Мехлиса, ни самого Сталина. После этого Демьян Бедный был исключен из партии и Союза писателей (1938). Последний всплеск поэтической активности Д. Бедного пришелся на период Великой Отечественной войны, когда ему разрешили печататься (под псевдонимом) с агитационно-сатирическими стихами антифашистского содержания. Но партия не зачеркнула творчество Демьяна Бедного, как это делалось с иными неудобными поэтами. В начале 1950-х годов Гослитиздату было поручено подготовить издание его собрания сочинений под неусыпным контролем ЦК (вышло в 5 томах в 1953—54 гг.). Демьян еще был нужен дряхлеющему режиму, утверждению которого он служил верой и правдой.

3.3. «Крестьянская купница»

Художественная традиция, ориентированная на поэтизацию деревенского бытия как средоточия духовного здоровья, гармонического существования в единстве с природой, имеет в русской культуре глубокие корни. Достаточно вспомнить монументальные образы «оратаев» из русских былин. Эта традиция была оживлена в XIX веке Алексеем Кольцовым, Иваном Никитиным, поэтами-суриковцами. Но тогда она оставалась на периферии литературного процесса. Однако в обстоятельствах Серебряного века, в условиях кризиса позитивистских форм культурного сознания, вызванных модернистской революцией 1900—1910-х годов, крестьянская традиция стала одной из ведущих художественных тенденций.

В 1900—1910-е годы в литературу вступила целая группа поэтов, чье творчество питалось мотивами и образами деревенской жизни, опиралось на народно-поэтическую художественность. Это Николай Клюев, Сергей Клычков, Петр Орешин, Пимен Карпов, Александр Ширяевец, молодой Сергей Есенин, совсем юный Алексей Ганин. Круг поэтов «крестьянской купницы» вряд ли возможно строго очертить. Так, И. Розанов включал в эту плеяду еще и Павла Радимова, и Семена Фомина, и Ивана Доронина¹. В типологическом плане к «новокрестьянским поэтам» были близки, хотя и не пребывали с ними в прямых контактах, и некоторые другие стихотворцы, связавшие свое творчество с жизнью русской деревни и опиравшиеся на народно-поэтические традиции (А. Жаров, Я. Шведов и др.). К середине 1910-х годов это уже вполне осязаемое своей особостью художественное течение — тогда и появилось наименование «новокрестьянские поэты» (Есе-

¹ См. сборник «Крестьянские поэты» / Сост. и автор предисловия И. Розанов. Изд. писателей «Никитинские субботники». — М., 1927.

нин дал более органичное название — «крестьянская купница»). Вплоть до 1980-х годов это художественное течение не привлекало внимания исследователей, поскольку было ошельмовано политическим ярлыком — «кулацкие поэты». И только в 1980-е годы в альманахах стали появляться отдельные стихи забытых новокрестьянских поэтов. Например, в «Дне поэзии» 1985 года они были представлены в разделе под маскирующим названием «Поэты есенинского круга». Большая заслуга в восстановлении «новокрестьянской поэзии» в истории русской литературы XX века принадлежит В. Г. Базанову, К. С. Азадовскому, В. П. Журавлеву. В 1990—2000-е годы появились обстоятельные работы; творчество выдающихся представителей этого течения стало предметом ряда диссертационных работ¹. В отличие от пролетарских поэтов, они организационно никак не оформлялись, не излагали свои творческие принципы в виде групповых манифестов или деклараций. Но у них был ярко выраженный лидер — **Николай Клюев**. Обладая высоким поэтическим даром, Клюев по складу своего ума и мощи темперамента был идеологом, обладал несомненными харизматическими качествами, он-то и стал ментором своих более молодых сотоварищей.

Все они пришли в литературу из глубинной, деревенской России: Клюев из Олонецкой глуши, Клычков — из тверских земель, Орешин — из Саратовской губернии, Есенин — из рязанской деревни, Ширяевец — с берегов Волги. И в отличие от пролетарских поэтов, всячески открещивавшихся от своих деревенских корней, «новокрестьянские» поэты в своих стихах любовно поэтизируют «малую родину», стараются увековечить благодарную память о доме, семье, родителей.

Новокрестьянские поэты были с интересом и доброжелательностью приняты кругом русской культурной элиты. Уважительное общение с Клюевым поддерживал Блок, весьма лестные отзывы о поэзии Клычкова принадлежат В. Брюсову, С. Городецкому, В. Полонскому. Есенина привечали в литературных салонах Петербурга. В глазах литературной богемы новокрестьянские поэты виделись представителями той самой глубинной Руси, тайну которой они стремились постигнуть.

В диалоге с мэтрами символизма новокрестьянские поэты не чувствовали себя послушными учениками. «...Моя беседа с Вами была сплошной борьбой с иноземщиной в Вас», — читаем в

¹ См.: *Неженец Н. И.* Поэзия народных традиций (М., 1988); *Михайлов А. И.* Пути развития новокрестьянской поэзии (Л., 1990). «Новокрестьянской» поэзии и прозе посвящены отдельные главы в крупных исследованиях литературного процесса 1920-х годов, см.: *Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)*. — Кн. 2. — М., 2001. — С. 682 — 721; *Семенова С. Г.* Русская поэзия и проза 1920 — 1930-х годов. — С. 40 — 67.

одном из писем Клюева к Блоку¹. А один из будущих сотоварищей Клюева Пимен Карпов, крестьянин Курской губернии, в брошюре «Говор зорь (Страницы о народе и интеллигенции)» (1909) прямо обвинил интеллигенцию в том, что она нарочно переманила народ в город, чтобы «высосать из него здесь последние соки».

В противовес символистской теургии Клюев и его сотоварищи старались восстановить авторитет национально-религиозных святынь. Они всячески культивировали и развивали миф о России как о святой земле, о крестьянине-землепашце как о главном носителе духовного здоровья нации. В отличие от внеационального, «всемирно-индустриального» пафоса пролетарской поэзии, в стихах новокрестьянских поэтов именно национальное своеобразие выступает самой значимой ценностной мерой — отсюда почитание национальных традиций, возвеличивание национального характера, упоение национальной художественной культурой. Такую позицию можно, вероятно, назвать художественным национализмом. В основе его лежит глубокая, трепетная, порой неистовая любовь к родной земле и своему народу. Но, подобно тому как интернационализм пролетарских поэтов в своем пределе оборачивался пренебрежением национальным своеобразием, поэтический национализм оборачивался ксенофобией. Однако следует отметить, что органика художественного сознания, запечатленного в поэтических творениях участников «крестьянской купницы», очень существенно отличалась от тех эскапад, которые они порой позволяли себе в запале политических дискуссий².

Если символисты искали идеал «за пределом предельного», то новокрестьянские поэты высматривали его в пределах родного «малого мира». Если в своем стремлении пробиться сквозь брентную оболочку к «незримому очами» символисты осуществляли своего рода дематериализацию предметного, зримого слоя образа, то новокрестьянские поэты, наоборот, тщательно выписывали и травинку на лугу, и узор древесного листа, чутко вслушивались в мелодию птичьего пения. «Твоими рыхлыми драчёнами объелись все поэты, но ведь должно быть тебе понятно, что это после ананасов в шампанском», — писал Клюев Есенину (август 1915)³. Восстанавливая пластическую материальность лирического об-

¹ Извлечено В. Г. Базановым из ЦГАЛИ и приведено в его книге «С родного берега. О поэзии Николая Клюева» (Л., 1990. — С. 72). Письмо датировано, по предположению публикатора, «около 30 ноября 1911 г.». У Блока клюевские письма вызывали сильный отклик: «Послание Клюева все эти дни — поет в душе», — записывал он в своем дневнике (*Блок А. Дневник. 9 декабря 1911 г. // Собр. соч.: в 8 т. — Т. 7. — С. 101*).

² Порой подобные дискуссии разгорались в питейных заведениях и завершались милицейскими протоколами, давая пищу газетным хроникерам.

³ Есенин и современность. — М., 1975. — С. 239.

раза, новокрестьянские поэты отчасти сближались с акмеистами. Однако «малая родина» была для каждого из новокрестьянских поэтов не просто творческим источником, она обрела в их стихах значение ценностного центра — стала средоточием красоты земной, благодати, гармонии между человеческой душой и природою. Для Клюева и его сотоварищей именно образ «малой родины» и есть та «модель мира», в которой они воплощают, делают наглядно-зримой суть самого бытия, как они его понимают.

Эта художественная философия претворялась у новокрестьянских поэтов во вполне определенной творческой стратегии, которая была полемически противопоставлена принципам авангардного искусства, с его отказом от мимезиса, с заменой образа отвлеченным знаком. Как известно, исторически художественная словесность в своем развитии шла от фольклора к книжности. Клюев же и его друзья теоретически обосновывали совершенно противоположную стратегию, суть ее — в возвращении от книжной литературности к народно-поэтическим первоосновам, в актуализации и осовременивании тех принципов и способов художественного претворения и выражения, которые «окаменели» в фольклорных канонах.

В том же направлении, которое называют «художественным фольклоризмом», вели свои поиски и некоторые другие выдающиеся мастера Серебряного века — достаточно вспомнить сказки и литературные переложения апокрифов А. Ремизова, первый лирический сборник С. Городецкого «Ярь» (1907), в живописи нечто подобное делали «мирискусники» (в особенности — И. Билибин, К. Коровин, Б. Кустодиев, Л. Бакст), М. Ларионов, Н. Гончарова, М. Шагал, в музыке — Игорь Стравинский, в скульптуре — Сергей Коненков. Но в отличие от «мирискусников», воспринимавших эстетику фольклора в качестве *одной из многих* форм мифотворчества, Клюеву и его сотоварищам русская старина мнилась воплощением *религиозного* идеала, который был утрачен цивилизованным миром и к которому следует вернуться ради духовного возрождения. Разумеется, представление об окутанной дымкой легенд и сказаний старине как идеальном мироустройстве — это очень характерный для массового сознания мифологический комплекс, а идея духовного возрождения — один из утопических проектов. Но сам факт актуализации подобных мифологических комплексов и архаических утопий — знамение кризисных, переходных эпох.

1
2
3
4
5

+5 СТРОК

3.3.1. «Мужицкий Вертоград» Николая Клюева

Николай Клюев (1884—1937) — сильный и в высшей степени самобытный талант¹. «Велесовым внуком» назвал Клюева Сергей Городецкий в отклике на его первую книгу (1911). Явление поэта приветствовали Блок, Андрей Белый, Брюсов, Гумилев, «поэтом вещего напева» называл его Мандельштам. Даже в конце 1920-х годов, когда Клюев стал объектом гонений, Ольга Форш, описывая творческую среду первых последоктябрьских лет, помещает Клюева в четверку великих завершителей целой эпохи, которую впоследствии стали называть «серебряным веком»: Блока величает «Гаэтаном», Андрея Белого «инопланетный гастролер», «Ерусланом» — Максима Горького, а Клюева — «матерой мужик Микюла, почти гениальный поэт»².

Николай Клюев родом из Олонецкой губернии. Это та самая старинная, былинно-песенная, льняная, озерная Русь. Клюев гордился своей землей: «Я сын Великих озер» («Поэту Сергею Есенину», 1916). А помимо того, родина Клюева — это земля, где дольше всего сохранялись фольклорные традиции, древние ритуалы. Наконец, Русь великих монастырей, скитов, Русь древних книг, устойчивых обычаев и нравов. Семья Клюева держалась старообрядческого устава, мать поэта славилась как одаренная плакальщица. Сам Клюев дважды посещал Соловецкие монастыри, какое-то время носил вериги. Христианская культура и эстетика были той почвой, на которой формировались философские убеждения и творческие принципы будущего поэта. Духовный кругозор Клюева не был герметичен. «Любимые мои поэты — Роман Сладкопевец, Верлен и царь Давид», — не без вызова писал поэт в одной из своих автобиографий³. Свою творческую родословную Клюев ведет от поэтических традиций своего края («Я потомок лапландского князя,/ Калевалов волхвующий внук», 1917) и неистового протопопы («...Гремел мой прадед Аввакум» — «Где рай финифтяный и Сирин...», 1916). В его лирике упоминаются и «Огненный Талмуд», и баллады Шиллера, а со многими поэтами-современниками он вел прямой разговор в своих стихах — одних поддерживал, с другими полемизировал.

¹ Наиболее полное издание поэта: *Клюев Н.* Сердце Единорога: Стихотворения и поэмы. — СПб., 1999. Книга насчитывает более тысячи страниц, снабжена подробным комментарием, выполненным В.П.Гарниным. Далее стихотворения Н.Клюева цитируются по этому изданию. Из исследований, посвященных творчеству поэта самые обстоятельные: *Базанов В. Г.* С родного берега (О поэзии Николая Клюева) — Л., 1990; *Азадовский К.* Николай Клюев. (Путь поэта). — Л., 1990; *Николай Клюев: исследования и материалы.* — М., 1997.

² *Форш О.* Сумасшедший корабль. Роман. — М., 1990. — С. 79.

³ Цит. по: *Михайлов А. И.* Пути развития новокрестьянской поэзии. — С. 16 — 17.

Клюев вошел в литературу личностью сложившейся, со своим, цельным мировоззрением, представляющим *самобытный сплав религиозного мистицизма и фольклорного мировидения*. В определенном смысле его творческие искания были сродни, а скорее — параллельны, исканиям позднего символизма¹. Но его художественная стратегия была скорее близка к романтической парадигме, чем к символистской. Ибо, в отличие от символистов, творивших весьма условную религиозную теургию, Клюев романтически истово верил в возможность созидания Царства Божия здесь, на земле. А тем местом на земле, где это наиболее органично может свершаться, поэт полагал Россию, точнее — «святую Русь». Впоследствии в автобиографическом очерке «Гагарья судьбина» Клюев писал: «Познал я, что невидимый народный Иерусалим не сказка, а близкая и самая родимая подлинность <...> церковь невидимая, святая Русь».

Для него выражение «святая Русь» — не привычная, стершаяся от постоянного употребления формула, а в высшей степени емкий образ, преисполненный сакрального смысла. Неслучайно первые ценители стихов Клюева, а среди них — А. Блок, С. Городецкий, В. Брюсов увидели в нем прежде всего *религиозного поэта*.

Религиозно-мистическое отношение к родине определило неиссякаемый интерес поэта к фольклорным корням русской национальной культуры, к ее народным истокам, начиная от языческих славянских верований и включая старообрядческие каноны. И поэтическое, конкретно-чувственное представление о Руси как о высшей духовной святыне Клюев создает, обращаясь к архаическим образам фольклора — от них веет древностью и вечностью, и вместе с тем они живут в сознании народа, укоренены в его бытовой культуре.

Именно Клюев наиболее последовательно и изобретательно осуществляет творческую стратегию преодоления границы между книжной и народно-поэтической культурами. Как он это делает?

Прежде всего, Клюев стремится перейти с языка литературного на язык фольклорный, используя в изобилии простонародные, диалектные слова и выражения, смакуя экзотическую архаику. Так, К. М. Азадовский констатирует: «Поэт (Н. Клюев) пытается выразить себя языком создателей “былинных песен” (т. е. жанров фольклора. — *Авт.*)». Но на самом деле, как устанавливает исследователь, в стихах возникало некое равновесие, а порой и сплав этих двух речевых стихий: «Клюев двояко использовал народно-

¹ «Клюев не столько вышел из “народной” культуры, сколько пришел к ней, как бы воплощая своим творчеством идейные и художнические искания русского символизма (неонародничество, устремленность к мифу, фольклору и др.)», — пишет К. Азадовский в предисловии к книге «Н. Клюев. Стихотворения. Поэмы» (М., 1991. — С. 10).

поэтическое искусство. С одной стороны, он явно стилизовал ту или иную из собственных “песен” или “былей”, стремясь приблизить их к фольклорной первооснове. С другой — олитературировал подлинно народные тексты. Впрочем, обе эти творческие манеры подчас сливаются в пределах одного произведения»¹.

С другой стороны, Клюев «олитературирует» фольклорные источники. В. Г. Базанов приводит пример обработки Клюевым народной песни «Калинушка». В записи братьев Б. М. и Ю. М. Соколовых она звучит так:

Несозрелая калинушка —
Нельзя не заломать,
Недорослая красна девушка —
Ею нельзя замуж взять.

А у Клюева есть песня — «Рекрутская»:

Недозреую калинушку
Не ломают и не рвут.
Недорощена детинушку
Во солдаты не берут².

Как же Клюев совершил «олитературирование» фольклорного текста? Он стянул сюжет вокруг одного персонажа и его драмы («Парня гонят во поход»). Песенно-тонический стих трансформировал в силлабо-тонический (хорей), ввел рифму. Песня приобрела большую эстетическую собранность и выразительность. Ю. Б. Орлицкий в работе, специально посвященной анализу метрического репертуара новокрестьянских поэтов, так характеризует вектор эволюции их стиха: «Генеральной линией для Клычкова, Есенина и Ширияевца оказывается движение от “песенного” хорей к “литературному” ямбу»; Клюев же «через активный эксперимент в предреволюционные и послереволюционные годы <...> приходит в двадцатые годы к сбалансированному репертуару, включающему как классические, так и неклассические размеры»³. А вместе с тем подобное «осовременивание» стиховой формы позволяло сохранять аромат старины, более того — порой придавать стилизованному тексту некое «вещее» звучание. Показательно впечатление современника, слушавшего Клюева в 1915 году: «Не чтение, а музыка, не слова, а Евангелие»⁴.

¹ Азадовский К. М. Николай Клюев (Путь поэта). — Л., 1990. — С. 121.

² См.: Базанов В. Г. С родного берега (О поэзии Николая Клюева). — Л., 1990. — С. 108 — 109.

³ Орлицкий Ю. Б. О стихосложении новокрестьянских поэтов: к постановке проблемы // Николай Клюев: исследования и материалы. — С. 154 — 155).

⁴ Из восп. Б. А. Лазаревского, которые цитирует А. И. Михайлов в книге «Пути развития новокрестьянской поэзии» (Л., 1990. — С. 30).

«Фольклоризм» Клюева ни в коей мере не был «опрошением» художественного языка, напротив, его стилизации питаются весьма сложными и глубоко залегающими архетипами, хранящимися не столько в повседневной памяти народа, сколько в религиозной книжности. Поэтому уместно предупреждение исследователя: «Клюев вовсе не был носителем пресловутой “народной души”, якобы выплеснувшейся в его “песнях”. <...> Да и писал Клюев отнюдь не “для народа”, а для современного, весьма рафинированного, “интеллигентного” читателя»¹.

Основание *поэтического мира* Клюева, точнее, его корневая система — это образ природы². Представленная в реалиях северного пейзажа, она сакрализована религиозной топикой. Вообще-то изображение родной природы в ассоциативном поле христианских мотивов и атрибутов церковного обряда характерно для ранних стихов новокрестьянских поэтов. У Клычкова: «Висит иконой/ Месяц над полями» («По лесным полянам...»), у Есенина: «Хаты — в ризах образа», «звонно чахнут тополя» («Гой ты, Русь, моя родная...»). Но у сотоварищей Клюева «оцерквление» образа — это особая форма воплощения экстатического состояния лирического субъекта (подобно тому, как влюбленный называет свою любимую богиней, ангелом, мадонной). А у Клюева сакральная топика становится инструментом выявления священного смысла, который сокрыт в органическом мире родной природы. Уже в стихотворениях, написанных в 1910-е годы, появляется целый ряд таких тропов: «...Мнится папертью бора опушка...» («В златотканые дни сентября...»); «Осина смотрит староверкой...» («Уже хоронится от слежки...»); «В бору, где каждый сук — моленная свеча...» («Звук ангелу собрат, бесплотному лучу...»); «Вижу гор алтарь, степь-кадильницу...» («Святая быль»); «Ладаном тянет от вешних раки» («Старуха»). В той же сакральной ауре дается образ города, но — в резко негативном освещении: город — это «смрадный каменный ад» («Я родился в вертепе...»).

Так поэт начинает строить свой утопический образ земного рая, который точнее всего может быть назван «мужицким Вертоградом»³. Ибо — по Клюеву — крестьянин, живущий в тес-

¹ Азадовский К. О Николае Клюеве: факты и мифы // *Клюев Н.* Стихотворения. Поэмы. — С. 10.

² Речь идет именно о поэтическом мире как особой форме выражения лирического переживания, его предметно-образного «овнешнения». Иной подход у А. Н. Захарова, который фактически дает характеристику поэтической космогонии Клюева (См.: *Захаров А. Н.* Контуры поэтического мира Николая Клюева // Николай Клюев: исследования и материалы. — С. 102 — 119).

³ В религиозной топике «Вертоград» — это не просто сад, виноградник, а метафорический аналог рая, «где люди блаженно и мудро будут хороводно отдыхать под тенистыми ветвями одного преогромнейшего древа, имя которому социализм, или рай», — писал С. Есенин в 1918 г. (*Есенин С.* Полн. собр. соч.: в 7 т. — М., 1997. — Т. 5. — С. 202).

ном контакте с природой, наиболее близок к духовному естеству мира, а вечный круговорот земледельческих работ, приобретающих в силу своей неизбежности и необходимости характер священных ритуалов, само обустройство крестьянского мира и уклад деревенской жизни, — это наиболее органическая форма гармонического единства между земным и небесным, между плотью и духом.

В центре «мужицкого Вертограда» Клюева стоит *крестьянская изба*. В быту и культуре русского народа изба имела значение не только утилитарное, но и мистическое. Она являлась метафорическим образом Космоса¹. В статье «Ключи Марии» (1918) Есенин, пребывавший в ту пору под сильным влиянием Клюева, писал: «Изба простолудина — это символ понятий и отношений к миру, выработанных еще до него его отцами и предками, которые неосознанный ими далекий мир подчиняли себе уподоблениями вещам их кротких очагов. <...> *Красный угол*, например, в избе есть уподобление заре, *потолок* — небесному своду, а *матица* — Млечному пути...»². Даже на излете своей жизни поэт аттестовал себя так: «В вершинах пляска ветродуев, Под хрип волчицной трубы/ Читаю нити: «Н.А. Клюев — Певец олонецкой избы» («Есть две страны: одна — Больница...», 1937). Тщательно прорисовывая устройство избы, ее «состав», поэт оперирует традиционными, закрепленными в фольклоре, метафорическими коннотациями. Обязательные части северной избы (печь, красный угол, божница, дверь, заслон, порог, конек) и находящиеся в ней атрибуты крестьянского быта (лежанка, «крашенная прялка», коврига) — все это в целом представлено у Клюева как элементы «запечного рая»: «На полатах трезво уловимы/ Звезд гармошки и полет серафима» («Пушисты горностаевые зимы...», 1917); «В печурке созвездья встают, / Поет Вифлеемское небо» («Белая повесть», 1913 — 1916). А образ ковриги у Клюева окружен несколькими ассоциативными слоями: «Она — избяное светило», она же, сама сотворенная из зерна и готовая «себя на закланье принести», предстает символом священной жертвенности: «В ржаном золотистом сиянье/ Коврига лежит на столе,/ Ножу лепеча: «Я готова/ Себя на закланье принести»» («Коврига свежа и духмяна...», 1915), наконец, она же — метафора целого мироздания («Коврига Вселенной» — «Белая Индия», 1916)³.

¹ О мистической семантике избы в народной культуре писал выдающийся знаток русской обрядовости и фольклора А.Н.Афанасьев в исследовании «Религиозно-языческое значение избы славянина» (Отечественные записки. — 1851. — № 6). Новокрестьянские поэты поддерживали эту мифологию русской избы.

² Есенин С. Собр. соч.: в 7 т. — Т. 5. — С. 194. Курсив автора цитируемого фрагмента.

³ См. об образе ковриги в статье Л.А.Киселевой «Есенин и Клюев: скрытый диалог» // Николай Клюев: исследования и материалы. — М., 1997. — С. 188 — 189.

В избе сходятся земной человеческий обиход и высшие духовные смыслы: «Изда — святилище земли,/ С запечной тайною и раем» («Поэту Сергею Есенину», 1916—1917); «Беседная изда — подобие Вселенной:/ В ней шолом — небеса, полати — Млечный путь» («Где пахнет кумачом — там бабьи посиделки...», 1916). Создавая свою мифологию избу, поэт старается объединить в единый мистический узел смертного человека, вселенский космос и трансцендентные ценности. Так, в стихотворении «Есть горькая супесь, глухой чернозем...», входящем в цикл «Земля и железо» (1916), изда предстает чудесной колесницей, на которой, окруженная серафимами — «И Русь избяная — несметный обоз! —/ Вспарит на распутие зывающих гроз...» А в стихотворении «Изда-богатырица» (1914) изда уподоблена красавице-женщине:

Изда-богатырица,
Кокошник вырезной,
Оконце, как глазнаца,
Подведено сурьмой.

«Принцип всеобщего метаморфизма»¹ служит у Клюева основным способом поэтической реализации православного верования в «одухотворенность материи, как бы подсвеченность низших и материальных уровней бытия высшими», «отсутствие границы между телесным и бестелесным, пронизанность первого вторым»². Актуализация высших смыслов, которые затаены в земном, «тварном», становится у Клюева «механизмом» постижения божественной премудрости и эстетическим доказательством того, что деревенская, святая Русь и в самом деле есть тот край, где возможно духовное преображение, ведущее к построению земного рая.

«Самоцветный мужицкий рай» Клюев населяет, как и должно, святыми угодниками. И здесь тоже действует принцип взаимной проницаемости земного и божественного. Так, святые из христианского ареопага представлены в облики крестьян («Там Никола и Светлый Иисусе/ Уготовят пшеничный рай!» («Оттого в глазах моих просинь...»), «...пасет преподобный Аверкий/ На речке буланых утят» («В суслонах усатое жито...», 1914). А простой пахарь поставлен в ряд слуг самого Господа: «Братец Ляксандр — бородища снопом —/ Пахарь Господний, вскормленный гумном» («Молитва Солнцу», 1917), деревенская бабка признана святой: «Ангел простых человеческих дел / Бабке за прялкою венчик надел» («Мать-суббота», 1921—1922). Крестьянский же труд поэт

¹ Термин А.Н.Захарова (Николай Клюев: исследования и материалы. — С. 111.)

² Кнабе Г. С. Воплощение божества в христианском вероучении // Кнабе Г. С. Русская античность. — М., 2000. — С. 27—28.

приравнивает к чудотворству. Так, в стихотворении «Рождество избы» (1915—1916) читаем:

Крепкогруд строитель-тайновидец,
Перед ним щепы, как письма: —
Запоет резная пава с крылец,
Брызнет ярь с наличника окна.

В сонме святых своего Вертограда наравне с божьими угодниками, рядом с «пахарями Господними» и «строителями-тайновидцами» Клюев помещает и поэтов. Их миссия тоже священна: «Оселяет Словесное дерево/ Избяную, дремучую Русь!» («Оттого в глазах моих просинь...»). Они — священнослужители в клюевском Вертограде. Здесь не только великий Пушкин, что «говором просвирен/ Питает дух высокий свой», но и «Мей яровчатый, Никитин/, Велесов первенец Кольцов» («Где рай финифтяный и Сири...»). Клюев «материализует» представление о поэте как о божьем посланце. «Даль повыслала отрока вербного/ С голоском слаще девичьих бус» — так сказано о Сергее Есенине — адресате стихотворения «Оттого в глазах моих просинь...». Сам же лирический субъект Клюева проникнут сознанием сакральности своего призвания: «Я был прекрасен и крылат/ В богоотческом жилище» (1910—1911). Он даже притязает на сродство с самим Иисусом Христом. Так, в стихотворении «Я родился в вертепе...» («Спас», 1916—1918) образ лирического субъекта как бы «двоится»: его «тятенька крестный» — «гость крылатый, безвестный,/ Непостижный уму», а другой его крестный — «Гамаюн» (явная отсылка к Блоку, который первым поддержал Клюева-поэта).

Но на самое почетное место в своем Вертограде Клюев помещает Мать. В художественной философии поэта Мать — это то изначально, в котором осуществляется великое таинство соединения земного с божественным. Одно из лучших творческих свершений Клюева — *«Избяные песни»* (1914—1916), цикл из пятнадцати стихотворений, которые поэт посвятил памяти своей матери. По наблюдениям Я. П. Редько, образ матери создается путем последовательного перевода земного в сакральное. С одной стороны, это земная женщина, мать-хозяйка, тому свидетельство хозяйственные орудия, которые остались после нее («Изваждалась бадья, вихрастая мочалка,/ Тоскует, что давно не моется крыльцо», «умер подойник», «сиротеют шушун, платок»). «С другой стороны, — пишет исследователь, — образ матери настойчиво выводится Клюевым из реальной житейской сферы»¹. И — переводится в сферы небесные. О вознесении матери трубят журавли: «Мы матери душу несем за моря,/ Где солнцеву зыбку

¹ Редько Я. П. Поэтика цикла «Избяные песни» Н. Клюева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Красноярск, 1999. — С. 16.

качает заря». Об этом же извещает солнце: «Постучится солнышко под оконцем створчатым,/ Шлет-де вестку матушка с тутошних сторон». Наконец, образ матери переводится в сакральную сферу. Она — в сонме святых: «Мама в раю, — запоет веретенце, —/ Нянюшкой светлой младенцу Христу». Она настолько близка к Богородице, что даже сливается с нею. Так, в шестой «песне» Клюев вновь применяет прием «размывания» границы между образами. Здесь и косвенное подразумевание Матери Божьей (через клишированные обороты: «Весь день поучатися правде Твоей»; «...Поплакать медово, что будет она»), и здесь же — явление духа Матери в родной дом («Бесплотная гостя в светелку войдет,/ Поклонится Спасу, погладит внучат,/ Как травка лучу, улыбнется на плат...»).

В «Избяных песнях» разворачивается мистический метасюжет смерти — спасения — воскрешения. К тому же образ Матери, родительницы лирического героя, хозяйки и святой, окружен плотным ассоциативным полем: здесь мать-печь, которая, в свою очередь ассоциируется с чревом, в котором вынашивается плод. В итоге возникает картина вечного круговорота жизни, где природное и человеческое, материальное и духовное переходят друг в друга, где смерть оборачивается духовным преображением, весенним обновлением природы... И центром этого Вертограда, чудесной созидательницей этого вечного круговорота бытия выступает Мать — родительница, кормилица, хозяйка.

Как видим, «крестьянский Вертоград» Клюева представляет собой религиозно-мистический Космос, где внутренняя гармония между человеком и миром зиждется на единой божественной природе всего сущего, на признании безусловной власти над человеком духовных императивов, заключенных в слове Божьем, на вере в неизбежное созидание рая на земле. Религиозная вера есть, по Клюеву, единственно надежная опора духа, водитель человека по бытию. При этом для Клюева совершенно не существенны конфессиональные различия: свою религиозность он противопоставлял господствующему в России вероучению и огосударственной церкви: «Я не считаю себя православным, да и никем не считаю, ненавижу казенного бога, пещь Ваалову церковь, идолопоклонство “слепых”, людоедство верующих»¹. Поэтому в его Вертограде священная для иудеев Стена Плача находится в крестьянской избе («Есть в избе, в сверчковой панихиде,/ Стены Плача, Жертвенник обиды» — «Нила Сорского глас: “Земнородные братья...”», 1918 — 1919), а «Сократ и Будда, Зороастр и Толстой,/ Как жилы, стучатся в тележный покой» («Белая Индия», 1916). В клюевском

¹ Из письма к А. Блоку, апрель 1909 г. // Александр Блок. Новые материалы. — Лит. наследство. — Т. 92. — Кн. 4. — М., 1987. — С.

Космосе «Гималаи видели ламу/ С ячменным русским лицом» («Убежать в глухие овраги...», 1921). Здесь дружно соседствуют языческие божества (Влас, «Мокоша Морок», «звериный бог Медост»), ветхозаветный «нетленный Адам», «свирельный Саул», Илья, «громогласный пророк», и «бабий ангел Гавриил», тот, что возвестил о рождении Иисуса Христа. Сам Сын Божий тоже присутствует в клюевском Вертограде — и как провозвестник великих перемен («буревестный Христос»), и как знак домашнего тепла («запечный Христос»). Это вовсе не то, что современный исследователь с удивлением обозначает, как «совершенно феноменальный в русской поэзии интернационализм»¹, — куда точнее говорить о своеобразном «интерконфессионализме» Клюева: единство и цельность его поэтического мира держится на братстве верующих в Бога как ту высшую трансцендентную инстанцию, что одухотворяет мир и устанавливает в качестве главных ценностей бытия духовные абсолюты, которыми и должен руководствоваться в своей земной жизни человек.

«Мужицкий Вертоград» Клюева — это «цветное узорочье»: он украшен драгоценными камнями — смарагдами и яхонтами, в нем живут диковинные птицы с ликами дев — Сирин и Алконост, его пейзажи это «складень рощ финифтяных», «адамантовый бор», «пушисты горностаевые зимы», на лугах — «попынный шелк», а над ними «замша тюркских небес». Посредством подобных экзотических образов Клюев преображает крестьянскую Русь в чудесный край — Белую Индию, воплощение Царства Божия на земле. «Озвучивают» этот священный Космос «духостиhi — златорогов стада», «звукоцветные» образы, экстатические ритмы религиозно-обрядовых жанров — заговоров, заклинаний, псалмов, молебных воззваний, гимнов, плачей, молитв. Для обозначения поэтики Клюева В. Г. Базанов применил термин «орнаментальность»², но «орнаментальность» Клюева, в отличие от других мастеров «орнаментального стиля» 1910 — 1920-х годов, в высшей степени своеобразна и крайне интенсивна, точнее этот стиль можно назвать *барочно-монументальным*³. Он избыточен, как перенасыщенный раствор, перегружен архаическим реченьями, вычурным плетением словесной вязи, и даже может отталкивать демонстративной красотой и усложненностью.

¹ Цит. по: Михайлов А. И. Пути развития новокрестьянской поэзии. — Л., 1990. — С. 156.

² См.: Базанов В. Г. С родного берега. — С. 226.

³ Генетически стиль Клюева скорее всего связан с «этикетным маньеризмом», о котором пишет Д. С. Лихачев в книге «Поэтика древнерусской литературы» (Л., 1973).

3.3.2. Сказочная идиллия Сергея Клычкова

В творчестве Сергея Клычкова (1889—1937) культ природы, этот исходный, опорный постулат художественной философии новокрестьянских поэтов, получил самое последовательное выражение. Отношение к природе у Клычкова проникнуто щемяще интимным чувством родства и одновременно возвышенно религиозным поклонением. Основной и постоянный эстетический модус дореволюционной лирики Клычкова — *умиление*, то есть «атмосфера благоговейного созерцания мира в его глубинной упорядоченности и приятия жизни как бесценного дара свыше»¹. В стихах, открывающих первую книгу поэта *«Потаенный сад»* (1911—1913), читаем:

Помню, помню лес дремучий,
Под босой ногою мхи,
У крыльца ручей гремучий
В ветках дремлющей ольхи.
<...>
Дикий, хмурый в дымной хате
Я один, как в сказке, рос,
За окном стояли рати
Старых сосен и берез...

(«Детство»)

Сказочный мир, воссозданный творческой фантазией Клычкова, значительно шире канонического состава волшебной сказки. Точнее, в поэтическом мире Клычкова правит *сказочность как метажанровый конструктивный принцип* — явление чуда и атмосфера волшебства. Систему образов в своем поэтическом мире Клычков не ограничивает традиционными сказочными атрибутами, он включает в него самые разные фольклорные образы и даже целые жанры — они важны поэту как архетипы мировоззренческих моделей народного сознания, как знаки глубоко укорененной культурной традиции, которая веками служила сбережению духовного здоровья народа. В его стихотворениях персонажи из языческого и христианского ареопага уютно соседствуют друг с другом — леший и «чудный странник в кустах», «тихий грустный инок» и «колдунок», морская царевна и «старец древний». Поэту важно, что все эти образы являют собою чудесное, волшебное, создают мистическую ауру.

Но обращаясь к каноническим образам, Клычков опирается на опыт современной ему книжной культуры. Иногда поэт

¹ Хализев В. Е. Теория литературы. — М., 1999. — С. 71. Там же см. подробнее в гл. 5 «Типы авторской эмоциональности» параграф «Благодарное приятие мира и сердечное сокрушение».

окружает канонический образ живописными подробностями, вот как выглядит, например, морская царевна: «А коса у ней по стану/ Зеленой лесной поляны./ А крутые груди в тине,/ А с печали очи сини!..» («Девятый вал», 1913). А иногда Клычков, ориентируясь на фольклорный «алгоритм», изобретает собственные присказки: «Пашенка — монашенка,/ Пустырь-сирота» («Лен», 1913) и др.

Клычков, несомненно, испытывал влияние символизма, и у него в ранних стихах встречаются образы, тяготеющие к символистской неопределенности, но даже и они не размывают первый план, не порывают с ним ради выхода за «пределы предельного», а скорее несут психологическую функцию — передают томление души, очарованной э т и м миром, ждущей счастья и любви здесь, на э т о й земле:

Твердят: печаль — старик слепой!
Кого же я, счастливый,
Бродя поросшею тропой,
Так долго жду у ивы?
(«Печаль, печаль в моем саду...»,
1910)

Символистское «незримое очами» чуждо поэтическому дару Клыčkова. Наоборот, в абсолютном большинстве его стихотворений именно «зримое очами» — а это, как правило, картины природы — представляет ту первооснову, через созерцание которой и происходит таинственное преображение души. Только наглядно-зримый облик у него окружен дымкой тайны и чуда.

Клычков часто стилизует свои стихи под *жанры календарной и обрядовой лирики*, связанной с народными праздниками, сезонными работами, семейными ритуалами. На эту жанровую традицию прямо ориентируют названия стихов («Масленица», «Весенняя песенка», «Девичник» и т. п.), нередко поэт предваряет свои стихи эпиграфами из подлинно народных песен — они не то чтобы задают тон, а скорее включают авторский текст в народно-песенную культурную среду. Есть у Клыčkова немало стилизаций под народные лирические песни («Месяц», «Черемушка», «Чарочка» и др.). В этих случаях автор входит в роль персонажа, предполагаемого жанровым каноном (пастуха, гусяра, влюбленного юноши, тоскующей девицы).

Конечно, песенная лирика Клыčkова насквозь литературна, его стилизации декоративны, словно яркие наряды, в которых предстают народные хоры и танцы на театральной сцене. Но несомненная ценность такой «олитературенной» фольклорности, состояла в восстановлении традиции народной песенной лирики. Что же до «второго плана» в лирике Клыčkова, о котором

пишут исследователи¹, то это скорее не второй план, а искусное соположение мотивов и образов, взятых из разных фольклорных жанров, в результате которого происходит рождение новых, «интегральных» смыслов. В этом отношении очень показательно композиционное построение второго сборника Клычкова — *«Кольцо Лады»* (1913).

«Кольцо Лады» — это не просто сборник из 28 стихотворений, а книга стихов, цельное сверхжанровое образование. Центральные персонажи здесь также привлечены из обрядового и календарного фольклора — Лада и Дед. Дед — образ мифологизированного мудреца и труженика. С трудами и днями этих персонажей связаны два хоровых лирических цикла. Первый — это вроде бы цикл календарных песен. Второй цикл — это последовательный метасюжет свадебного обряда. Переплетаясь, а порой и сливаясь в одну праздничную нить, оба этих цикла — календарный и свадебный — создают грандиозный психологический параллелизм, в котором красочно воплощено глубинное единство циклов человеческого бытия и круговорота природы: созревание девушки и выход ее замуж находятся в полном соответствии с законом природы, есть такое же осуществление извечного цикла, которым обеспечивается сбережение жизни на Земле.

Следующая книга Клычкова — *«Дубравна»* (1913) — представляет собой новую, более смелую ступень в работе с фольклорными архетипами. Здесь авторское лирическое отношение к миру вроде бы освобождается от условно-сказочного ореола, выбивается из-под власти стилизационных клише «под фольклор». Непосредственным объектом лирического переживания здесь становится «малая родина» самого поэта:

Милей, милей мне славы
Простор родных полей,
И вешний гул дубравы,
И крики журавлей.

(«Милей, милей мне
славы...», 1912, 1918)

Рисуя картины с детства знакомого мира: окрестности родной деревни Дубровки, что на границе московских и тверских земель, зорко выглядывая дорогие подробности и чутко вслушиваясь в звуки («Да сквозь сон журчит Дубна»), — Клычков вводит их в сказочный образный ряд: «Вон сбежали с пригорка овины,/ Вон согнулся над речкою мост —/ И так сказочен свист соловьиный!/ И так тих деревенский погост!» («Свет вечерний мерцает вдоль улиц...», 1914, 1918); «...где бубенчики желтые плавают/ И в осоке

¹ См.: Банников Н. Сергей Клычков // Вст. ст. к кн.: Клычков С. А. В гостях у журавлей. — М., 1985. — С. 11.

русалки живут» («На чужбине далеко от родины...», 1914, 1918); «зорь чаровейных дурман» («Иду я лесною дорогой...», 1912, 1918). Так незаметно происходит то преобразование реальности, о котором сам поэт сказал: «И сказкой становится быль».

В центре этого мира теперь оказывается не заимствованный из фольклор образ Лады, а образ героини, что живет в этом мире «малой родины». Но опять-таки создается этот образ по сказочному канону. Даже имя героини — Дубравна — слеплено поэтом по старорусскому морфологическому «алгоритму». Образ же самой Дубравны соткан из нескольких «слоев»: черты юной деревенской красавицы, которые как бы «перетекают» в образы природы, а затем переводятся в сказочно-мистическую ауру — она «лесная царевна», «дочь зари». Семантический резонанс подобных «перетеканий» — то возвышенное умиление перед чудом бытия, то экстатический восторг перед мирозданием, которым переполняется душа лирического субъекта.

В своей лирике Клычков проявил себя как изощренный мастер фольклорной стилизации. Однако стилизация удерживает семантику образа, созданного воображением поэта, в границах канона. Новое, живое облекается в одежды, скроенные по архаическим лекалам. Таким путем можно установить родовое, наследственное в том, что родилось сегодня. Но при этом новизна, явленная современностью, скрадывается, а то и вовсе уходит из семантической ауры образа. Видимо, этими причинами можно объяснить упрек Клычкову, высказанный Александром Блоком: «Поется Вам легко, но я не вижу в песнях насущного»¹.

3.3.3. Карнавальная вольница Александра Ширяевца

Свой «сегмент» фольклорной традиции осваивал и одновременно другой яркий участник «крестьянской купницы» Александр Ширяевец (1887 — 1924)². Хронологию творчества А. Ширяевца трудно установить. Первая его книжка «Запевка» вышла в 1916 году. Все же остальное, что опубликовано в издании 1928 года, датировано 1921 — 1924 годами. Причем 1924 годом датированы два цикла и одна поэма (а Ширяевец умер 15 мая того

¹ Блок А. Письмо к С. А. Клычкову (28 февр. 1914 г.) // Блок А. Собр. соч.: в 8 т. — М.; Л., 1963. — Т. 8. — С. 434.

² Подлинная фамилия поэта — Абрамов, псевдоним «Ширяевец» — от названия родного села, Шириево-Буерак, что в Симбирской губернии. Подробнее о нем см. критико-биографический очерк В. Львова-Рогачевского в книге: *Ширяевец А. Волжские песни (Стихотворения)*. — М., 1928. — С. 5—22. Это книга, изданная под редакцией В. Львова-Рогачевского и П. Орешина, одного из друзей поэта по «крестьянской купнице», представляет собой наиболее полное издание Ширяевца. Далее цитаты будут приводиться по этому изданию.

же года). Напрашивается предположение, что поэт большую часть стихотворений написал в течение 1916 — 1922 годов, а по приезде в Москву (в 1922 г.) стал компоновать их в циклы.

Если вспомнить пушкинскую характеристику русского национального темперамента: «...То разгулье удалое, то сердечная тоска», то можно сказать, что в поэзии Клычкова изливается «сердечная тоска», а в стихах Ширияевца получило яркое выражение «разгулье удалое». Александр Ширияевец родился и вырос на Волге, да и по стати был волгарем (вот его автопортрет: «Орясина солидная! Дитина! / Русоволос, скуласт, медведя тяжелей» — «Ем сочный виноград...»). А большую часть своей жизни ему довелось провести в городах Туркестана, в унылой должности почтового служащего¹. Может быть, поэтому Ширияевцу так дорого все, что связано с волжским раздольем. Может быть, поэтому он навсегда сохранил благодарную привязанность к волжскому поэтическому эпосу, признавая в нем главный родник, который питал его творчество:

А какие песни с барок и плотов!
А какие сказы ходят с голытьбой!
Услыхал и сразу закипел гульбой!²
(«Есть ли что чудесней...»)

Так же, как и Клычков, Ширияевец был погружен в культуру русского народного мелоса. Но, в отличие от Клычкова, продолжавшего элегическую традицию песенной лирики, опосредованную поэзией Кольцова, Ширияевец идет от той фольклорной традиции, которая более всего сохранила связь с языческим мироощущением, а в процессе своего развития стала формой *карнавально-игровой культуры*. Во всех национальных культурах карнавальность служила формой выражения стихийного, вольного народного духа. Но в России наиболее ярко и густо карнавальная культура представлена в мелосе того этнического и социального слоя, который исторически образовался из беглых крепостных, из тех, кто был не в ладах с законом, людей вольных и неумных, что гуляли по Волге и оседали на ее берегах, либо укрывались от ока государева в бескрайних донских степях. За многие годы древняя карнавально-песенная традиция покрылась лаком, ее философско-мистическая семантика почти угасла, осталась смеховая оболочка, карнавальность стала развлечением, способом психологической «разрядки».

¹ Львов-Рогачевский приводит фрагмент из письма поэта: «Живу среди казенной обстановки, среди людей в футлярах, под гнетом бесчисленных грозных циркуляров, не признающих за человеком никаких человеческих прав» (Цит. по: *Ширияевец А.* Волжские песни. — М., 1928. — С. 7).

² *Ширияевец А.* Избранное. — Куйбышев, 1961. — С. 72.

В таком виде она и дошла до начала XX века.

«Песни-стихи», «песенные сказы» — так чаще всего обозначал жанр своих произведений Ширияевец. Тем самым он прояснял особое качество своего лиризма — где размах и сила чувства приобретает эпическую масштабность. В отличие от лиричного Клычкова Ширияевец тяготел к иным моделям народных песен — *святочным, плясовым, хороводным*. Они нередко начинаются у него «с развеселых прибауток», перебиваются бойкими припевками и зажигательными зовами («Голоси мне в лад, тальянка,/ Заливайтесь, бубенцы!» — «Масленица»), порой включают игристую перекличку голосов (« — Как зовут?.. — Зовут — Зовуткой!/ А тебя? — Меня — Бовой» — «Святки»), а в стиховых ритмах слышен «плясовой узор».

В поэтическом мире Александра Ширияевца центральное место принадлежит *образу Волги*. Автор поворачивает его разными семантическими гранями: Волга — это и родина, и модель мироустройства (живой, не ставший архаикой архетип «реки жизни»), и духовная святыня русского народа, и романтический символ раздолья, волюшки, стихии. (Кстати, один из самых «волжских» циклов Ширияевца называется «Раздолье».) Вокруг образа Волги формируется специфическая, «ширияевская», ассоциативная аура: «Я опять на волю хлыну/ Для удач и неудач...» («Старь»); «К чему плести венки сонетов кислых? Разливом книг вливаться в города...» («Магам», 1920) или такое: «Страна моих отцов./ Несусь к тебе на песенных ладьях я!..» («Мои стихи певучей изразцов...», 1920); «Плыву в шелках червлёных кораблей...» («Не надо мной летят стальные птицы...», 1920).

Персонажами своих сказов Ширияевец избирает традиционных героев волжского эпоса: бродяг-бурлаков, богатырей-буянов, лихих ушкуйников, охочего до чужих жен «Ваньку-ключника». Самое почетное место в этой пестрой толпе поэт отводит атаманам-разбойникам, их Ширияевец противопоставляет тем, кто нынче претендует на роль властителей дум («О дохленькие гении столиц.../ Иду на вы с запевом Кудеяра»)¹. Поминает поэт и Ермака, и Пугачева. Но заглавной фигурой в своем художественном мире Ширияевец ставит Степана Разина, любовно величая его «атаманушка-Степанушка» («Вольница»).

В этих персонажах волжского мелоса поэту милее всего веселая игра силушкой молодецкой и неумная жажда той безграничной свободы, что в песнях принято называть волей-волюшкой. Да и сам лирический герой, мечтающий вырваться «из города — из плена», признается: «Манит к воле голос в поле/ Ветровой!/

¹ Цит. по вступ. статье В.Львова-Рогачевского в кн.: *Ширияевец А.* Волжские песни. — С. 10.

Опьянею я от воли/ Полевой!» («Полям»). Песенный апофеоз воли-волюшки абсолютно соответствует карнавалному мироощущению. Да и скрывается под ним серьезно-смеховая подоплека: всесилью рока, всем и всяким оковам, которые ограничивают человека, противопоставить ненасытное упоение земными радостями. Герои песен Ширяевца безоглядно выплескивают свою матушку-силу в «потехах молодецких», красуются удальством, веселят себя и других изобретательностью на всякие проделки — словом, упиваются волей, преступая в стихийном разгуле все и всякие запреты. Но герои Ширяевца всегда находятся в этом состоянии, их постоянно переполняет колоссальная витальная энергия, иррациональная, какая-то плотоядная жажда жизни, жадность до нее, звериная цепкость. Наиболее откровенно это мироощущение выражено в стихотворении:

Пусть свалюсь в кладбищенскую яму,
К берегам безвестным уплыву,
Но вцеплюсь звериными зубами
В жизнь, в судьбу и в солнце и в траву!
<...>
Перезванивайте, дни, ветрами!
Хороводом закружись, года!
А потом — в кладбищенскую яму
В гости — навсегда!

Свою удаль молодецкую герои проявляют не только в гульбе, нередко формой карнавального существования они избирают разбой и грабеж. Причем порой герои Ширяевца разбойничают и грабят просто потехи ради: «Курумчане вороватый/ И буянственный народ!.. Курумчанские ребята жгут и копна и стога» («Песенки»). (Это вполне в духе «наоборотной» этики разбойничьих песен. Вот образчики: «Легка лодочка с воровской казной <...> посередь лодки — полоненная/ Полоненная красна девица...» или «Величают нас ворами/ Да разбойниками./ Мы не воры, мы не плуты/ Не разбойнички./ Мы уральские казаки./ Рыболовщички./ Уж мы рыбочку ловили/ По сухим берегам./ По сухим берегам/ По амбарам, по клетям./ По амбарам, по клетям./ По богатым мужикам...»)¹.

Сам лирический субъект Ширяевца выступает в ролевом облике. Он хочет выглядеть натурой той же породы, что и его герои, их сотоварищем и собутыльником. Таким способом поэт пытается проникнуться тем духом, которым они пьяны, постигнуть, в чем же состоит привлекательность безудержной вольготы и гульбы, найти ей эстетические эквиваленты.

¹ Из сб.: Камская вольница: исторический фольклор Прикамья (Записал и составил И. В. Зырянов). — Пермь, 1993. — С. 26 — 38.

Поэзия Александра Ширияевца — это своего рода песенный театр. Условный мир, где взрослые люди могут поиграть в казаков-разбойников, представить себя добрыми молодцами, а то и лихими повольниками, соратниками буйных атаманов, увидеть перед внутренним взором ширь лугов, радугу цветов, вдохнуть волжский простор, разлиться в песне и слиться в ней с великим народным хором... Похоже, что ему это удавалось: «Он заражал своим порывом к воле и ненавистью к опостылевшим серым будням, и в этом его огромная заслуга», — писал В. Львов-Рогачевский, современник поэта¹.

Но так ли уж безупречно карнавальное мироощущение? Прекрасен порыв к воле, но какую нравственную цену он приобретает, когда выливается в безудержное своеволие и пьяную гульбу? Оправданна ненависть к опостылевшим серым будням, но оправданны ли насилие, разбой и грабеж? Для бесшабашного героя волжских песен Ширияевца — это способ самореализации. Но ведь способ-то атавистический, варварский — путем утверждения грубой силы, посягательства на жизнь другого человека, унижения и глумления над ним. Эти вопросы не входили в поле зрения Александра Ширияевца, более того, пренебрежение этическими аспектами карнавального мироощущения было у него формой поэтического эпатажа. Последствия такой позиции сказались позже, в пору революции и гражданской войны.

3.3.4. Новокрестьянские поэты в Октябре и после него

Когда произошел Октябрьский переворот, представленный большевиками как способ радикального разрешения всех социальных противоречий создания условий для свободного существования труженика, землепашца, рабочего, новокрестьянские поэты с воодушевлением приняли Октябрь и поддержали новую власть.

Наиболее органично вписался в пооктябрьскую психологическую атмосферу Александр Ширияевец. Эстетика карнавального буйства, которую он блестяще стилизовал, теперь приобрела невиданную актуальность, она стала способом художественного освящения разгула стихийной массы. Но ее семантика существенно изменилась: она стала наполняться весьма серьезным, если не сказать — зловещим, смыслом.

Под буйство, которое было в прежних стихах выражением естества, бескорыстной игрой силушкой молодецкой, теперь поэт подводит «социальную базу». Правда, выглядит эта мотивиров-

¹ *Ширияевец А.* Волжские песни. — С. 22.

ка по-оперному условной, вроде призыва бороться с какой-то абстрактной «Кривдою» (с большой буквы)... Более или менее внятная мотивировка этих настроений есть разве что в маленькой поэме «Мужикослов» (1921). Перед внутренним взором поэта-сказителя (лирического субъекта поэмы), сполохами являются видения: — татарский налет, лики праотцов и дедов («Тяги!/ Деды! —/ Лапотники,/ Пахотники,/ Чернокошники — смерды!»), горькие судьбы «мамынек и баушек» («Зацапанные барами —/ Блуднями/ Для соромной забавушки,/ рано вас сторбило/ Буднями, Черными!»), ему слышится «засеченных смертный крик», даже в лике луны ему мерещится Салтычиха, что «мне бросает на шею петлю!»... Оттого-то и является Стенька Разин, и раздается его «грозный рык». Такая концепция разинщины вполне соответствовала официальной советской историографии. Правда, сам атаман у Ширяевца, похоже, осознает этическую размытость своего протеста: «Крест ли, меч ли возьму — не знаю,/ Помолюсь кому — невдомек!» Но все равно — размах и удаль бунтарской натуры поэту оказывается дороже этических законов.

Для других новокрестьянских поэтов приятие Октября потребовало определенной художественной перестройки. Они сближаются с пролетарскими поэтами¹ — как на уровне пафоса, так и на уровне поэтики. Только не красный матрос, а христианский святой — Егорий становится воплощением революционной силы: «Черных гадов с маху рубит» (А. Ширяевец). А вместо Всемирного Пролетария верхом на планете скачет у новокрестьянских поэтов «вечный сеятель» Микула:

Мы верим! Вселенную сдвинем!
Уж мчится сквозь бури и гром
В распахнутой настезь ряднине
Микула на шаре земном.

(П. Орешин «Микула»)

Стихи новокрестьянских поэтов, написанных в самые первые годы после Октября, распирает тот же, что и у пролеткультовцев, вселенский замах: «К солнцу тропиков!/ К звездному зною!/ К Светлограду! К лазурным ветрам!» — призывал П. Карпов². Доминируют такие же маршевые ритмы, такие же гимнические интонации. Используются те же стилистические штампы, та же перенасыщенность красным цветом: «красные солдаты» (Н. Клюев),

¹ Интересный факт: в 1918 году Клычков и Есенин вместе с М. Герасимовым, одним из ведущих пролетарских поэтов, написали «Кантату», которая исполнялась в присутствии Ленина на открытии мемориальной доски на стене Кремля в память павших бойцов революции.

² Карпов П. Полуденный путь // Карпов П. Пламень. Русский ковчег. Из глубины. — М., 1991. — С. 236.

«красный поезд», «красные слова» (П. Орешин), «заревое красных зарниц» (С. Есенин), «вешний красный звон» (А. Ширяевец).

Однако заимствование чужих художественных клише свидетельствует о том, что идеи, в которые истово веровали пролетарские поэты, были для новокрестьянских Клюева и его сотоварищей все-таки заемными, как бы «с чужого плеча». Да и в большинстве своем революционные стихи новокрестьянских поэтов звучат слишком уж бравадно, а некоторые — по-частушечному легко-весно, чтобы принимать их всерьез.

Поэты «крестьянской купницы» связывали с революцией прежде всего упования на то, что восстановление лада между человеком и природой, внутри самого народа, который, согласно их мифологии, существовал в легендарные былинные времена на Руси, станет программой государственного переустройства России. Вот, например, как представляет Клюев счастливую жизнь, которая наступит вследствие революции:

Пролетела над Русью Жар-птица,
Ярый гнев зажигая в груди.
Богородица наша землица,
Вольный хлеб мужику уродит.
Сбылись думы и давние слухи,
Пробудился народ-Святогор,
Будет мед на домашней краюхе
И на скатерти яркое узор.

(«Красная песня», 1918)

Как видим, утопическую картину революционного будущего Клюев создает посредством тех самых фольклорно-мистических образов, которыми он ранее обустраивал и обставлял свой «мужицкий Вертоград»: сказочная Жар-птица, земля-Богородица, народ — пробудившийся Святогором, мед и яркий узор — эмблемы достатка и красоты. Революцию поэт воспринимает как великое религиозное действие, как очистительный акт, сквозь который должна пройти страна, чтобы стать четвертым Римом.

В 1918 году Клюев даже вступил в партию большевиков, стал активно соучаствовать в утверждении советской власти у себя на родине, в «глухой Вытегре», но в 1920 году был исключен из партии за верность религиозным убеждениям. В «Материалах к биографии Н. А. Клюева», собранных А. К. Грунтовым, сообщается: «В начале 1920 года проходила перерегистрация партийных кадров Вытегрского уезда. <...> Вопрос о Клюеве передали на решение уездной конференции. Газета писала: “Вопрос поставлен так: может ли религиозно (мистически) настроенный человек быть коммунистом и может ли коммунист быть религиозным?” <...> Клюев сказал, что у него своя особая религия, не совпадающая с

официально-церковной, и в церковь он ходит не как верующий человек, а как поэт-исследователь. Разъясняя свою позицию, поэт прочел стихотворение, разоблачающее церковь. <...> Судя по газетному отчету, Клюев сближал в своем выступлении коммунистов с героями и мучениками “великих религий на заре их оснований”. <...> Развернулись бурные прения. Большинство, пораженное, как писал корреспондент, “ослепительным красным светом, брызжущим из каждого слова поэта”, высказалось за оставление Клюева в рядах партии. <...> Решение уездной конференции не было утверждено. Постановлением Губкома РКП(б) Петрозаводска от 28 апреля 1920 года Клюев был исключен из партии»¹. В своих статьях, написанных в самые первые годы после Октября, Клюев представляет преобразование России «в светлую страну социализма» (собственное выражение поэта) как осуществление истовых религиозных чаяний: «Иконописные миры, где живет последний трепет серафимских воскрылий <...> внутренний гром слова былинного, мысленного, моленного, заклинательного, радельного и еще особого человеческого состояния, которое мужики-хлысты зовут Рождеством ангелов — вот тайные, незримые для гордых взоров вехи, ведущие Россию — в Белую Индию, в страну высочайшего и сейчас немыслимого духовного могущества и духовной культуры»².

Клюев пытается вписать новую советскую действительность в свой «мужицкий Вертоград» и тем самым как бы освятить ее религиозным контекстом. Так, на почетное место в сонме святых и пророков своего Вертограда он поставил Ленина. Еще до пролетарских поэтов Клюев открыл советскую поэтическую Лениниану стихотворным циклом «Ленин» (1918 — 1919). Большинство его стихов о Ленине выдержаны в жанре здравицы, панегирика: «Ленин — тундровой Руси горячая печень <...> Будь трикрата здоров и трикрата же вечен...» («Октябрь — месяц просини, листопада...», 1918). Вождь Октября представлен у Клюева как светоч человечества: «Только с паруса *Ленина лик / Путеводно* в межстрочья глядит...» («Я построил воздушный корабль...», 1919). Религиозно-мистическая семантика подобных ассоциаций очевидна.

Примечательно, что в своих характеристиках Ленина Клюев чаще всего употребляет эпитет «грозовый»: Его «чело — *грозовой небосклон*» («Ленин на эшафоте...», 1921 или 1922), «Как убаюкал на ладони/ Грозовый Ленин боль земли» («Корабельщики», 1927). Можно полагать, что в начале революции Ленин представлялся Клюеву как носитель нравственного максимализма, фанатически преданный идее, вождь, который решительно взялся очистить

¹ Русская литература. — 1973. — № 1. — С. 124 — 125.

² Из статьи «Порванный невод» (Звезда Вытегры. — 1919. — 3 августа). Цит. по примечаниям к книге: *Клюев Н.* Сердце Единорога. — С. 883.

страну от скверны и морока. Неслучайно в первом же клюевском стихотворении о Ленине тот вписан в ассоциативный ряд с образами, которые в системе нравственных координат поэта, воспитанного в строгих старообрядческих уставах, несли высший духовный, взыскующий смысл:

Есть в Ленине керженский дух,
Игуменский окрик в декретах,
Как будто истоки разрух
Он ищет в «Поморских ответах»¹.

(«Есть в Ленине
керженский дух...», 1918)

С таким Лениным поэт находил духовное сродство, таким его принимал, с таким Лениным он искал душевного согласия. «И возлюбит грозовой Ленин пестрядинный клюевский стих», — писал он в 1922 году.

Однако даже в своем первом стихотворении о Ленине Клюев далеко не одномерно воспринимает деяния большевиков. Можно даже говорить о намеренной двусмысленности образных сцеплений. С одной стороны, Ленин представлен творящим дело, которое по плечу только богу: «А Лениным — вихрь и гроза/ Причислены к ангельским ликам». А с другой — в поэтическом мире явлены картины разрушения и глумления над отечественными святынями: «Есть в Смольном потемки трущоб/ И привкус хвои с костяником,/ Там нищий кондовый гроб/ С останками Руси великой...», «Зловещ и пустынен погост,/ Где царские бармы зарыты» — отчетливо слышна интонация скорби. И в грубом контрасте с нею звучат голоса тех, кто отрекся от «старого мира»: «“Куда хоронить мертвеца”, —/ Толкует удалых ватага...». Этот эвфемизм, которым поэт обозначил революционную массу, несет откровенно негативную экспрессию. А завершается стихотворение горестным вопрошанием: «О чем же тоскует народ/ В напевах татарско-унылых?» Выходит, ни «керженский дух» в Ленине, ни его «игуменский окрик» ничего особо светлого не принесли России.

В советском литературоведении клюевские стихи о Ленине интерпретировались в сугубо апологетическом плане. Куда пронительнее профессиональных литературоведов оказался Троцкий. «Когда Клюев “подспудным мужицким стихом” поет Ленина, то очень нелегко решить: Ленин это или... анти-Ленин? Двоемыс-

¹ «“Поморские ответы” — основное апологетическое сочинение старообрядцев всех согласий, излагающее самое существо древлеправославной веры. Написанное братьями Денисовыми Андреем и Семеном, настоятелями Выговской пустыни, главными вождями раскола XVIII в. при участии других Выговских старшин» (Клюев Н. Сердце Единобога. Примечания. — С. 899 — 900).

лие, двоечувствие, двоесловие. А в основе всего двойственность мужика, лапотного Януса, одним лицом к прошлому, другим — к будущему», — писал он в статье, специально посвященной поэту¹. Судя по деталям, некоторые стихотворения из цикла «Ленин» представляют собой недвусмысленно сочувственные отклики поэта на ранение Ленина («Октябрь месяц просини, листопада», 1918) и на известия о поразившей его болезни («Ленин на эшафоте», 1921 — 1922). Но впоследствии Клюев винил себя за то, что «книжку “Ленин” намарал,/ В ней мошкара и жуть болота,/ От птичьей желчи и помета/ Слезами отмываюсь я,/ И не сковать по мне гвоздя,/ Чтобы повесить стыд на двери»².

Но то, что создатель теории перманентной революции называл «лицом к прошлому», было для Клюева и его единомышленников лелеемой мечтой о возвращении к земле-матушке, о восстановлении изначальной гармонии человека с природой. Разумеется, эту поэтическую утопию ни в коем случае нельзя считать буквальной социальной программой — программой возвращения цивилизованного общества из XX века в средневековье, пусть даже и опозитизированное. Своей художественной утопической моделью мира «новокрестьянские поэты» призывали поставить в качестве ориентира революционных преобразований ту систему архаических этических и эстетических ценностей, которая была сохранена народным сознанием.

Но в атмосфере революционных метаний «новокрестьянский» миф оказался в непримиримом противоречии с коммунистическим проектом радикального обновления страны: вместо восстановления вековых народных традиций — разрыв с прошлым, которое именовалось «темным», вместо доверия к животворной органике природы и работы в гармонии с нею — насилие над природой, подчинение ее революционным проектам, слепая вера в технический прогресс, упование на мощь машин и прочность железных шатунов и кривошипов. И хотя свое несогласие со стратегией и тактикой большевистской власти «новокрестьянские поэты» выражали опосредованно — через полемику с пролетарскими поэтами, преданными апологетами и неистовыми пропагандистами большевистских идей — полемика эта носила острый характер.

Спор шел по главному вопросу — о том, какими путями идти советской России. Новокрестьянские поэты противопоставляли свою концепцию деревенской сказочно-мифологической Руси, индустриально-городскому мифу пролетарских поэтов. Клюев, например, уже в 1918 году писал:

¹ Троцкий Л. Николай Клюев // Троцкий Л. Литература и революция (Печатается по изданию 1923 года). — М., 1991. — С. 61.

² Цит. по: Клюев Н. Сердце Единорога. Примечания. — С. 899.

Не хочу коммуны без лежанки,
Без хрустальной песенки углей,
Стихотворной тягостной вязанки,
Думный хворост — буреломник дней.

(«Не хочу коммуны
без лежанки...»)

Бытовые образы, носители семантики домашнего уюта, блаженного покоя, подспудно несут в себе вызов революционному неистовству пролетарских поэтов. В том же ассоциативном ключе Клюев ведет полемику с Маяковским, который в его глазах был наиболее ярким пропагандистом урбанистической и технократической версии революции: «Маяковскому грезится гудок над Зимним, // А мне — журавлиный перелет и кот на лежанке» (1919). А в стихотворении *«Мы — ржаные, толоконные...»*, не случайно посвященном В. Кириллову, одному из лидеров Пролеткульта, Клюев «разводит» позиции «крестьянской купницы» с пролетарскими поэтами через жесткое противопоставление двух образных рядов:

Мы — ржаные, толоконные,
Пестрединные, запечные.
Вы — чугунные, бетонные,
Электрические, млечные.
Мы — огонь, вода и пажити,
Озимь, солнце пеклеванное.
Вы же тайны не расскажете
Про сады благоуханные.
Ваши песни — стоны молота,
В них созвучья — шлак и олово...

(«Мы — ржаные,
толоконные...», 1918)

Совершенно закономерно идеологическая полемика Клюева и его сотоварищей с пролетарскими поэтами распространилась и на область поэтики. Размежевание пошло и по жанровой линии, и по стиливым предпочтениям: пропагандистским речевкам и мажорным маршам пролетпоэтов поэты деревни противопоставляли тональность элегий, а то и плачей. Конфронтация демонстративно выдерживалась даже на уровне тропики: возвышенно-патетическим тропам пролетарской поэзии — «железный» и «красный» — новокрестьянские поэты придавали негативную экспрессию. В частности, в цикле «Вороньи песни» (1919), оплакивая «обезглавленную Россию», Клюев аттестует Ленина следующим образом: «Мы верим в братьев многоочитых, / А Ленин в *железо* и *красный* ум».

В сущности, литературная полемика новокрестьянских поэтов с пролетарскими поэтами была первым осознанным выступлением внутренней, традиционалистской оппозиции против совет-

ского режима. В натурфилософском плане их оппозиционность состояла в протесте против начатого большевиками «покорения природы». Их волновали те последствия, к которым может привести безоглядная индустриализация. «Мы отошли с путей природы/ И потеряли вехи звезд» (1925, 1930), — тревожно констатирует Сергей Клычков. А Ширяевец, обращаясь к Волге, с болью замечает: «Тускнеет твой венец алмазный,/ Не зыкнет с посвистом жених./ Всё больше пятен нефти грязной,/ Плевки Горынычей стальных» (Из цикла «Раздолье», 1923).

Но оппозиционность «новокрестьянских поэтов» носила и непосредственно социальный и политический характер. Первые же меры советской власти по осуществлению коммунистического проекта обрушились на деревню («разжигание классовой борьбы», организация коммун, продразверстка и т. п.). Поэты деревни раньше и острее других литераторов почуяли смертельную опасность, нависшую над крестьянством. Они с тревогой замечали черты нравственной деградации в простом человеке, который стал соучастником революционного террора. Так, в стихотворении Пимена Карпова «Звездокормчий» «ролевой герой» выхваляется:

Сторона ты моя, окаянная,
Звезднокормчих — хлыстов сторона,
Ты ли, Русь моя обетованная,
На пропятие мне отдана?
Заряжу ружье патронами,
Отточу зазубренный штык
И за пламенными знаменами
Закачусь, бесшабашный мужик!¹

Упоминая «звезднокормчих», поэт делает довольно прозрачный намек на те силы, которые провоцировали одичание людское. Ведь титулом «кормчий» очень часто величали Ленина. В другом своем стихотворении («Самосожженцы») Карпов ассоциирует «кормчего» с «красным дьяволом», «антихристом».

Решающее же влияние на переход новокрестьянских поэтов к оппозиции советскому режиму (по необходимости более или менее замаскированной) оказал страшный голод, поразивший Россию в 1921—1922 годах: погибли миллионы людей, смерть выкашивала целые деревни, особенно пострадало Поволжье. Причина была не только в невиданной засухе, но в немалой степени в той политике, которую большевики проводили в деревне. Клюев и его единомышленники были едва ли не единственными литераторами в советской России, кто своим поэтическим словом отзывался на эту всенародную трагедию. «Посвящаю деду моему, Егору Алексеевичу Орешину, собиравшему куски под окнами

¹ Карпов П. Пламень. Русский ковчег. Из глубины. — С. 223.

села Галахова, Аткарского уезда, Саратовской губ., и умершему там, под окнами, во вшах и в голоде, 23 апреля 1922 года» — так открывает Петр Орешин свою поэму «На голодной земле». В том же году Александр Ширяевец пишет цикл «Голодная Русь». В духе народного плача звучит запев цикла:

...Подымается-надрывается истошный вой,
Закручинился-запечалился крестьянский мир...
Ходит гость незванный
Непрошенный —
Голод окаянный,
Людей, что травы покосено...

А далее следуют картины мора, подобные тем, о которых писалось в Священных книгах.

После голода 1921 — 1922 годов эмоциональный тон в стихах «новокрестьянских поэтов» круто меняется. В поэзии С. Клычкова и П. Орешина зазвучали мотивы печали, тоски, обреченности. Как огромную народную трагедию воспринял происходящее в России Николай Клюев. Жуткие картины разорения и зверств запечатлены в его стихотворениях «Осыпалась избяная сказка» (1921), «Повешенным вниз головою» (1921), «Наша собачка у ворот отлаяла...» («...У матерой матери Мамёлфы Тимофеевны/ Сказка-печень вспорота и сосцы откушены,/ Люди обезлюдены, звери обеззверены...», 1926). К. Азадовский нашел в тетрадях поэта 1920-х годов такие строчки: «Это новые злые песни,/ Волчий брех и вороний грай./ На Московской кровавой Пресне/ Не взрастет словесный Китай./ Отлетает Русь, отлетает с косогоров, лазов, лесов»¹. Мотивы разрухи, гибели, смерти у Клюева будут развиваться в его знаменитом «Плаче о Есенине» (1926).

Апокалиптическое восприятие Клюевым революционных перемен в России, несомненно, было связано и с духовным переворотом, произошедшим в стране — в ней возобладал атеистический дух: религия была названа «опиумом для народа», церкви разорялись, за религиозные убеждения людей подвергали преследованиям и унижениям, атеизм провозглашался одной из фундаментальных основ коммунистической идеологии. Однако наступление новой власти на религию сколько-нибудь серьезного народного сопротивления не встретило. Атеистический дух проник в самые широкие массы, он стал неотъемлемым компонентом советского менталитета.

Для молодых сотоварищей Клюева, у которых сакральная символика в основном была формой лирической экспрессии, возобладание атеистического духа в обществе не было сложной психологической проблемой — порой они сами в революционном

¹ Азадовский К. Николай Клюев. (Путь поэта). — С. 262 — 263.

раже первых послеоктябрьских месяцев демонстрировали свой радикализм через ироническое, а то и глумливое отношение к религиозным святыням. Достаточно вспомнить богоборческие призывы Есенина в поэме «Инония» («Говорю вам — вы все погибнете, / Всех задушит вас веры мох, / По-иному над нашей выгибью / Вспух незримой коровой бог») или действия орешинского Микулы: «...По храму Божьему — колом». Хотя поэты «крестьянской купницы» оставались убежденными сторонниками национальных приоритетов, однако в 1920-е годы духовная связь между ними ослабевает — они стали разниться даже не столько по степени лояльности правящему режиму, сколько по терпимости к официально утверждавшемуся атеистическому духу. Клюев же как был, так и остался поэтом, для которого религиозные ценности представляли высшую этическую и эстетическую меру. Поэтому его неколебимая верность религиозным убеждениям была не просто вызовом утвердившейся идеологии, а мужественной позицией, причем позицией человека, в сущности, оказавшегося в духовном одиночестве.

В конце 1920-х — начале 1930-х годов Клюев пишет два самых монументальных своих полотна: «Погорельщина» и «Песнь о великой матери». Хотя вторая поэма осталась незавершенной¹, С. Г. Семенова называет «Песнь о великой матери» «величайшим творением Клюева», но предупреждает: «Поэма требует долгого, разноустого и сосредоточенного разговора»².

Поэма «*Погорельщина*» (1929) имела иную судьбу: автор читал ее на своем поэтическом вечере в начале 1930 года, но надежды на публикацию никто не питал. А между тем именно об этой поэме Клюев сказал: «То, для чего я родился». «Погорельщина» представляет собой уникальный вариант эпической поэмы (героического эпоса). Здесь тоже объектом изображения выступает историческое предание и характеры центральных персонажей завершены на высоком героическом уровне³. Однако если в традиционном героическом эпосе легендарная старина отделена от современности большой эпической дистанцией, то у Клюева она со-противопоставлена живой незавершенной современности. Со-противопоставление мира предания и живой современности жестко представлено в контрасте между двумя основными частями поэмы.

¹ Рукопись поэмы была обнаружена в архивах КГБ, впервые опубликована в журнале «Знамя» (1991, № 11), подготовка текста В. Шенталинского. Наиболее выверенный текст — в книге: *Клюев Н. Сердце Единорога.* — С. 701—818.

² *Семенова С.* Русская поэзия и проза 1920—1930-х годов. — С. 93—94. Сама исследовательница предлагает комментированное изложение поэмы (С. 94—103).

³ Мы опираемся на характеристику конститутивных принципов эпоса, изложенную М. М. Бахтиным в его работе «Эпос и роман».

В первой части автор создает идиллический образ общины староверов — «наша деревня Сиговой лоб/ Стоит у лесных и озерных троп»¹. Широкими мазками рисуется панорама крестьянского уклада. Его устойчивость закреплена в природном круговороте: «Порато баско зимой в Сиговце...». Форма, найденная Клюевым, очень точно ложится на материал: раз повествование идет о русской старине, стало быть, и вести его должно в речевом образе стародавних времен. И в то же время такая архаизированная форма нагружена монументальной семантикой: стих, кажущийся народно-песенным (на самом деле искусная стилизация силлаботоники), густая фольклорная тропика, масса диалектизмов — все это создает впечатление живого мифа, где вечное предстает как повседневное.

Мир крестьянской идиллии автор населяет героями особого замеса. Там что ни житель, то мастер-умелец, который собственными руками творит свою поэтическую реальность:

У Степаниды, веселой Насти,
В коклюшках кони живых брыкастей.
<...>
Резчик Олеха — лесное чудо,
Глаза — два гуся, надгубье рудо,
Повысек птицу с лицом девичьим,
Уста закляты потайным кличем.
<...>
Иконник Павел, насельник давний...
У Павла ошупь и глаз нерпячий —
Как нерпе сельди во мгле соленой, —
Так духовидцу обряд иконный.

Сказитель упивается ладом и надежностью этого прекрасного мира: «И длится сказка часы и годы,/ Могучей жизни цветасты всходы».

Вторая часть поэмы — апокалиптическая картина трагического крушения крестьянского идиллического мира. Автор без экивоков ставит хронологическую маркировку:

Так погибал великий Сиг,
Сдирая чешую и плавни!..
Год девятнадцатый, недавний,
Но горше каторжных вериг!

¹ Клюев опирается на исторические предания о коммунах староверов, существовавших в Олонецком крае. Одной из самых знаменитых коммун была «Выговская пустынь», «Выговское общежительство». Родилась она в конце XVII века и существовала вплоть до середины века XIX (Кратко о Выговской коммуне — см.: *Базанов В. Г.* С родного берега. — С. 204—206). Упоминания о Выговской коммуне и ее традициях встречаются в прежних произведениях Клюева. В поэме же отсылка к прототипу слышна в наименовании поселения («Выга» — «Сиг»).

В поэме не описываются ни революционные события, ни братоубийственное кровопролитие гражданской войны, ни знаменитая продразверстка, едва ли не загнавшая российскую деревню в гроб. Это как бы «за кадром», ибо одно только упоминание года («Год девятнадцатый, недавний...») у любого жителя советской России вызывало шквал соответствующих ассоциаций. Зато рисуется аллегорическая картина конца света. И первый, самый роковой, знак гибели — это исчезновение иконы:

Гляньте, детушки, на стол...
Он стоит чумаз и гол,
Нету Богородицы
У пустой застолыцы!

Исчезновение иконы — зловещий знак обезбоживания. Теперь уже ничто не мешает силам зла поработить Русь. Сохраняя жанровое и стилевое единство своей поэмы, Клюев обозначает наступление темных времен безверья посредством традиционных фольклорных и сакральных сюжетных ходов и символов. Предчувствие грядущих бед маркируется явлением вещих вестников беды («Двуликий Сирин прилетел,/ Он сел на кедровой вершине,/ Она заплакана доныне»). Фазы гибели крестьянской идиллии обозначаются уходом из земной жизни праведников («В тот год уснул навеки Павел...», «Не стало деда с Селиверстом...») и вещими снами — предчувствие катастрофы: «Приснился Проне смертный сон: Сиговец змием полонен...»; наступление одичания и распада: «Покойной Прони в руку сон:/ Сиговец змием полонен,/ А синеглазого Васятку/ Напредки посолили в кадку...». Появляются образы Змея Горыныча и Антихриста, фольклорный и христианский символы вселенского зла и смерти.

Мир, который приходит на смену Великому Сигу, вытесняя его с его древней культурой, — это мир города. «А в горенке на самогоне/ Тальянка гиблая орет —/ Хозяев новых обиход». (Самогон несовместим с нравами староверов, а тальянка — это знак пошлой городской культуры, вытесняющей народно-поэтическую традицию.) Рисуя образ города, Клюев язвительно использует синекдохи Маяковского: «Выла улица каменным воем,/ Глотая двуногие пальто». Пародийно вводится «чужая речь», ориентированная на рождающийся советский «новояз»:

Оставьте нас, пожалуйста, в покое.
Такого треста здесь не знает никто.
Граждане Херувимы, прикажите авто.
Позвольте, я актив и Кима.
Этот экспонат и Губздрав.
Милиционер, поймали Херувима...

Казалось бы, следуя логике сакральных текстов, в соответствии с которой после Апокалипсиса придет Царство Божие, Клюев включает в эпилог «Погорельщины» «Повесть о Лидде — Городе белых цветов», что стоит «на славном Индийском поморьи./ При ласковом князе Оноре». (По контрасту вспоминается «грозовой Ленин».) Но вопреки ожиданиям, «повесть о Лиде» представляет собой прозрачную аллгорию на то, что сделалось на «святой Руси». Эта короткая повесть состоит из трех частей: в первой части рисуется земной рай, где «не знают мужики туги-пахоты», где возводится «церковь соборная», вторая часть — описание того, как «обложили град сарациняне», как они рушат религиозные святыни («Раздирают хламиду золотную, рубят саблями лик Владычице»), а третья часть — это горький плач по порушенном Вертограде, который залит кровью, где царит нравственный распад и творится мерзкое богохульство. Выходит, что историческая реальность грубо взломала священный сюжетный архетип о неминуемом торжестве Добра.

Оппозиционность «новокрестьянских поэтов» правящему режиму была сразу же взята властью под прицел. С начала 1920-х годов стало раскручиваться шельмование в официозной критике. Старт был задан Троцким в 1922 году: «Каков будет дальнейший путь Клюева: к революции или от нее? Скорее от революции: слишком уж он насыщен прошлым», — пророчил второй человек в Советской России¹. Затем появилась книжка одного из лидеров пролетпоззии В. Князева «Ржанные апостолы (Клюев и клюевщина)» (1924), где новокрестьянские поэты обвиняются в консерватизме, а Клюев назван идеологом-сектантом. С конца 1920-х была развязана форменная травля. Клюева называют «бардом кулацкой деревни», на него и его друзей навешивают ярлык «кулацкие поэты». Их буквально отлучают от современной литературы: «...Старые реакционные писатели типа Клычкова и Клюева к крестьянским писателям Советского Союза не имеют никакого отношения», — извещалось после Всероссийского съезда крестьянских писателей².

Клюев и его сотоварищи выживали по-разному. Клычков, например, занялся сочинением романов-сказок. Эти романы: «Сахарный немец» (1925, в издании 1932 года названный «Последний Лель») и «Чертухинский балакирь» (1926), «Князь тьмы» (1928) — своим ярким сказовым стилем вызвали восторги ценителей, среди которых был Горький, но в судьбе поэта они представляли собой попытку отойти в сторону от идейно-политических баталий и

¹ Троцкий Л. Д. Литературные попутчики революции. Николай Клюев (1922) // Цит. по: Троцкий Л. Д. Литература и революция. — С. 62.

² Цит. по: Базанов В. Г. Поэзия Николая Клюева // Клюев Н. Стихотворения и поэмы. — Л., 1977. — С. 72 — 73.

страстей¹. Клюев и Орешин пытались влиться в тогдашний «мейн-стрим» — писали про «Радио в деревне» (Орешин), сочиняли хвалебные «Стихи из колхоза» (Клюев). Но стихи эти выглядели натужными, пародийно-помпезными.

Физическое уничтожение «крестьянской купницы» начали с Клюева. Главным поводом для преследований поэта стала поэма «Погорельщина». (Поэма «была признана кулацкой», — сказал Клюев на допросе.) В 1934 году его выслали из Москвы в Сибирь. Три года продержали на поселении в Томской области, а в 1937 году все равно арестовали, приписав организацию мифического «Союза спасения России». В архивах КГБ сохранились записи допросов Клюева. Вот как поэт отвечал на вопросы следователя: «Осуществляемое при диктатуре пролетариата строительство социализма в СССР окончательно разрушило мою мечту о Древней Руси. Отсюда, мое враждебное отношение к политике партии и Советской власти, направленной к социалистическому переустройству страны. Практические мероприятия, осуществляющие эту политику, я рассматриваю как насилие над народом, истекающим кровью и огненной болью!» Даже чиновная стилистика следователя-службиста, делавшего запись допроса, не смогла заглушить аввакумовскую тональность слова поэта².

13 октября того же года в Томской тюрьме Николай Клюев был расстрелян.

В биографиях почти всех его сотоварищей по «крестьянской купнице» последние даты — тоже 1937 или 1938 год.

Глава 4

АЛЕКСАНДР БЛОК ПОСЛЕ ОКТЯБРЯ. ПОЭМА «ДВЕНАДЦАТЬ» В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИОСОФСКИХ РАЗМЫШЛЕНИЙ ПОЭТА

Отвечая в мае 1918 года на вопросы анкеты, предназначавшейся для не вышедшей в свет однодневной газеты «Пути возрождения России», А. Блок выразил свой взгляд на современную эпоху: «...Той России, которая была, — нет и никогда уже не будет. Европы, которая была, нет и не будет. <...> Мир вступил в новую эру. *Та* цивилизация, *та* государственность, *та* религия — умер-

¹ См. о романах С. Клычкова в кн.: *Солнцева Н.* Последний Лель: О жизни и творчестве С. Клычкова. — М., 1993; *Литовецкий М. Н.* Поэтика литературной сказки. — Свердловск, 1992. — С. 67 — 71.

² *Пичурин Л.* Последние дни Николая Клюева. — Томск, 1995. — С. 74.

ли. Они могут еще вернуться и существовать, но они *утратили бытие...*»¹. Художник рассматривал происходящие события как цивилизационный эпохальный переворот: «Все отчетливее сквозят в нашем времени черты не промежуточной эпохи, а новой эры» (II, 342). В его статьях 1917—1921 годов, дневниковых записях, письмах, поэме «Двенадцать», стихотворениях «Скифы», «Пушкинскому дому» содержатся мучительные размышления о том, что такое революция, какова ее природа, как революция организует социально-исторический и духовно-мистический опыт народной жизни, как ее сущность соотносится с существом поэта.

4.1. Поиски концепции революции

Поставленные Блоком вопросы не позволяют усматривать в нем человека, озабоченного выбором политической позиции в происходящей социально-классовой распре. Тем не менее исследователи его послеоктябрьского творчества (в частности, поэмы «Двенадцать») считают своим неперменным долгом прокомментировать отношение поэта к большевистской революции. «О нем неустанно пишут, и все пишущие пытаются доказать, что он свой, что он был с Лениным, с революцией. <...> Некоторые исследователи защищают эту точку зрения весьма грубо, не ощущая всей сложности блоковской души и не чувствуя музыки его творчества. Но есть и другие, которые вводят единственного в своем исконном и пожизненном одиночестве поэта в близкий им коммунистический мир более осторожной рукой, как будто бы чувствуя причиняемую ими поэту боль»². Автор этого замечания, Ф. Степун в миросозерцании Блока дифференцирует историософские и политические элементы. Такая точка зрения вполне оправдана, если учесть не только созданные Блоком в революционную эпоху художественные произведения, но и личные документы (дневники, письма), а также его культурно-просветительскую и общественную деятельность (в частности, работу в комиссии по расследованию преступлений дома Романовых). Но, даже доказывая, что политические «жесты» Блока были частью его историософской концепции, Ф. Степун невольно дробит миросозерцание художника. Сам же Блок в статьях 1917—1921 годов неоднократно настаивает на необходимости для художника цельной позиции. «Что делать сейчас художнику?» (II, 296), — вопрошает

¹ Блок А. Сочинения: в 2 т. — М., 1955. — Т. 2. — С. 297. Далее текст дневников и писем цитируется по т. II этого издания. Текст статей и художественных произведений приводится по т. VI издания: Блок А. Собр. соч.: в 8 т. — М.; Л., 1960—1963.

² Степун Ф. Встречи. — М., 1998. — С. 142.

он в мае 1918 года. И сам же отвечает: «...Ему надлежит хранить огонь знания о величии эпохи» (II, 297).

Поскольку в 1917 — 1921 годах Блок сделал революцию главным объектом своих размышлений, рассмотрим, как в произведениях различных жанров оформлялась его концепция революции.

Для того чтобы уяснить сущность и объем понятия, в статье «**Интеллигенция и революция**» он характеризует задачи последней: «Что же задумано? *Переделать все*. <...> Меньшее, более умеренное, более низменное, — называется бунтом, мятежом, переворотом. Но *это* называется *революцией*» (VI, 12). Выделяя курсивом семантически важные для определения «революции» признаки, Блок закономерно приходит к выводу: «Она сродни природе. Горе тем, кто думает найти в революции исполнение только своих мечтаний, как бы высоки и благородны они ни были» (VI, 12). Это наблюдение позволяет вывести явление революции за границы социальной практики человека. Блок подбирает сравнения («революция, как грозовой вихрь, как снежный буран»), не оставляющие возможности приложить к ней этическую оценку.

Параллельно с размышлением над сущностью революции Блок задумывается о месте художника в ней. Начиная со статьи «Интеллигенция и революция», он показывает, что художник в период революции — аккумулятор ее духовной энергии, выразитель ее целостного смысла: «Не дело художника — смотреть за тем, как исполняется задуманное. <...> Дело художника, *обязанность* художника — видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит разорванный ветром воздух» (VI, 12).

Художник, по мысли Блока, должен «восстановить связь, расчищать горизонты от той беспорядочной груды ничтожных фактов, которые, как бурелом, загораживают все исторические перспективы» (VI, 83). Художник живет во времени и социуме, но его дело «совершенно не соизмеримо с порядком внешнего мира» (VI, 165). «Вскрывая покровы», он оказывается «на бездонных глубинах духа». Высвобождая стихийную сущность исторического процесса, художник обретает одноприродность с революционером. Но от художника Блок требует этической позиции. В ответах на анкету газете «Пути возрождения России» он пишет: художнику надлежит «не забывать о *социальном неравенстве*. <...> Знание о социальном неравенстве есть знание высокое, холодное и гневное» (II, 296). Именно это чувство дает основания Блоку оправдывать в статье «Интеллигенция и революция» разрушительные порывы народной массы.

В статье «**О назначении поэта**» (1921) Блок говорит о неизбежном столкновении художника с «чернью». Но понятие «черни» он закрепляет не за простонародьем, а за мещанами, буржуа и бю-

рокрацией: «...Чиновники — и суть наша чернь; чернь вчерашнего и сегодняшнего дня» (VI, 165). Дифференцируя «чернь» и «простонародье», поэт семантически преобразовывает слово «народ», переводя его в мифопоэтическое понятие «варварские массы»: «Хранителем духа музыки оказываются <...> тот же народ, те же варварские массы» («Крушение гуманизма»).

Как же, с его точки зрения, должен быть преобразован человек революцией? «Цель движения уже не этический, не политический, не гуманный человек, а *человек-артист*; он и только он будет способен жадно жить и действовать в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неустойчиво устремилось человечество» (VI, 115). Человек-артист иноприроден человеку, сформированному гуманистической цивилизацией. Знаменитая блоковская фраза: «Во всем мире звучит колокол антигуманизма» — в свете этих рассуждений должна быть истолкована не как моральный приговор эпохе войн и революций, а как метафора происходящего в период революции процесса преобразования человеческой природы, становящейся равновеликой стихиям. Во многих статьях Блок говорит о том, что революционное преображение человека и мира — длительный процесс. В дневнике 1917 года он сделает такую запись: «Все будет хорошо, Россия будет великой. Но как долго ждать и как трудно дожидаться» (II, 477).

Из сказанного следует, что в статьях 1917—1921 годов А. Блок осмысляет революцию не как социально-политический переворот, а как онтологическое событие, стихийно-музыкальная природа которого призвана создать нового человека и новый тип культуры: «Никто так не верил в мощь революции, как Блок. Она казалась ему всемогущей. Он предъявлял к ней огромные требования, но он не усомнился ни на миг, что она их исполнит», — отмечал К. И. Чуковский¹.

Дневники и письма — личный документ. В них выражено не только мифопоэтическое видение поэта, но и взгляд частного человека, испытывающего сомнения в своих субъективных представлениях и оценках. Образ революции в записях Блока едва ли не из месяца в месяц меняет свои очертания и краски. «Я не имею ясного взгляда на происходящее, тогда как волею судьбы я поставлен свидетелем великой эпохи» (II, 476).

4.2. «Стихия» и «музыка» в поэме «Двенадцать»

Художественные концепции автора никогда полностью не совпадают с его публицистическими суждениями, представленными в статьях, а также с оценками, проявленными в дневниковых

¹ Чуковский К. Собр. соч.: в 2 т. — М., 1990. — Т. 1. — С. 395.

записях и письмах¹. Естественно, это относится и к поэме «*Двенадцать*» (1918).

Богатство и сложность художественного мира поэмы А. Блока породили множество интерпретаций². Произведение трактуется как итог творческого пути поэта, как мотивно-образное воплощение его символистского миропонимания, как текст, вступающий в разнообразные контекстуальные связи. Поставим вопрос о *принципах отображения мира в поэме*, ведь, как известно, сам Блок в период ее написания испытал особое состояние *прозрения*, он ощутил, что прикоснулся к открывшемуся смыслу миропорядка. Неслучайно 29 января 1918 года появляется запись в дневнике: «Сегодня я — гений» (II, 496).

Приступая к анализу поэмы «Двенадцать», следует вспомнить, что важнейшие для своей художественной философии категории «стихии» и «музыки» Блок поэтически воплотил в лирических циклах второго и третьего томов. Стихотворения второго тома запечатлевают образ стихии, понимаемой многозначно, представленной в космогонических, природных, социальных и духовно-психологических проявлениях. В 1910-е годы Блок приходит к выводу о необходимости этически дифференцировать стихию. Поэтому он вводит понятие «музыка», придавая ему значение многозначного макрообраза-символа, универсальной философии. Этот образ был для Блока синонимом того, что принято называть «потаенный смысл», «органическая закономерность самого процесса бытия», «скрытая гармония». «Гармония есть согласие мировых сил, порядок мировой жизни» (VI, 161). В мировидении Блока паре «музыкальность — немзыкальность» принадлежит роль универсальных ценностных критериев. С этой мерой он оценивает и политические отношения (так, о возможном соглашении между интеллигенцией и большевиками он пишет, что «по внутреннему побуждению это будет соглашение музыкальное» — VI, 8), и культурные эпохи («великое музыкальное прошлое гуманизма» — VII, 362), и поведение целых социальных слоев («Русская интеллигенция — устремление к религии, опять — преждевременное, новая антимузыкальность» — VII, 358), и принципы издательской политики («...Выбор для «Всемирной литературы», руководствуясь музыкой» — VII, 364), даже и отдельные человеческие характеры («Пешехонов гораздо музыкальнее Ленина» — Из записи телефонного разговора с А. Г. Горнфельдом 24 февраля 1918 года³).

¹ Резкое разграничение Блока-поэта и Блока-публициста делает А. Якобсон, отдавая предпочтение художнику перед мыслителем (См.: Якобсон А. Концепт трагедии. — Вильнюс; Москва, 1992).

² Обзор трактовок поэмы см.: Вильчек Л., Вильчек В. Эпиграф столетия // Знания. 1991. — № 11. — С.119 — 220.

³ Блок А. Записные книжки. — М., 2000. — С. 138.

Зададимся вопросом о том, как в художественном мире поэмы соотнесены понятия «стихия» и «музыка» и как через их соотношение А. Блок формирует мифопоэтическую концепцию революции?

Поскольку в центре нашего внимания характер мироустройства, начнем с описания пространства и времени.

Город, по которому движутся красногвардейцы, одновременно является «всем божьим светом». Поэтому в первой главе пространственные координаты космические («Черный вечер. Белый снег»; «На всем божьем свете») и одновременно урбанистические. Пространство топографически не маркировано. Урбанистические его приметы представлены образами «здания» («От здания к зданию протянут канат», «И у нас было собрание.../ Вот в этом здании»); «этажей» («Запирайте этажи»); «невской башни». Социальные характеристики пространства выражаются в образах кабака («А Ванька с Катькой — в кабаке»); «погребов» («Отмыкайте погреба»).

В результате вместо картины конкретного города в тексте возникает метафора социально разнородного урбанистического пространства. Но урбанистические приметы в характеристике пространства не единственны, оно проявляет себя и как стихийно-природная субстанция. В городе больше «сугробов», чем «зданий». Образ здания появляется в тексте дважды, образы сугроба и льда — неоднократно. Приметы города уничтожены разгулявшимися стихийными явлениями, властвующие в нем ветер и метель разрушают очертания рукотворного мира. Урбанистические приметы пространства вытесняются космогоническими. Отсюда и цветовая гамма, которой оно маркировано. Черным и белым обозначены не материальные объекты изображаемого городского мира, а космогонические явления: «черный вечер», «белый снег». «Черный» и «белый» являются не столько цветами, сколько символами теневой и световой сторон мироздания, драматически соединенными в настоящем. Красный цвет также не идентифицирует городское пространство. Он выражает энергичную сущность революционного мира («В очи бьется/ Красный флаг»).

Время в поэме не течет от прошлого через настоящее к будущему. Точнее, настоящее как время трансформировано в пространство города-мироздания, где прошлое и будущее драматически соединились. Это подтверждается образным строем поэмы. Старый мир подан в комическом, балаганно-лубочном ключе: его представители («буржуй», «писатель-вития», «поп», «барыня в каракуле») высмеиваются в духе площадного театра. Звучат интонации балаганного зазывалы: «А вон и долгополый» (народное прозвище); «Вон барыня в каракуле». Образы плакаты, выхватывается одна броская деталь.

Творцами будущего выступают двенадцать красногвардейцев. Об этом свидетельствует их самохарактеристика («Мы на горе всем буржуйам/ Мировой пожар раздуем»). Однако двенадцать являют собою не идеального, не нового, а «ветхого» (Н. Бердяев) человека («В зубах — сигарка, примят картуз,/ На спину б надо бубновый туз!»). Таков блоковский романтический парадокс: праведное дело возмездия старому миру вершат «варварские массы», голытьба. Более того, их сопровождает «пес безродный», являющийся символом старого буржуазного мира («Отвяжись ты, шелудивый,/ Я штыком пощечочу!/ Старый мир, как пес паршивый,/ Провались — поколочу!») и знаком теневой стороны мироздания (пес — земная ипостась дьявола).

Такой же двойственной художественной характеристикой наделен образ Христа, возглавляющего шествие двенадцати. Образ Христа сквозной в поэме, он появляется уже в первой главе: «Ветер, ветер на всем божьем свете». С одной стороны, красногвардейцы кошунствуют: «Пальнем-ка пулей в Святую Русь», они идут «без креста», «без имени святого», одергивают Петруху: «От чего тебя упас/ Золотой иконостас?» С другой стороны, в их речи невольно прорывается обращение к Богу: «Господи, благослови», «Упокой, господи, душу», «Ох, пурга какая, Спасе!» Ими движет «*святая* злоба», поэтому Двенадцать новых апостолов, сами того не ведая, идут за Христом, он освящает им дорогу и является их знаменосцем, причем имя вожатого открывается читателю не сразу, мы не знаем, кто впереди, интрига сохраняется до последней строки поэмы. Христос — знак преображения, а духовное преображение, как следует из блоковских статей, — это суть и цель революции.

Блока мучили размышления о том, что христианские идеи не воплотились в истории, что именем Христа творились не только благодеяния, но и беззакония. Отсюда амбивалентная природа образа Христа, породившая неоднозначные его трактовки. Как известно, изображение Христа в финале поэмы не удовлетворяло и самого Блока: «Дело не в том, “достойны ли они его”, а страшно то, что опять он с ними и другого пока нет; а надо Другого», — записывал поэт в своем дневнике (II, 496).

Отсюда следует, что происходящий творческий процесс переосоздания, а через это — преображения мира, требует обновленного («Другого») символического образа, выражающего идею этих изменений. Образ Христа для поэта способен являться лишь знаком происходящего в современности процесса преображения косной природы мира и человека, а не заключать в себе смысл этих перемен: христианские ценности, как показала история, оказались невоплощенными.

Двойственность образа Христа породила и неоднозначные трактовки финала произведения. Взгляд на финал «Двенадцати» из

эпохи, открывающей новое ХХІ столетие, содержит то культурно-историческое знание, которого недоставало советскому блоковедению и ту объективность, которая была невозможна в страстных высказываниях современников поэта. Так, С. Аверинцев считает, что трактовать финал без учета «антихристианской константы блоковского творчества» невозможно. К. Азадовский в «белом венчике из роз» увидел ключ, позволяющий воспринимать поэму более «религиозной», чем «революционной». Д. Магомедова с образом Христа связывает сюжет душевной эволюции Петрухи, «его почти неосознанное душевное движение навстречу Спасителю». Для С. Лесневского образ Христа — «явление религиозной красоты, а не теологии или идеологии»¹.

Итак, в специфике изображения художественного времени и пространства, в образном строе поэмы выражается авторская концепция революции как стихии. Три композиционных плана: космический, социальный (революционный дозор и представители старого мира), психологический (драма Петрухи) соотнесены по принципу соответствий, «черное, черное небо» и «черная злоба» — в мире и человеке смешались свет и тьма, будущее и прошлое. Блок не находит такого образа, который способен воплотить музыкальную природу революции.

Эта концепция развивается и на других уровнях произведения — повествовательном и жанровом.

Стихийный характер революции передан через субъективный строй поэмы, организованный как демонстративное *социальное разноречие*. У Блока не только заговорила «улица разноликая»: поп, поэт, барыня в каракуле, красногвардейцы, проститутки. Здесь не отделены друг от друга книжное, устно-поэтическое, разговорное и бранное слово. Отсюда — несколько типов субъектов речи, организующих текст: повествователь, субъект коллективного устно-поэтического творчества, индивидуальная речь героев.

Повествователь литературным, стилистически не окрашенным языком создает мир, существующий как бы сам по себе, без изображающего посредника: «Черный вечер/ Белый снег <...> От здания к зданию/ Протянут канат./ На канате плакат <...> Поздний вечер./ Пустеет улица./ Один бродяга сутулится./ Да свищет ветер... <...> И опять идут двенадцать, <...> Стоит буржуй на перекрестке <...> И идут без имени святого/ Все двенадцать — вдаль. <...> ...Вдаль идут державным шагом... <...> Впереди — сугроб холодный <...> Трах-тах тах! — И только эхо/ откликается в домах...» и т. д. Так проявляется установка на объективированное изображение. Но в характере словоупотребления и в интонации

¹ Финал «Двенадцати» — взгляд из 2000 года // Знамя. — 2000. — № 11. — С. 190 — 206.

повествователь выражает не только состояния других людей, но и свои ощущения: «Под снежком — ледок./ Скользко, тяжело,/ Всякий ходок/ Скользит — ах, бедняжка!»

Если повествователь изображает мир дистанцированно, глазами стороннего наблюдателя, то *лирический герой* высказывается изнутри неупорядоченного, пришедшего в стихийное состояние пространства социальной жизни. Поэтому нормативный литературный язык оказывается неподходящим для выражения его личностной оценки. Слово лирического героя так же незавершенно, как окружающий мир, оно находится в процессе выработки смыслов: «Злоба, грустная злоба/ Кипит в груди.../ Черная злоба, святая злоба». Отсюда его слово открыто «чужим» смыслам, способно вступать в диалог с ними, а в его речь проникает «чужое» некнижное слово и «чужая», народно-песенная интонация»: «И Петруха замедляет/ Торопливые шаги.../ Он головку вскидывает,/ Он опять повеселел.../ Эх, Эх!/ Позабавиться не грех!»

Субъект коллективного устно-поэтического творчества представлен типами слова, свойственными различным жанрам фольклора («Как пошли наши ребята/ В красной гвардии служить —/ В красной гвардии служить —/ Буйну голову сложить» — слово, свойственное субъекту, организующему жанр солдатской песни; «Не слышно шуму городского,/ Над невской башней тишина» — слово, характерное для субъекта, организующего жанр городского романа). Кроме того, субъект устно-поэтического творчества может проявить себя в тексте и как сказовый рассказчик: «Ох, ты, горе-горькое!/ Скука-скучная,/ Смертная!/ Уж я времечко/ Проведу, проведу...». Лексический, грамматический, фразеологический, синтаксический, интонационный строй восьмой главки, открывающейся данным фрагментом, свидетельствует о том, что она организована неграмотным, социально-низким субъектом с простонародным сознанием.

Индивидуальная речь героев представлена в тексте и как прямая («Предатели!/ — Погибла Россия!»), и как косвенная, зафиксированная в слове повествователя, но способная переходить в прямую («Старушка убивается — плачет,/ Никак не поймет, что значит,/ Зачем такой плакат,/ Такой огромный лоскут?/ Сколько бы вышло портянок для ребят,/ А всякий — раздет, разут...»).

Между субъектами речи нет иерархии, они на равных участвуют в создании картины мира. Более того, речь одного незаметно может перетекать в речь другого, как это демонстрирует последний пример. Создается впечатление недифференцированности слова и сознания. Так на субъектном уровне передается мысль автора о стихийной природе революции.

Эта историософская концепция конструктивно оформлена в жанровой структуре произведения. «Двенадцать» имеют подза-

головок — «поэма». Но жанр поэмы как лиро-эпического произведения тут не выдержан. «Двенадцать» представляет собою соединение разных жанров книжного и устно-поэтического творчества. Причем переход от жанра к жанру обеспечивается разноречием, организующим субъектный строй произведения. Каждый субъект выражает себя в свойственном ему речевом жанре: повествователь — в жанре повести, лирический герой — в жанре лирического стихотворения или лирического рассказа («Поздний вечер./ Пустеет улица./ Один бродяга сутулится./ Да свищет ветер.../ Эй, бедняга!/ Подходи —/ Поцелуемся...»), субъект коллективного устно-поэтического творчества — в жанре сказа, частушки, городского романа, солдатской песни, персонажи организуют диалог: «Что, товарищ, ты не весел?/ Что, дружок, оторопел?/ Что, Петруха, нос повесил?» Разные речевые жанры соединяются в тексте не иерархически, а равноправно. В результате текст выглядит жанрово разнородным.

Таким образом, все рассмотренные уровни произведения: (пространственно-временной, образный, субъектный и жанровый) служат единой цели — создавать картину неупорядоченного мира, являющего воочию стихийную сущность революции.

Представление поэта о музыкальной природе революции наиболее отчетливо выявляется на двух других уровнях поэмы — сюжетном и композиционном.

Психологический сюжет (он занимает центральные главы — с 4 по 8) представляет собою историю преобразования Петрухи. Эта история на социально-низком материале выражает и повторяет главную идею блоковской «трилогии вочеловечивания» — идею пути.

Петруха переживает три состояния. Сначала он на стадии «стихийного человека», «ветхого Адама». Поэтому душа его спит. Даже любовь к Катке не одухотворяет его, он привлечен явно выраженной телесностью героини («Ах ты, Катя, моя Катя,/ Толстоморденькая...»). Отмеченное героем единственное душевное качество Катки («Из-за удали бедовой в огневых ее очах») свидетельствует о том, что героя влечет ее стихийность, необузданность. В этих свойствах натуры Петруха и Катка родственны друг другу. «Ветхий Адам» проявляется в герое через способ поведения. Убивая вчерашнюю возлюбленную, Петруха нарушает нравственный закон «не судите», регулирующий отношения между людьми. С одной стороны, это тоже возмездие старому лживому миру, представленное в самом локальном, сугубо индивидуальном проявлении, а с другой — это преступление.

Следующий этап сюжетного развития составляет процесс духовного перерождения героя. За преступлением следует раскаяние, которое перерождает Петруху, превращая его из человека

«допотопного», «стихийного», индивидуалистичного в человека, способного жить в согласии с миропорядком. Процесс покаяния мыслится автором как духовно созидательный, поэтому он описан трижды несколькими субъектами: самим Петрухой, двенадцатью и повествователем. Петруха свое покаяние выражает прямо, через слово, обращенное к «миру» — человеческому коллективу, товарищам по революционному патрулю: «Ох, товарищи, родные,/ Эту девку я любил...». Повествователь выделяет совершившего преступление героя из человеческого коллектива, констатируя утрату им человечности (лица), обнаруживает, что он сбился с объединяющего всех ритма жизни («И опять идут двенадцать,/ За плечами — ружьеца./ Лишь у бедного убийцы/ Не видать совсем лица.../ Все быстрее и быстрее/ Уторапливает шаг»). Товарищи Петрухи не только предъявляют нравственный счет ему («Не такое нонче время,/ Чтобы нянчиться с тобой!»), но и свидетельствуют о том, что процесс покаяния, переживаемый героем, перерождает его («Верно, душу наизнанку/ Вздумал вывернуть?»).

Завершается история Петрухи тем, что герой начинает существовать в соответствии с ритмами мироздания: «И Петруха замедляет / Торопливые шаги... Он головку вскидывает, / Он опять повеселел...». Из лексического и интонационного состава фразы видно, что превращение Петрухи из человека «стихийного» в человека «музыкального» зафиксировано и повествователем, и товарищами героя по патрулю. Далее идет его собственная прямая речь: «Эх, Эх! / Позабавиться не грех!» Но сейчас Петруха чувствует себя уже не как «я», а как «мы» (он часть тех, о ком сказано «гуляет нынче голытьба»). И его слово, выражающее эмоцию раскаяния, строится в духе устно-поэтической традиции: «Ох, ты горе-горькое / Скука скучная, / Смертная!» Эта традиция эстетически организует неупорядоченное «стихийное» переживание, которое оформлялось раньше индивидуальным сбивчивым словом: «Загубил я, бестолковый, загубил я сгоряча... ах!» Петруха, будучи человеком «без креста», вспоминает в акте покаяния законы христианской этики, которые испокон веку обеспечивали лад между людьми. И злоба на Катьку («Катьку-дуру обнимает») сменяется молитвенной просьбой: «Упокой, господи, душу рабы твоея...»

Таким образом, через историю духовного преображения Петрухи Блок показывает, что «стихия» оказывается не антиномичным гармонии явлением, она обнаруживает способность подвергаться упорядоченности, в итоге — может трансформироваться в «музыку».

Творческий потенциал стихии, ее способность прорасти музыкой (эту мысль Блок повторит и позже — в статье «О назначении поэта») выражается в композиционном строе произведения.

По наблюдениям Е. Г. Эткинда, в «Двенадцати» есть сквозной динамический элемент, который изнутри организует мнимое хаотическое нагромождение разнороднейших стилистических форм: «Таковым является маршевый ритм, он постепенно крепнет и преодолевает противоборствующую ему поэтическую тему, тему разбушевавшейся стихии»¹. Исследователь прослеживает движение этих двух тем, проходящих через всю симфоническую сюиту Блока — от аморфной, намеренно неритмической композиции 1-й главы к максимально ритмической организованности 12-й, где маршевое звучание достигает высшего предела.

Маршевый ритм выражает динамическую *преобразующую сущность революции*. Отсюда и авторское обозначение жанра как поэмы. «Двенадцать» не потому только поэма, что в ней лиро-эпически описан человек, а потому, что в ней выявлена сущность революции как ритмического явления, организующего и преобразующего стихию в музыку. «Поэма» здесь — метафора создаваемой гармонии и одновременно жанровое обозначение. Потому в «Двенадцати» классический канон построения лиро-эпической поэмы нарушается. Над линейным развитием сюжета надстраивается монтажная композиция.

Этот принцип построения поэмы осваивался и современниками Блока. Поэма В. Маяковского «150 000 000» (1920) и поэма Д. Бедного «Главная Улица» (1922) содержат контрастные гиперболизированные образы, олицетворяющие противоборствующие социальные миры. Как и в поэме Блока, герои Маяковского и Бедного утрачивают частную судьбу, индивидуальное лицо. Образ революционной массы тоже создается посредством разнообразных речевых жанров, диалогически связанных друг с другом. Не лексический состав речи, а ритмический строй выражает авторскую мысль о главном направлении движения истории.

Итак, в отличие от статей, написанных Блоком в 1918 — 1921 годах, в поэме «Двенадцать» создана иная картина мира. Система текста поэмы организована таким образом, что лишь два ее художественных уровня (сюжетный и ритмико-композиционный) выражают мифотворческую мысль автора о революции как духовно-пересоздающем мир явлении. На других уровнях художественной системы — пространственном, временном, образном, повествовательном, жанровом — представлено неупорядоченное, стихийное состояние мира. Такое различие в картинах мира, зафиксированных в статьях и поэме, возможно, не ощущалось самим создателем этих произведений. Но у художественного творчества свои законы. «Его лирика была мудрее его», — заметил К. И. Чуковский².

¹ Эткинд Е. Музыкальный принцип в композиции поэмы // Эткинд Е. Материя стиха. — СПб., 1998. — С. 470.

² Чуковский К. Собр. соч.: в 2 т. — М., 1990. — Т. 1. — С. 408.

4.3. После «Двенадцати»

Образному мышлению свойственны прозрения. Эти прозрения проявились в том, как неравномерно элементы «Двенадцать» выразили мысль Блока о стихийно-гармоничной сущности революции. А это сделало поэму, в отличие от статей, внутренне драматичной — тревожной и тревожащей. Неслучайно именно после написания поэмы в мироощущении Блока происходит слом.

Чем это было вызвано? Прежде всего тем, что революционная стихия, которую поэтизировал Блок, став повседневной практикой, ударила по судьбам живых людей, ставших жертвами террора и насилия, что с каждым днем обнаруживалась пропасть между идеалами, провозглашенными в Октябре, и деяниями советской власти. Самому Блоку пришлось пройти испытания жестоким голодом, провести сутки на нарах в знаменитой тюрьме на Гороховой... После написания «Двенадцати» в дневниках и частных письмах поэта, в отличие от статей, все отчетливее становятся слышны сомнения в истинности собственных историософских построений. Спустя всего лишь два месяца после того, как была закончена поэма, Блок сокрушался: «Разве я “восхвалял”?» (*10 марта 1918 г.; II, 500*). А в письме к В. Маяковскому от 20 декабря 1918 года. А. Блок высказывает свое отрицательное отношение к разрушению как способу воплощения идеалов революции: «Разрушая, мы все те же рабы старого мира; нарушение традиций — та же традиция» (*II, 713*). А 3 мая 1919 года поэт записывает в своем дневнике: «Кто погубил революцию (дух музыки)?».

Несомненно, Блок реагировал на оценки поэмы, которые посыпались сразу после ее публикации. Тут мнения четко разделились по политическому критерию: те, кто стоял за большевиков, захлебывались от восторга (среди них — А. В. Луначарский, Р. В. Иванов-Разумник, П. С. Коган и др.); те, кто был в оппозиции к новому режиму, приняли поэму в штыки. Зинаида Гиппиус, например, разразилась язвительной эпиграммой:

Бывшему рыцарю Прекрасной Дамы.
Впереди двенадцати не шел Христос,
Так мне сказали сами хамы.
Но зато в Кронштадте пьяный матрос
Танцевал польку с Прекрасной Дамой.

И все же, несмотря ни на что, Блок никогда не отрешивался от поэмы. В своей «Записке о “Двенадцати”» (1 апреля 1920 г.) он писал: «В январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914. Оттого я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно было писано в согласии со стихией»¹.

¹ Блок А. Собр. соч.: в 8 т. — Т. 3. — С. 474.

Помимо поэмы «Двенадцать» в диалог со смыслами, выраженными в текстах блоковских статей 1917— 1921 годов, вступают стихотворения «Скифы» (1918) и «Пушкинскому Дому» (1921). Прозаическим контекстом этих стихотворений можно считать статьи «Крушение гуманизма» (1919) и «О назначении поэта» (1921). Но, как и в случае с поэмой «Двенадцать», стихотворения не только образно воплощают идеи, оформленные в публицистике нестихотворным словом, а своей художественной структурой корректируют и развивают их.

В стихотворении «*Скифы*» Блок размышляет о месте и духовной миссии России в мировом сообществе народов. В статье «Крушение гуманизма» он мыслит судьбу России как особый путь: «У нас нет исторических воспоминаний, но велика память стихийная» (II, 327). При этом он отводит России особую роль: «...Весь мир (европейский) озлился, испугался и еще прочнее осядет в своей лжи. Это не будет надолго. Трудно бороться против "русской заразы", потому что — *Россия заразила уже здоровьем человечество*» (II, 496— 497). «Здоровье» России, по Блоку, обеспечено сохраняемым ею духом музыки.

Существующие интерпретации «Скифов» крайне противоречивы. Современники в большинстве своем услышали в нем патетическое провидение великого предназначения России. Так, Р. В. Иванов-Разумник буквально сразу же после публикации стихотворения писал: «"Скифы" — пламенное обращение поэта новой России к старому миру Европы, обращение «жадного» духовного «скифа» к европейскому мещанину. <...> И если есть миссия у России, то вот она: взорвать изнутри старый мир Европы своим «скифством», своим духовным и социальным "максимализмом"»¹. А потомки, исходящие из трагического опыта последующих десятилетий, куда менее апологетичны. Наиболее парадоксальное заключение сделал А.Эткинд: «Это основополагающий текст недоразвившегося, но вечно актуального русского фашизма, его "Майн кампф"»². В свете мифотворческих представлений поэта такая оценка представляется, по меньшей мере, весьма спорной. Прежде всего обращает на себя внимание целевая установка стихотворения: «В последний раз — на светлый, братский пир/ Сзывает варварская лира!» «Варварской лирой» метонимически представлен субъект речи, в этом обозначении угадывается важный для блоковской историософии образ «варварских масс». Отсюда и использование местоимения «мы». И образ поэта, исполняющего Роль «вечевого колокола», и способ исчисления, и превращение

¹ Иванов-Разумник Р. В. Испытание в грозе и буре («Двенадцать» и «Скифы» А. Блока) // Иванов-Разумник Р. В. Александр Блок. Андрей Белый. — СПб., 1919. — С. 154.

² Финал «Двенадцати» — взгляд из 2000 года. — С. 203 — 204.

художественного произведения в воззвание демонстрируют воскрешение в тексте «Скифов» памяти о древнерусской традиции, когда литература выполняла функцию объединения сограждан перед общей бедой.

В данном случае призыв к объединению обращен не к согражданам, а к тем, кто представлен как чужеродное скифам и описан антиномически («Мильоны — вас. Нас — тьмы и тьмы и тьмы»; «Для вас — века, для нас — единый час»). Более того, скифы предлагают людям Запада братское содружество: «Придите к нам, от ужасов войны/ Придите...»

Учитывая, что призывное слово — это проекционная модель, понятия «товарищи» и «братья» наполняются, особенно в речевом контексте революционных лет, семантикой мифологемы «нового человека», т.е. преодолевшего немзыкальную природу гуманистической цивилизации. Именно такой человек — «брат» «скифам». По Блоку, «здоровье» России заключается в том, что она предлагает стихию войны заменить музыкой мира и духовного созидания («светлый братский пир»).

Однако сохраняющиеся уже более восьми десятков лет очень резкие разночтения стихотворения «Скифы» требуют дальнейших разысканий. И такие исследования появляются. В частности, представляет интерес гипотеза Б. Межуева о наличии в «Скифах» некоего комплекса историософских мотивов, порой противоречащих друг другу. Ученый пишет: «Итак, в "Скифах" можно услышать звучание трех голосов. Один из них — голос Вл. Соловьева — своеобразное историческое Сверх-Я России — требование быть верным традиционной геополитической миссии защитницы Европы, по-прежнему исполняя роль ее передового авангарда в борьбе с народами Азии. Другой голос говорит о возможности для России, отвергнув репрессивное Сверх-Я, слиться с бессознательным, расточиться в нем. Этот голос зовет Россию к союзу с "желтой Азией", к забвению своей "славяно-скифской" особенности. С этим таинственным голосом — голосом Иного России — вел неустанную полемику Соловьев, особенно под конец своей жизни. Наконец, мы слышим и голос самого поэта. Он предлагает расколотой на враждующие лагеря Европе прекратить братоубийственную войну, а в случае неисполнения этого призыва грозит — от имени русских-"скифов" — отказом от всякого участия в войне двух рас»¹.

Стихотворение «*Пушкинскому Дому*», в отличие от статьи «О назначении поэта», не содержит внутриличностного конфликта. В статье, развивая мысль о назначении поэта быть органом

¹ Межуев Б. Забытый спор: о некоторых возможных источниках «Скифов» Блока // Цит по: <http://www.archipelag.ru/authors/mezhuev/?library=1919>.

проговаривания надмирных смыслов, приращивать через творчество музыкальный состав жизни, Блок постоянно оговаривает мирские «соблазны» и напоминает об их разрушительных для искусства смыслах. В стихотворении «Пушкинскому Дому» поэт представлен не должествованием, о чем говорится в статье («"Три дела возложены" на поэта»), а абсолютной воплощенностью. Неслучайно образа Пушкина здесь нет, но есть гармоничный звук, который поэт оставил после себя в мире («Имя Пушкинского Дома/ В Академии Наук!/ Звук приятный и знакомый,/ Не пустой для сердца звук»). Он и является для лирического героя объектом изображения. Этот звук обладает жизнотворческим потенциалом: «Это — звоны ледохода <...>/ Переключка парохода/ С пароходом вдалеке./ Это древний Сфинкс <...>/ Всадник бронзовый <...> Наши страстные печали». Вселенная, образованная звуком, состоит из природных, культурных объектов, в ней проявлены чувства и душевные состояния. Пушкинский звук для лирического героя — это духовная опора. Лирический герой переносит этот звук за грань своей жизни. Таким образом, поэтическое имя (звук) всеобъемлющ, космичен. В стихотворении музыкальные коннотации абсолютны, власть стихии ограничена воцарившейся в мире через звук гармонией («Пушкин! *Тайную свободу*/ Пели мы вослед тебе!»).

Соотнеся все три произведения («Двенадцать», «Скифы» и «Пушкинскому Дому»), можно наметить сюжетную логику некоего микроцикла, созданного Блоком в последние годы жизни: от соотношения стихийных и музыкальных элементов в миропорядке (поэма «Двенадцать») к высвобождению стихийных и подавлению музыкальных (стихотворение «Скифы») и, наконец, к утверждению гармонии как культурной первоосновы бытия (стихотворение «Пушкинскому Дому»), Неслучайно от текста к тексту меняются и типы художников. В поэме «Двенадцать» система субъектов включает в себя традиционный (книжный) тип творца и «варварскую массу», в «Скифах» субъект представлен только «варварской массой», в стихотворении «Пушкинскому Дому» — традиционным Для блоковского творчества лирическим героем.

Таким образом, в послеоктябрьском творчестве А. Блока поэму «Двенадцать» можно считать своеобразным предчувствием исторической катастрофы и катастрофы жизнотворческих идей ее создателя. Поэтому она, с одной стороны, есть завершение творческого пути и источник будущей немоты поэта. С другой стороны, поэма вступает в новые связи, с нее начинается завершающая творческую биографию Блока сюжетная линия, оборачивающая его к идее гармонии и духовной традиции как к незыблемому, не подлежащему девальвации духовному наследию.



ЧАСТЬ II

ДВАДЦАТЫЕ ГОДЫ КАК ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЦИКЛ

Глава 5

КУЛЬТУРНАЯ СИТУАЦИЯ

Первые годы после Октябрьского переворота проходили под лозунгом «военного коммунизма». Это означало, что с первого же дня Советской власти Россия должна была жить по законам уравнительного и насильственного социального равенства. Но раз страна бедна, да еще разрушена Гражданской войной, равенство может быть только во всеобщей нищете.

Однако экстремистская программа «внедрения коммунизма» с самого начала стала давать сбои. Уже в 1920 году власть большевиков, называвшая себя властью народа, впервые столкнулась с массовым сопротивлением самого народа. Первым звонком стало восстание на Тамбовщине. Бунты крестьян против продразверстки и режима ограбления прокатились по всей стране — восставали целые уезды. Другим серьезным потрясением для правящего режима стал так называемый «Кронштадтский» мятеж (1921) — поднялись матросы, которые были доселе оплотом большевиков. Восстания крестьян и моряков шли под лозунгом: «За власть Советов, но без большевиков и комиссаров!». Оба эти восстания были подавлены со зверской жестокостью.

В принципе политика, которую осуществляли большевики, была политикой колебаний и метаний. Антоновское восстание и Кронштадтский мятеж стали холодным душем для пламенных революционеров. Большевики убедились, что «внедрить» коммунизм невозможно. И в 1921 году Лениным была объявлена новая экономическая политика (НЭП). Фактически это был отказ от радикальных перемен на коммунистический лад, восстановление некоторых существенных принципов капиталистического хозяйствования —

конкуренции, рыночной экономики, поощрения частной собственности. Но какую роль придавал правящий режим НЭПу?

Читая статьи Ленина и его соратников, трудно найти определенные ответы. То они заявляют, что «НЭП — это всерьез и надолго», то говорят, что «НЭП — это временное отступление». Впоследствии в романе «Доктор Живаго» Б. Пастернак назвал период НЭПа «самым двусмысленным и фальшивым из советских периодов». Но как бы там ни было, с окончанием Гражданской войны и введением НЭПа в России начался процесс стабилизации.

5.1. Политическая атмосфера

В течение всего десятилетия шла беспринципная борьба за власть между разными политическими группировками¹. Каждая группировка была озабочена сугубо корыстными интересами. Но каждая прикрывала свои карьеристические цели криками о защите интересов народа, верности идеалам Октября. В борьбе за лидерство в партии, за симпатии рядовых большевиков и народной массы все партийные фракции и группы придерживались одинаковой тактики: «перелевачить» своих конкурентов, выдвинуть лозунги, которые помогли бы им снискать у масс репутацию самых решительных революционеров. Каждый из низвергаемых обвинял своих оппонентов в нарушении партийной демократии, в узурпировании власти, в пренебрежении мнением народа.

Однако кто бы ни входил в состав руководства партией, какие бы распри ни раздирали партийную верхушку, ее участники всегда оставались едины в том, что литература является формой идеологической борьбы, и над ней в различных формах должен быть установлен партийный контроль.

На первых порах партийное руководство даже заигрывало с творческой интеллигенцией. Среди партийной элиты считалось хорошим тоном покровительствовать талантливым литераторам: Троцкий опекал Есенина и особенно выделял Демьяна Бедного, Бухарин нередко выручал Мандельштама, Каменев зазывал к себе Волошина... Кремлевские дамы устраивали литературные салоны. Но основной формой надзора был тайный политический сыск.

¹ Атмосфера в партии менялась с калейдоскопической быстротой. Еще в 1921 году, на X съезде партии Сталина иронически повеличали «военным стратегом и архидемократом». А уже в 1925 году, на XIV съезде, когда Л. Б. Каменев впервые сказал о зарождении культа личности Сталина («Мы против того, чтобы дать “вождя”... Я пришел к убеждению, что товарищ Сталин не может выполнить роли объединителя большевистского штаба»), Каменева согнали с трибуны, из зала звучали крики: «Да здравствует товарищ Сталин! Ура!» Это было первым сигналом начала новой политической эры — сталинизма. (XIV съезд ВКП(б). 18 — 39 декабря 1925 года. Стенографический отчет. — М.; Л., 1926. — С. 274, 275).

Вот какие указания давал сам Ленин председателю ВЧК-ОГПУ Дзержинскому: «Обязать членов Политбюро уделять 2—3 часа в неделю на просмотр ряда изданий и книг. <...> Собрать систематические сведения о политическом стаже, работе и литературной деятельности профессоров и писателей. Поручить все это толковому, образованному и аккуратному человеку в ГПУ» (19.05.1922)¹.

Меры борьбы с инакомыслием применялись самые разнообразные. Здесь и акция по высылке политически неблагонадежных интеллектуалов, получившая наименование «философский пароход». История этой акции такова. В мае 1922 года Ленин предложил высылать из советской России тех интеллектуалов, которые представлялись властям «явными контрреволюционерами». В октябре—ноябре 1922 года двумя рейсами немецких пароходов были вывезены за границу более 160 человек. Среди них философы Н. Бердяев, И. Ильин, Л. Карсавин, П. Сорокин, писатель М. Осоргин, будущий изобретатель телевизора В. Зворыкин, историк А. Флоровский, выдающиеся врачи, университетские профессора. «Мы этих людей выслали потому, что расстрелять их не было повода, а терпеть было невозможно», — цинично объяснил эту акцию Троцкий². Здесь и пресечение деятельности идеологически не ангажированных неформальных объединений. В частности, такая судьба постигла «Вольфилу» (Вольно-философскую ассоциацию) — сообщество философов и художников, возглавляемое Андреем Белым и критиком Р. В. Ивановым-Разумником. «Вольфила» вела *идеологический и философский* поиск — и именно это ставило ее «вне закона». Вольфила просуществовала с 1919 по 1924 год. На ее заседаниях А. Белый выступал с теоретическими докладами, Е. Замятин читал свой роман «Мы», выступали А. Ремизов, О. Форш, Н. Никитин и другие известные литераторы. Но, как вспоминает одна из активных участниц собраний, основным вопросом, который в Вольфиле «обсуждался со всей страстью», был — «место Человека и Революция. <...> Вольфильцы хотели понять, что именно совершается, как участвует в совершающемся строении нового мира воля всего общества и воля отдельного человека? Это можно назвать потребностью человеческого сознания, занятого не тем, как научиться писать, а тем, как научиться видеть жизнь и творить ее»³. «Приютом свободной мысли» назы-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. — М., 1965. — Т. 54. — С. 266.

² См.: Осоргин М. Как нас уехали (юбилейное) // Осоргин М. Времена. — Париж, 1955. — С. 180—185. См. также: Высылка вместо расстрела. Депортация интеллигенции в документах ВЧК-ГПУ. 1921—1923 гг. / подгот. В. Макаров. — М., 2005.

³ Гаген-Торн Н. И. Memoria. — М., 1994. — С. 26—48). См. также: Белоус В. Г. Петроградская Вольная философская ассоциация (1919—1924) — антитоталитарный эксперимент в коммунистической стране. — М., 1997.

вали «Вольфилу» ее участники. Наконец, в 1922 году был создан ГЛАВЛИТ — государственная политическая цензура — первой жертвой которой оказался роман Евгения Замятина «Мы» (см. о нем т. 2, главу 18).

С назначением Сталина на пост генсека (1922 год) бюрократизация всей партийно-государственной машины приобрела институционный характер. В формирующейся жесткой иерархии было уготовано «гнездо» и для творческой интеллигенции — исподволь началось обдуманное «приручение» художников (прежде всего — молодых) путем все более пристального политического контроля и избирательного материального поощрения.

В направленной Л. Д. Троцким в Политбюро ЦК РКП(б) записке «О молодых писателях, художниках и пр(очих)» (30 июня 1922 г.) предлагалась целая система соответствующих мер: «Вести серьезный внимательный учет поэтам, писателям и художникам и пр. Учет этот сосредоточить при Главном Цензурном Управлении в Москве и Петрограде. Каждый поэт должен иметь свое досье, где собраны биографические сведения о нем, его нынешние связи, литературные, политические и др. Данные должны быть таковы, чтобы: а) они могли ориентировать цензуру при пропуске надежащих произведений; б) они могли помочь ориентировке партийных литературных критиков в направлении соответствующих поэтов, и в) на основании этих данных можно было принимать те или другие меры материальной поддержки молодых писателей и пр.(очих). <...> 3. Дать редакциям важнейших партийных изданий (газет, журналов) указание в том смысле, чтобы отзывы об этих писателях писались более «утилитарно», т.е. с целью добиться определенного воздействия и влияния на данного молодого литератора» (Власть и художественная интеллигенция. — С. 36). Эти предложения поддержал генсек Сталин: «Возбужденный тов. Троцким вопрос о завоевании близких нам поэтов путем материальной и моральной поддержки является, на мой взгляд, вполне своевременным» (Записка в Политбюро от 03.07.22 г.). Спустя 3 дня было принято соответствующее постановление Политбюро ЦК РКП(б). (Там же. — С. 38, 40.)

Однако, по сравнению с последующими временами (Большой террор 1930-х, «эра ждановизма» в 1940-е), эти репрессивные меры можно назвать либеральными. Существование литературных группировок со своими журналами, частных издательств, отсутствие тотальной централизации «литературного дела» под государственно-бюрократическим контролем предполагало литературную полемику и поощряло эстетическое разнообразие — все то, что в 1930-е годы будет «упразднено» под прессом социалистического реализма как «основного метода советской литературы».

5.2. Литературные группировки: программы, дискуссии, эволюция позиций

Выдающийся филолог, активный участник литературной жизни 1920-х годов, В.М. Жирмунский свидетельствует: «Одно время в кругу молодых поэтов и литераторов (в России особенно в период около Первой мировой войны) было модой и хорошим тоном создавать ежемесячно новые литературные направления»¹. Однако разнообразных наименований было значительно больше, чем разных реальных художественных явлений. Нередко от громко заявившей себя группы оставался один только манифест. Он представляет собой определенное явление литературной жизни, если угодно — литературный факт, в лучшем случае — публицистический феномен. Но творческой «продукции» за большинством деклараций не стояло, они не рождали эвристический творческий импульс... Зачастую разные наименования и даже манифесты на самом деле прикрывали практически мало различимые по идейно-художественным принципам и качествам творческие тенденции.

Если в годы Гражданской войны заявляли о себе и быстро исчезали мелкие группы писателей и художников (люминизм, фуизм, «ничевоки» и др.), то в 1920-е годы сложились весьма крупные творческие объединения — со своими организационными структурами, эстетическими платформами, журналами. Между ними шла борьба за гегемонию — как в идеологическом, так и в эстетическом плане. У этой борьбы была своя драматургия: группировки старались оттеснить друг друга с авансцены литературного движения, между ними шли жестокие дискуссии, почти каждая в той или иной мере стремилась улавливать политическую конъюнктуру и подстраиваться под нее.

Начало борьбы за литературное пространство было отмечено поражением Пролеткульта, который в период Гражданской войны был самой влиятельной творческой организацией. В письме Политбюро ЦК РКП(б) «*О пролеткультах*» (1920) были отвергнуты претензии Пролеткульта на гегемонию в искусстве новой России и опровергнут теоретический постулат о существовании некоей особой, пролетарской культуры. По основной доктрине Пролеткульта наносили удар самые влиятельные вожди. «Пролетарской культуры не только нет, но и не будет; и жалеть об этом поистине нет основания: пролетариат взял власть именно для того, чтобы навсегда покончить с классовой культурой и проложить путь для культуры человеческой», — писал Троцкий в статье «Пролетарская культура и пролетарское искусство» (Правда. — 1923. — 14

¹ Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. — Л., 1979. — С. 145.

сентября). К 1922 году деятельность Пролеткульта плавно угасла. Поэты, составлявшие творческую основу организации (В. Д. Александровский, М. П. Герасимов, В. В. Казин и др.), вышли из Пролеткульта и создали отдельную группу **«Кузница»**.

Участники этой группы воспринимали искусство «как здоровый, согласованный с самим собой и окружающей средой организм, формирующий кристаллы художественных потребностей», творчество — как «функцию общественной идеологии...»¹. Из этой витиеватой формулировки выводятся следующие довольно простые постулаты: искусство — форма идеологической деятельности, подчиненная классовому социальному заказу; отрицается значение художественного наследия (как «нездорового» и «упадочного буржуазного»). В своей декларации деятели «Кузницы» утверждали, что стиль писателя формируется классом, а новая социальная ситуация должна порождать новые формы (попытки создания новых методов и жанров — общая черта пролетарских культурных движений). В начале своего творческого существования «Кузница» ковала главным образом лирику, но к середине 1920-х годов в нее вошли сильные прозаики: Ф. Гладков, Н. Ляшко, впоследствии авторы «производственных романов», первых канонических произведений соцреализма. И все же, несмотря на громогласные декларации и шумную поступь, революция в области литературных жанров и форм «кузнецы» не сделали. Критики-современники «Кузницы», в частности А. Воронский, отмечали абстрактность поэзии участников этой группы. (Подробнее о поэзии Пролеткульта и «Кузницы» см. главу 3.) В 1931 году «Кузница» вошла в РАПП.

Политика превращения искусства в идеологическое орудие власти вызвала внутреннее сопротивление у многих профессиональных литераторов. Но единственной относительно сплоченной группой, открыто выступившей против превращения искусства в инструмент пропаганды, были **«Серapiоновы братья»**². В группу входили Л. Лунц, М. Зощенко, Вс. Иванов, К. Федин, В. Каверин, Н. Никитин, М. Слонимский, Н. Тихонов, И. Груздев. В начале 1920-х годов состоялось несколько литературных вечеров, на которых участники кружка читали свои литературные произведения.

Отказ «Серapiонов» от идеологической ангажированности был настолько демонстративным и полемически противопоставленным всем иным официально признанным группировкам, что он, по сути, и стал идеологией кружка. В манифесте кружка,

¹ Декларация пролетарских писателей «Кузница». — Правда. — 1923. — № 186 // Цит. по: Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / сост. Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров. — М., 2001. — С. 351.

² Более подробно о группе и ее участниках см.: *Фрезинский Б.* Судьбы «Серapiонов» (Портреты и сюжеты). — СПб., 2003.

написанном Львом Лунцем, было заявлено: «В период величайших регламентаций, регистраций и казарменного упорядочения, когда всем был дан один железный и скучный устав, — мы решили собираться без уставов и председателей, без выборов и голосований»¹.

Основой эстетической платформы «Братьев» была концепция внаходимости искусства по отношению к политике. Л. Лунц писал:

Пора сказать, что некоммунистический рассказ может быть бездарным, но может быть и гениальным. И нам все равно, с кем был Блок — поэт, автор «Двенадцати», Бунин — писатель, автор «Господина из Сан-Франциско». <...> Мы верим, что литературные химеры — особая реальность, и мы не хотим утилитаризма. Мы пишем не для пропаганды. Искусство реально как сама жизнь. И, как сама жизнь, оно без цели и без смысла существует, потому что не может не существовать².

Естественно, подобные тезисы советской, насквозь политизированной критикой воспринимались как кощунство. Поэтому в полемике между собой Л. Лунц и его оппоненты говорили на разных языках.

Однако никаких насильственных действий в отношении «Серапионовых братьев» не предпринималось: группа распалась сама. Это, вероятно, стало следствием того, что в группу вошли писатели очень разных взглядов и их временное объединение было скорее дружеским, чем профессиональным. Свидетельство тому признание К. Федина из письма М. Горькому: «Мы часто бываем вместе, мы любим бывать вместе, но наши встречи обусловлены привычкой, дружбой, необходимостью, но не потребностью. Потребность жить и работать в братстве исчезла с условиями и романтикой голодного Петербурга»³.

Основная борьба за лидерство в литературном движении 1920-х годов развернулась между тремя организациями: **РАПП**⁴, **ЛЕФ**⁵

¹ Лунц Л. Почему мы — «Серапионовы братья» // Опыт неосознанного поражения. Модели революционной культуры 20-х гг. / сост. Беляя Г.А. — М., 2001. — С. 102. Лев Лунц (1901 — 1924) — молодой критик и драматург, выразитель политических и эстетических идей объединения. Его ум и талант высоко ценил Горький.

² Лунц Л. Почему мы — «Серапионовы братья». — С. 102.

³ К. Федин — М. Горькому. Ленинград. 16. VII. 1924 // Федин К. Горький среди нас. Картины литературной жизни. — М., 1977. — С. 234.

⁴ РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей. Главный печатный орган — журнал «На посту». Подробнее о РАППе см.: Шешуков С. И. Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20-х годов. — М., 1984.

⁵ ЛЕФ — Левый фронт искусств — группа писателей и художников-авангардистов, бывших футуристов. Группа была основана в 1922 году, ее лидером

и «Перевал»¹. Poleмика между ними развернулась сразу по нескольким направлениям, и далеко не все обсуждаемые вопросы лежали в области искусства.

Первой и наиболее очевидной причиной противоборства этих литературных группировок было стремление навязать оппонентам свое понимание того, какими должны быть содержание и форма новой культуры: в революционной стране естественным было стремление казаться самыми революционными, чтобы в наибольшей степени соответствовать настроениям масс и требованиям времени. И «рапповцы», и «лефовцы» искренне полагали, что их радикализм — это залог и следствие революционных процессов. Более умеренные «перевальцы» резонно отмечали, что максимализм и радикализм неприменимы в обустройстве литературной жизни: подобно тому, как Советам в наследство от царской власти достались фабрики, станки, машины, так и советской культуре досталось значительно более ценное наследство — русская классическая литература, отказываться от которой так же глупо, как отказываться от фабрик и машин.

Второй причиной, которая, впрочем, вытекает из первой, была борьба за власть. Стремление «управлять» советской литературой сквозит как в высказываниях партийных лидеров, так и в манифестах литературных групп. Вопрос состоял в том, кто будет наместником партии в области литературы. Поначалу ближе всех к власти стоял «Перевал», так называлась организованная критиком А. К. Воронским с личного одобрения Ленина и Троцкого группировка, которая должна была привлечь к сотрудничеству беспартийных писателей-«попутчиков». Поэтому именно против них и велась наиболее агрессивная полемика с РАППом и ЛЕФом, которые даже были готовы забыть о внутренних разногласиях. (В ноябре 1923 года ЛЕФ и РАПП объединили усилия в борьбе против А. К. Воронского, выступив за единые принципы «классовой художественной политики», договорились избегать «взаимной полемики» и разоблачать «дворянско-буржуазные и мнимопопутнические литературные группировки».)

Формы полемики были чрезвычайно разнообразны: от публичных споров и обсуждений на собраниях писателей, газетной

являлся В. Маяковский, также в ЛЕФ входили: Н. Асеев, Б. Пастернак (до 1927), А. Крученых, О. Брик, С. Третьяков, Н. Чудак и др. Выпускали журналы «ЛЕФ» (1923 — 1925), «Новый ЛЕФ» (1927 — 1928). Подробнее о ЛЕФе см.: *Акимов В. М.* В спорах о художественном методе. — Л., 1979.

¹ Подробнее о «Перевале» см.: *Белая Г. А.* Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. — М., 1989. Главным печатным органом «Перевала» стал журнал «Красная новь», задуманный как «непартийный чисто художественный журнал под общим твердым руководством» (*Троцкий Л. Д.* // Власть и художественная интеллигенция. — С. 37).

перепалки, фельетонов до написания больших художественных произведений с целью доказать правоту отстаиваемых позиций. Воздух был наполнен полемическим духом, теоретические работы писались в жанре «диалогов», а каждое собрание критиков и писателей превращалось в дебаты.

Эстетическая полемика между группировками шла по следующим вопросам: природа искусства, его функции, соотношение искусства и политики, искусства и экономики.

Лидеры фактически всех просоветских литературных группировок сходились в том, что литература должна быть «полезной». Такой подход имеет глубокие корни в русской литературе, где очень сильны были агитационные и пропагандистские формы оппозиции царскому режиму. Однако прагматическую ценность новой литературы каждая группировка трактовала по-разному: для «Перевала» «полезность» литературы определялась ее художественными достоинствами, единственным принципиальным внелитературным требованием к писателю было принятие революции, для РАППа и позже присоединившегося ЛЕФа главным был идеологический признак «организации психики и сознания читателя в сторону коммунистических задач пролетариата»¹.

Принципиальными были расхождения между литературными группировками по вопросу о критериях ценности искусства... Если в истолковании одних (РАПП, ЛЕФ), искусство есть отражение объективной действительности, а произведение, написанное с «правильных классовых позиций», является максимально точным, жизнеподобным отображением мира, то «перевальцы» подчеркивали, что искусство — это мышление образами, художник — зеркало, «но зеркало живое», поэтому произведение искусства — это еще и акт познания, преломления мира через призму сознания и подсознания автора.

«Лефовцы» считали, что «обновление экономики диктует и обновление способов ощущать и подчинять себе жизнь»². На основании этого положения и была сформулирована авангардная концепция «искусства как жизнестроения», согласно которой любое явление искусства должно быть одновременно и жизненным явлением³. С. Третьяков писал: «Сущность теории *производственного искусства* заключается в том, что изобретательность художника должна служить не задачам украшения всяческого рода,

¹ ЛЕФ. — 1923. — № 4. — С. 4.

² ЛЕФ. — 1923. — № 2. — С. 77 (Цит. по: *Белая Г. А.* Дон-Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. — М., 1986. — С. 49).

³ «Леф претендует на искусство = строение жизни» — из программы «За что борется Леф?» // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». — С. 207.

но приложена ко всем производственным процессам»¹. А коли так, то задача художника сводится к «деланию вещи полезной и целесообразной»², в политической атмосфере советской России это означало — агитационной и пропагандистской. Логическим следствием такой позиции явилась идея «социального заказа». Столь утилитарный подход к творческой личности получил выражение в лефовской концепции автора-творца: он есть участник коллективного производственного процесса, обрабатывает материал, подобно рабочему-станочнику, используя художественные средства в качестве инструментов.

Руководствуясь классовыми приоритетами, лидеры РАППа заявляли, что гегемония пролетариата должна распространяться и на сферу искусства. Следовательно, вся литература непролетарского происхождения объявлялась вредной, так как автор ее отражает мысли и чаяния, чуждые рабочим и крестьянам. Отсюда провозглашаемый в первых декларациях рапповцев отказ от художественного наследия, созданного в предшествующие времена, на том основании, что его творцами почти всегда были представители классов, чуждых или враждебных пролетариату. В лучшем случае классическому наследию отводилась роль склада художественных форм и приемов.

Сомнительной рапповским теоретикам также представлялась современная литература, пусть даже советская, но написанная не пролетариями. Эти утверждения А. К. Воронский, оперируя марксистскими же категориями, охарактеризовал как «вульгаризацию теории классовой борьбы» — борьба становится целью, а межклассовое взаимодействие не учитывается, игнорируется так же то, что марксисты называли «объективизмом» классической литературы. Воронский обнаружил наиболее слабое место в позиции «рапповцев»: они рассматривали литературу не как акт творчества и познания мира, с их точки зрения «искусство насквозь пропитано узкоклассовым, утилитарным субъективизмом», а «идейную ценность» они ставят выше эстетических достоинств художественного произведения³.

Основным и главным критерием значимости творческой индивидуальности рапповцы считали политическую и идеологическую «грамотность» писателя. И. Вардин, один из рапповских ортодоксов, писал: «Воронский должен взять за пуговичку Пильняка,

¹ Третьяков С. Откуда и куда? (Перспективы футуризма) // ЛЕФ. — 1923. — № 1. — С. 197 — 203 (Курсив авт.). // Опыт неосознанного поражения. Модели революционной культуры 20-х гг. — С. 313.

² Там же.

³ См.: Воронский А. Искусство как познание жизни и современность (К вопросу о наших литературных разногласиях) (1923) // Воронский А. Искусство видеть мир. — М., 1987. — С. 380.

Вс. Иванова, Есенина и сказать им: чтобы понять объективную истину, вы должны стать более или менее политически грамотными, вы должны усвоить основы пролетарской идеологии, хотя бы в размере уездной совпартшколы»¹. Соответственно этим установкам рапповцы строили свою политику по отношению к писателям-«попутчикам»²: их следовало «перепахать». Так, кстати, и была озаглавлена статья А. Зонина, где в числе приговоренных к «перепаживанию» назывались С. Есенин, М. Герасимов, В. Брюсов и другие³.

«Перевальцы», напротив, с почтением, хоть и не без оговорок, относились к литературной классике (А. К. Воронский писал серьезные, большие работы о Гоголе, А. Лежнев о Пушкине и Тютчеве). Отношение же «Перевала» к «попутчикам» можно описать следующей формулировкой: «Сколько бы товарищ Лелевич ни требовал для них процентной нормы, они будут занимать такое место в литературе, какое принадлежит им по праву, в зависимости от таланта и приносимой пользы»⁴.

Полемика между РАППом, ЛЕФом и «Перевалом» была крайне активной и агрессивной, причем каждая литературная группировка претендовала на то, что именно ее доктрины соответствуют позиции руководства страны. Точки над «i» расставила резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 года. В разработке этого документа участвовали партийные лидеры и представители писательских организаций (Н. Бухарин, А. Луначарский, Г. Лелевич, Ф. Раскольников и др.).

Резолюция была составлена довольно лукаво, по правилам «марксистской диалектики»: либеральные посулы тут же перекрывались охранительными предупреждениями. Так, в резолюции указывалось, что пролетарские писатели «должны *заработать* право на гегемонию», к «попутчикам» рекомендовался тактичный и бережный «подход, который обеспечивал бы все условия для возможно более быстрого их перехода в сторону коммунистической идеологии», говорилось о недопустимости «легкомысленного и пренебрежительного отношения к старому культурному наследию, а равно и к специалистам художественного слова». С одной

¹ *Вардин И.* Воронщину необходимо ликвидировать // На посту. — 1924. — № 1 (5). — С. 12—13.

² Так Троцкий назвал непролетарских писателей, сочувствовавших советской власти. Номинация была столь успешной, что сохранилась в научной литературе даже после разгрома «троцкистов».

³ *Зонин А.* Надо перепахать // На посту. — 1923. — № 2—3. — С. 213—224.

⁴ *Воронский А.* Искусство как познание жизни и современность (К вопросу о наших литературных разногласиях) // Воронский А. Искусство видеть мир. — С. 385.

стороны, осуждались претензии РАППа на монополию, «комчванство», критиковался «тон литературной команды», с другой — партия категорически предупреждала против «недооценки важности борьбы за идейную гегемонию пролетарских писателей».

В резолюции говорилось, что «партия в целом отнюдь не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению *в области литературной формы*. <...> Поэтому партия должна высказываться за свободное соревнование различных группировок и течений в данной области. Всякое иное решение вопроса было бы казенно-бюрократическим псевдорешением». Но при этом делалось предупреждение, что сама партия будет определять свое отношение к литературным течениям, «распознавая безошибочно общественно-классовое содержание», а «коммунистическая критика должна беспощадно бороться против контрреволюционных проявлений в литературе»¹.

В контексте литературной борьбы тех лет резолюция ЦК выглядела весьма взвешенной, но предупреждающей. Предупреждения были усвоены. Быстрее всех «перестроились» рапповцы. Лидерами этой организации стали менее ортодоксальные Л. Авербах, Ю. Либединский, А. Безыменский, А. Фадеев, название журнала также изменилось — добавилось определение «*На литературном посту*».

Претерпели существенные изменения и эстетические принципы, декларируемые организацией. В 1926—1927 годах РАПП провозгласил реализм методом, наиболее соответствующим духу и потребностям пролетарской литературы. Образцом реалистического творчества рапповцы провозгласили прозу Льва Толстого, поскольку в ней «разработка личности дана очень хорошо и он учит, какими путями это сделать»². Перед пролетарскими писателями ставилась задача показывать «живого человека». Основным средством раскрытия характера «живого человека» идеологи РАППа называли психологизм (понимаемый как выражение классовой «психоидеологии»), а образцом нового «рапповского» творчества — роман А. Фадеева «Разгром» (см. о нем т. 2, главу 27).

«Лефовцы» же во второй половине 1920-х годов выдвинули теорию «литературы факта», согласно которой факт (дело) значительно более важен, чем человек, который в нем участвует. Н. Асеев писал: «Нужно поставить перед литературой задачу: давать не людей, а дело, описывать не людей, а дело, заинтересовывать не людьми, а делами. Мы ценим человека не по тому, что он переживает, а по той роли, которую он играет в нашем деле. Поэтому интерес к делу для нас основной, а интерес к че-

¹ Власть и художественная интеллигенция. — С. 53—57.

² Либединский Ю. Реалистический показ личности как очередная задача советской литературы // На литературном посту. — 1927. — № 1. — С. 29.

ловеку — интерес производный»¹. С литературой факта связано преобладание в творчестве «лефовцев» второй половины 20-х гг. прозы, главным образом документальной, характерными примерами новой тенденции являются био-интервью (очерк) «Дэн Ши-хуа»² С. Третьякова, документально-теоретические книги В. Шкловского «Зоо, или Письма не о любви», «Сентиментальное путешествие», «Третья фабрика»; книга Б. Кушнера «Суховей»³. Но наиболее продуктивно концепция лефовцев была осуществлена в фотоработах Александра Родченко, кинематографе Дзиги Вертова, Всеволода Пудовкина и, конечно, Сергея Эйзенштейна («Стачка», «Броненосец Потемкин», «Октябрь»).

Таким образом, можно говорить об общем векторе развития советской литературы во второй половине 1920-х годов: все крупные литературные группировки провозглашали максимальное сближение литературы с жизнью, однако пути сближения предлагались разные. Поздний РАПП и «Перевал» в декларациях и творческих опытах стремились к реализму, ЛЕФ же выбрал документализм.

Несмотря на сближение позиций, полемика между группировками не только не ослабла, но даже усилилась. После 1927 года, когда А. К. Воронский как сторонник Троцкого был снят с редакционных должностей и исключен из партии, его место во главе группы заняли профессиональные критики А. Лежнев и Д. Горбов. В условиях постоянного «закручивания гаек» со стороны власти они пытались отстаивать свободу искусства; противились «социальному заказу» в форме приказа; противопоставляли ремесленничеству творчество — утверждали, что кроме учебы у классиков и изучения форм и приемов нужен еще художественный дар, что писатель-реалист должен уметь передать движение жизни, динамику развития человеческого характера.

Следует отметить, что способы ведения дискуссии изменились вместе с духом времени: если раньше полемика была жестокой, но относительно честной, противостоянием равных, то в новых условиях стали использоваться приемы политической провокации: доносы в ГПУ, клевета.

Если в начале 1920-х годов литературной политике партии в большей степени соответствовала позиция «Перевала», то в конце десятилетия лидерство захватил РАПП. Его радикальный дух и стремление управлять литературой были близки позиции Сталина, который уже с начала 1920-х годов вынашивал планы

¹ Асеев И. Страдания молодого Вертера // Новый Леф. — 1928. — № 4. — С. 1—5.

² Новый Леф. — 1927. — № 7. — С. 14—33.

³ О том, как теоретические постулаты ЛЕФа осуществлялись в художественной практике, речь пойдет в главе 22 «Поэтический авангард второй половины 20-х годов» (см. т. 2).

создания единой писательской организации¹. «Перевал» был публично осужден: вслед за разгромом «извратившего ленинизм» Троцкого был уничтожен обвиненный в буржуазном либерализме «Перевал»².

Литературные баталии 1920-х годов сложно охарактеризовать однозначно: с одной стороны, за десять лет советская литература прошла длинный путь развития от агиток до изображения «живого человека», восстановления доверия к психологизму и признания непреходящей ценности творчества классиков. С другой стороны, это была настоящая война на литературном поле, и жертвами стали многие лучшие представители художественной интеллигенции 1920-х годов. В этой войне не было победивших: воспринимавшие революцию как ренессанс «перевальцы» и подчинившиеся инерции Гражданской войны «лефовцы» и «рапповцы» — все были одинаково обречены... В 1937 — 1938 годах были арестованы и сгинули в ГУЛАге и вожди РАППа Г. Лелевич, Л. Авербах, и лидеры «Перевала» А. Воронский и А. Лежнев, и один из руководителей ЛЕФа С. Третьяков.

5.3. Конфигурация литературного процесса в 1920-е годы

Однако даже самые строгие формы организации писательских сообществ, даже самые жесткие идейно-эстетические манифесты не могут служить критериями художественного процесса и дефинициями художественных тенденций. Между эстетическими (и идеологическими) декларациями и художественной практикой далеко не всегда существует соответствие. Что же до собственно художественного процесса в 1920-е годы и его основных тенденций, то тут продолжают сохраняться существенные расхождения в историко-литературной науке. Прежде всего, до сих пор надо доказывать, что 1920-е годы (хронологический «отрезок» примерно с самого начала десятилетия и вплоть до рубежа 1920 — 1930-х годов) представляет собою *целостный историко-литературный цикл (период)*.

В выходявших в 1960 — 1980-е годы академических и вузовских «Историях» русской советской литературы», 1920-е годы, как правило, рассматриваются как часть единого процесса, начатого в 1917 году. Однако в некоторых специальных исследованиях такая периодизация оспаривается. Так, Н. Е. Васильева, автор

¹ Власть и художественная интеллигенция. — С. 38, 74.

² Публичному осуждению «Перевала» была посвящена специальная дискуссия в Комакадемии в апреле 1930 г. (См. материалы дискуссии в кн.: Опыт неосознанного поражения. С. 243 — 254).

книги «Об идейно-художественном своеобразии советской прозы первой половины 1920-х годов» (Пермь, 1974), настаивает на том, что с 1921 года начался новый *историко-литературный этап*. Спустя 20 лет В. М. Акимов в своей периодизации также выделяет 1921—1929 гг., относя их к тем крупным «отрезкам», которые он называет «эволюционными промежутками»¹. Однако вопрос о 1920-х годах как о едином историко-литературном «отрезке» нельзя будет считать решенным, пока не будет доказана его *целостность*, точнее — пока не будет установлена его *цикличность* (проявляющаяся прежде всего в рождении определенных тенденций в начале хронологического «отрезка» и их завершении в конце этого «отрезка»).

Первый симптом начала нового историко-литературного цикла — это изменение творческой атмосферы. В отличие от бурления и кипения периода Гражданской войны, от бифуркационной зыбкости и неопределенности выбора возможных путей развития художественного сознания, в 1920-е годы наступает относительная стабилизация, из бурлящего котла растекаются потоки, которые постепенно приобретают определенность направлений и течений.

В советском литературоведении в основу дифференциации литературных тенденций положен идеологический принцип. Первым такую типологию литературного процесса набросал **Л. Д. Троцкий** в своей книге *«Литература и революция»* (1923). Она такова: 1) «внеоктябрьская литература» — это те, кто решительно не принял революцию (Троцкий назвал их «отгородившимися»), и те, кого он назвал «присоединившимися»; 2) «литературные попутчики революции»; 3) в отдельный разряд выделены футуристы; 4) пролетарское искусство.

Сходная типологическая классификация (с некоторыми нюансами) дана в одном из первых очерков истории советской литературы — в книге Г. Горбачева «Современная русская литература» (Прибой, 1929), имеющей подзаголовок «Обзор литературно-идеологических течений современности и критические портреты современных писателей». Г. Горбачев распределяет писателей 1920-х годов по следующим категориям: новобуржуазная литература (сюда попали И. Эренбург и А. Толстой); мелкобуржуазная литература (здесь представляют Б. Пильняк, Л. Леонов, К. Федин); левое крыло мелкобуржуазной литературы (среди ее представителей — И. Бабель, Вс. Иванов, Н. Тихонов, Л. Сейфуллина); пролетарская литература (Ф. Гладков, Н. Ляшко, А. Серафимович).

¹ Акимов В. М. Сто лет русской литературы: русская литература от Серебряного века до наших дней. — СПб., 1995. — С. 152.

Подобные классово-политизированные градации сохранялись на протяжении многих лет в академических историях и учебниках по советской литературе. Правда, со временем социологическим типологиям придавали более эластичный вид. Таковой была выдвинутая в 1970-е годы концепция Ю. А. Андреева о наличии в советской литературе 1920-х годов трех основных линий: демократическое искусство первых послеоктябрьских лет, собственно социалистическое искусство и искусство социалистического реализма. Дифференциация течений, несмотря на терминологические ухищрения, все равно остается социологической — по характеру политических воззрений художника, идейному пафосу произведений¹.

Следует отметить, что непосредственно в 1920-е годы предпринимались попытки наметить типологию именно *художественных* тенденций как эстетических систем.

В числе первых были В. Маяковский и О. Брик. В статье *«Наша словесная работа»* (1923), они исходят из эстетических критериев, хотя излагают свою «типологию» в ерническом стиле — в форме издевок над литературными клише и шаблонами:

В литературе нашей уже сложился особый реквизит особых ходульных героев (он + она + любовник = новеллисты; интеллигент + девушка + городской = бытовики; некто в сером + незнакомка + листок = символисты). У них есть свой художественный стиль. 1. «Солнце садилось за холмом + полюбили и убили = за окном шелестят тополя». 2. «Скажу я это тебе, Ванятка + председатель Серовского суда пил горькую = мы еще увидим небо в алмазах». 3. «Как странно... + ширилась жуткая тишина = в белом венчике из роз»².

Проблема разнообразия основных художественных тенденций в молодой советской литературе занимала также Евгения Замятина. В частности, в своей лекции *«Современная русская литература»* (1923) он выделяет: реализм («бытовики»), символизм, «неореализм» (как некий синтез реализма и символизма), а также футуризм³. В статьях критиков, внимательно следивших за ходом современного художественного развития, в литературе 1920-х годов

¹ Андреев Ю. А. Революция и литература. — 2-е изд., доп. — Л., 1975. — С. 106—115. Попутно отметим, что типология течений у Андреева уязвима и в методологическом плане: в ней не выдержан фундаментальный принцип любой типологии — нет единого основания деления. Если понятия «демократическое искусство» и «социалистическое искусство» характеризует идеологический аспект творчества, то понятие «социалистический реализм» обозначает нечто иное — творческий метод, т. е. систему принципов эстетического освоения действительности.

² ЛЕФ. — 1923. — № 1. — С. 40.

³ Замятин Е. Сочинения. — Мюнхен, 1988. — Том IV. — С. 348—365.

наиболее очевидными представлялись такие тенденции — разные версии романтизма, ряд модернистских и авангардных течений (ЛЕФ и конструктивизм), восстановление авторитета реализма. Впервые было провозглашено зарождение нового творческого метода (статья А. Зонина «Пролетарский реализм», 1928).

Начиная с середины 1930-х годов в литературоведении вопрос о течениях в советской литературе практически не обсуждался: вернее, все художественные системы, кроме социалистического реализма, были ошельмованы как враждебные советскому искусству. Интерес к вопросу о художественных течениях в литературе 20-х годов ожил только в 1970-е годы, когда появились типологические исследования Л. П. Егоровой, Е. Б. Скороспеловой, Н. К. Гея, Г. А. Белой¹. Они представляют собой несомненный шаг историко-теоретической мысли вперед — по меньшей мере, в них обращено внимание на разнообразие литературных тенденций в 1920-е годы и предприняты попытки их изучения как историко-литературных систем. Однако авторы этих трудов были скованы догматическим постулатом о том, что все течения и «потоки» в советской литературе есть лишь разновидности социалистического реализма. Кроме того, большинство типологий носят эклектический характер, ибо методологически и теоретически зыбки принципы дифференциации выделяемых исследователями художественных тенденций.

Но исследователи вряд ли заслуживают упреков: сам историко-литературный материал настолько запутан и настолько сложен, что всякие попытки «разложить по полочкам» обречены на неудачу — не только в силу крайней пестроты литературных явлений, сколько потому что многие из них возникли на основе взаимодействия разных жанровых, стилевых и «методных» структур, «эклектичность» заложена в самой их художественной сущности, несет в себе главный эстетический эффект.

Не забудем и о следующем «осложнении» исследовательских проблем: после 1917 года целостный «материк» русской литературы раскололся — на литературу, которая создавалась внутри советской России, и на литературу «рассеяния», получившую название «литература русского зарубежья».

В литературоведении советской эпохи насаждался идеологический миф о том, что, оказавшись вне пределов России, русские

¹ *Егорова Л. П.* Проблемы типологии социалистического реализма. Ставрополь, 1971; *Скороспелова Е. Б.* Идеино-стилевые течения в русской советской прозе первой половины 1920-х годов. — М., 1979; *Гей Н. К.* Богатство творческого метода и творческие течения // Литературные направления и течения. — М., 1975; *Белая Г. А.* Закономерности стиливого развития советской прозы двадцатых годов. М., 1977; *Голубкова М. М.* Утраченные альтернативы. — М., 1992; *Русская литература XX века: после раскола.* — М., 2001.

писатели захирели. На самом деле культурный слой, образованный российской диаспорой в эмиграции, оказался очень прочен и глубок, духовная связь с русской культурой не прерывалась. Более того — для русской эмиграции продолжение литературной жизни (творчества, издательской деятельности, культуртрегерства и т. п.) было едва ли не самым животворным источником сохранения национальной идентичности. Несмотря на «рассеяние», русская эмиграция прилагала огромные усилия для сохранения своего духовного единства. В Берлине, Париже, Праге, Софии, Харбине образовались целые культурные гнезда. Выходила масса периодических изданий на русском языке, создавались и успешно работали учебные заведения для детей русских эмигрантов.

В эмиграции в 1920-е годы и позже были созданы подлинные шедевры И. Бунина, И. Шмелева, В. Ходасевича, М. Цветаевой, Г. Иванова... Сохранили творческую активность Вяч. Иванов, А. Ремизов, И. Северянин, Б. Зайцев. В целое явление выросла историческая проза М. Алданова и М. Осоргина. Набирали силу молодые дарования — В. Набоков, Б. Поплавский, Г. Газданов, Н. Берберова, А. Несмелов.

Следует отметить также, что в 1920-е годы между этими двумя литературными «материками» еще не было непроницаемой стены. Советские авторы печатались в русских изданиях в Германии: вышло несколько номеров журнала «Беседа» (1923—1925), затеянного Горьким, чтобы быть мостом между двумя «берегами русской литературы»¹; те же задачи ставили издатели газеты «Накануне», имевшей Литературное приложение (его редактором до 1922 года был А. Толстой) и редакторы журнала «Версты» (1926—1928), к которому была близка М. Цветаева. Некоторым писателям (особо ценным властями) иногда разрешали заграничные командировки. Все это позволяло на первых порах сохранять единство культурного пространства. С начала 1930-х годов идеологический занавес был превращен в железную стену. Но даже в этих условиях находились лазейки для культурного общения. Русская литература никогда не утрачивала свою культурную целостность и национальное своеобразие.

Пестрота и сложность картины литературного процесса в 1920-е годы затрудняют теоретическую систематизацию материала. Эта систематизация всегда требует оговорок, корректур, она ни в коей мере не может быть жесткой. Повторяем — речь может идти о господствующих тенденциях внутри многосложных явлений, о доминирующих линиях рядом с линиями сопутствующими. Приблизительной аналогией здесь может быть картина бурного пото-

¹ См. об этом: *Примочкина Н. Н.* Горький и писатели русского зарубежья. — М., 2003. — С. 19.

ка, в котором на каких-то участках выделяются сильные струи, на других образуются водовороты, на третьих — тихие заводи.

Теоретический анализ и собственно тактика исторического изложения поневоле спрямляют вихревые потоки, выделяют что-то одно из единого неделимого движения. Но любой, даже самый турбулентный процесс, должен рассматриваться в общем контексте историко-литературного цикла. В нашем учебнике типология основных художественных тенденций проводится в масштабах литературных направлений, т.е. художественных стратегий, осуществляемых взаимодействием между определенным творческим методом и «сродственными» ему жанровыми и стилевыми подсистемами. Применяя такую координатную сетку к литературному процессу 1920-х годов, можно попытаться разглядеть в нем *ведущие художественные тенденции*, которые прослеживаются и в советской литературе, и в литературе русского зарубежья.

При первом приближении эти течения таковы:

- разнообразные версии *романтической* стратегии;
- эволюция *модернизма* и *авангарда* и как особенно мощная линия этого процесса —
- активизация *экспрессионизма*;
- возрождение *реалистической* традиции;
- рождение и развитие «*гротескного реализма*» как сложного синтеза реалистической и модернистских стратегий;
- зарождение *социалистического реализма* как вполне реальной тенденции литературного процесса, впоследствии приобретшей идеологическую монополию.

Каждой из этих тенденций, кроме последней¹, посвящается отдельный раздел нашего учебника.

Разумеется, заявленная типологическая «сетка» носит характер рабочей гипотезы. Она может быть проверена и наполнена живой плотью только в процессе изучения литературного материала.

* * *

В том кипении художественных тенденций, которым отмечены 1920-е годы, были свои магнитные центры, генераторы творческих идей, в общении с которыми — не только следуя за ними, но и полемизируя с ними, развивались иные таланты. По признанию со-

¹ В 1920-е годы появились только самые первые произведения, в которых выступают эстетические принципы творческого метода, впоследствии названного социалистическим реализмом: это поэзия Маяковского и Демьяна Бедного, «Цемент» Ф. Гладкова, «Чапаев» Д. Фурманова. В следующем томе данного учебника, при изучении периода «Тридцатые годы», формированию социалистического реализма как творческого метода и развитию основанного на нем литературного направления будет посвящен специальный раздел.

временников, главные фигуры в огромной панораме поэтических лиц 1920-х годов — это Владимир Маяковский и Сергей Есенин. Это два центра творческих влияний и читательских симпатий.

В 1933 году, то есть с некоторой «дистанции времени» обозревая художественные тенденции минувшего десятилетия, Е. Замятин писал: «С таким же правом, как Маяковский мог сказать: «Футуризм, это — я!» — Есенин мог заявить: «Имажинизм, это — я!» <...> Нужно было очарование песенного таланта Есенина, нужен был романтический соблазн самой биографии этого московского Франсуа Вийона, чтобы заставить слушать себя после чугунных громов Маяковского, чтобы занять на московском Парнасе тех лет место рядом с Маяковским»¹.

Именно той ролью, которую играли эти два поэта в художественной жизни тех лет, тем резонансом, который имело их творчество впоследствии, обусловлено представление обоих поэтов в отдельном разделе, с которого мы начинаем анализ литературного процесса в течение всего периода, именуемого «двадцатыми годами».

Глава 6

ТВОРЧЕСКАЯ ДРАМА ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО

В. Маяковский (1893—1930) и советская литература — явления, неразрывно связанные. Для всех — и искренних приверженцев советской власти, и ее бескомпромиссных противников — творчество Маяковского было концентрированным воплощением сути советской литературы. Для первых он был выразителем тех чаяний, с которыми они связывали Октябрьскую революцию: избавление от неравенства и всех форм угнетения человека, достижение тех высот, которые обозначались формулами «светлое будущее», «счастье грядущих поколений». Для вторых Маяковский — «самый циничный и вредный слуга советского людоедства» (так его аттестовал Бунин), глашатай экстремистских лозунгов, разрушитель духовных святынь. Для первых — он поэт огромной трагической силы, первооткрыватель ранее неведомых путей в поэзии, зачинатель новой эпохи в истории поэтической культуры. Для вторых — ловкий версификатор, посягнувший на классические традиции русского стиха, превративший святое дело поэзии в утилитарное ремесленничество. Полемика разгорелась

¹ Замятин Е. Москва—Петербург (1933) // Замятин Е. Сочинения: в 4 т. — Мюнхен, 1988. — Т. IV. — С. 414—415.

с новой силой с конца 1980-х годов после публикации в России книги Юрия Карабчиевского «Воскресение Маяковского» и продолжалась в последующие годы, став частью общего процесса переосмысления советского прошлого¹.

6.1. «Маятник» суждений о Маяковском

Маяковский действительно занял в поэзии советской эпохи место «горлана-главаря», причем вовсе не по указанию товарища Сталина — его знаменитая резолюция «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи» была начертана лишь в 1935 году. Задолго до этого державного жеста Маяковский получил признание от «поэтов, хороших и разных», среди которых М. Цветаева, О. Мандельштам, Б. Пастернак. А для советской поэтической молодежи он на долгие годы стал кумиром.

Именно неоспоримая мощь и искренность дарования Маяковского делает значимыми как его высокие озарения, так и глубокие заблуждения. Поэтому нужно всмотреться и вдуматься в его поэзию как в драму художественного сознания, проанализировать художественную систему Маяковского с точки зрения генезиса и динамики тех противоречий, которые образуют ее структуру.

6.2. «Грубый гунн» в «адище города»: личность и мир в ранней лирике Маяковского

Формирование и развитие художественной системы Маяковского невозможно исследовать, обходя стороной проблему «Маяковский и футуризм», потому что это вопрос о миропонимании поэта, о его творческом методе, о стилевых пристрастиях.

Судя по высказываниям самого Маяковского, он и его друзья не испытывали никакого пиетета перед футуризмом, не держались за название и вообще относились к нему как к случайному ярлыку, ибо «линия литературных наименований с линией литературного существа не совпадает»². Но, отмахиваясь от ярлыков, Маяковский и его товарищи все же отмечали то, что сближает всех футуристов. А сближает их бунтарство как умонастроение. Правда, вчи-

¹ Книга Ю. Карабчиевского впервые была опубликована на родине в 1988 году (Театр. — 1988. — № 9 — 11) и сразу же вызвала полемику. Более обстоятельные разборы появились уже в связи с отдельным изданием. См.: Ковский В. Желтая кофта Юрия Карабчиевского (Заметки на полях книги) // Вопросы литературы. — 1990. — № 3; Петросов К. Посмертное расписание поэта (Маяковский сегодня) // Книжное обозрение. — 1991. — № 15.

² Маяковский В. В. Поли. собр. соч.: в 13 т. — М., 1958. — Т. 12. — С. 367. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

тиваясь в манифесты футуризма и в статьи-декларации молодого Маяковского, нетрудно обнаружить, что их скандальные эскапады и грозные инвективы не выплескиваются за границы искусства. Бунтарство молодых футуристов обращено только против эстетических канонов и художественных норм. Они употребляли в литературной полемике революционную фразеологию, но борьба означала у футуристов отрицание вкусов «приличной публики», свобода оказывалась «свободой творить слова из слов», а ненависть — «ненавистью к существовавшему до нас языку».

Значительность Маяковского как художника состояла прежде всего в том, что он эффективно развил новаторскую поэтику футуризма. Оспаривая утвердившееся в советском литературоведении мнение о том, что футуризм оказывал негативное влияние на творческое развитие Маяковского, К. Г. Петросов, один из самых проникательных исследователей творчества поэта, писал: «Пришло время сказать: общение с Бурлюком, Хлебниковым, Северяниным, Лившицем, Бриком помогло Маяковскому окунуться в стихию *поэтического* слова, ощутить магию его *звучания*, глубже вдуматься в значение формальной стороны мастерства. И эта выучка не только не мешала ему в дальнейшем, но выручала и сказывалась до конца жизни...»¹. Но что особенно важно, Маяковский открыл в футуристической поэтике невиданные семантические ресурсы. Именно он обратил формальные новации футуризма («заумь», «самовитое слово», эмансипацию звукового ряда, гротесковую деформацию, «физиологический» характер тропов и т. п.) в мощные инструменты глубокого и многосложного лирического самоопределения.

Маяковский, теоретик ЛЕФа, особенно в своих позднейших выступлениях, настойчиво связывал семантику футуризма с социальным пафосом. Социальный план в ранней лирике Маяковского очевиден, телесен, порой натуралистичен. Однако социальный план — это только первый слой образной системы. Он выступает в роли детонатора, дающего начало взрывной волне поэтических ассоциаций, которые пронизывают всю толщу образного мира.

Возьмем одно из самых ранних стихотворений Маяковского «*А вы могли бы?*» (1913):

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.

¹ Из письма К. Г. Петросова к Н. Л. Лейдерману от 22.01.2001 г. (архив Н. Л. Лейдермана.)

А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

Чем же обернулся эстетический бунт? Да, лирический герой «сразу смазал карту будня». Но он не отворачивается высокомерно от будней, он берет традиционные обывательские ценности, обозначив их откровенно антиэстетическими деталями. И — превращает их в образы, воплощающие высшие и вечные духовные ценности: блюдо студня становится океаном, а океан еще с давних романтических времен был символом воли, стихии, простора¹; на вывеске рыбного магазина, в «чешуе жестяной рыбы» узнаются «зовы новых губ»; а водосточная труба обернулась флейтой, на которой можно сыграть ноктюрн — ночную песню влюбленного рыцаря.

Таким образом, эпатаж Маяковского стал не отрицанием будничной повседневности, а превратился в доказательство возможности преобразования будничного существования в романтическое парение, наполненное простором и любовью. Но при условии творческой одаренности человека, его высокого духовного порыва. Такой вывод куда существеннее мальчишеского желания «эпатировать буржуа».

«Ненависть к прошлому» — тотальный лозунг футуризма. Но отношение художника к миру не только провозглашается, оно еще всегда воплощается, обретает образную плоть в поэтическом мире художника. А **поэтический Космос** раннего Маяковского проникнут апокалиптическими мотивами, чувством катастрофичности мироздания². Наибольшее значение приобретает образ «адища города», воплощающего античеловеческую, бездушную силу мира, где правит голый расчет. Даже характерные приметы городского пейзажа рожают у поэта самые мрачные ассоциации:

Где города
повешены,
и в петле облака
застыли
башен
кривые выи

(«Я»)

Вспугнув копытом молитвы высей,
арканом в небе поймали бога

¹ И наоборот, всепоглощающая пошлость способна даже море превратить в заурядную кухонную посуду, как в стихотворении «Кое-что про Петербург» («туда, где моря блещет блюдо»).

² Специально этой проблеме посвящена кандидатская диссертация *И. М. Киселевой* «Город и природа в поэзии В. В. Маяковского» (защищена в МГПИ в 1978 году).

и, ощипавши с улыбкой крысёй,
глумясь, тащили сквозь щель порога.

(«За женщиной»)

Центральное место среди образов раннего Маяковского, воплощающих главный конфликт действительности, принадлежит ряду, образованному полярным противостоянием двух макрообразов: на одном полюсе макрообраз *похоти*, на другом — макрообраз *любви*.

Читая первый том академического собрания сочинений Маяковского (Полн. собр. соч. — М., 1955 — Т. 1.), где произведения расположены по хронологическому принципу, можно представить внутреннюю логику движения художественного сознания поэта. Открывается том следующей группой стихотворений: «*Ночь*», «*Утро*», «*Порт*», «*Уличное*», «*Из улицы в улицу*». Этот образ суточного круговорота выступает как концентрированное воплощение бытия людского. Чем же живет мир в своем бытийном круговороте?

В этом цикле (его можно условно назвать «Сутки») самые характерные образные ассоциации сопряжены с мотивом похоти. Образ кошки, символизирующей сладострастие: «Толпа — пестрошерстая быстрая кошка — плыла, изгибаясь, зверями влекома...» («*Ночь*»); образы перины, кровати, простыней: «железной мысли проводов перины», «багровый и белый отброшен и скомкан», «простыни вод под брюхом были» («*Порт*»)... В этом мире нет любви, а есть торговля любовью как извращенная форма развлечения, эстетизированный быт. Так, в стихотворении «*Утро*» возникает образ — «враждующий букет бульварных проституток», представляющий собой гротескное перевертывание традиционного клише «букет красавиц». А далее образ «враждующего букета» обретает еще более отвратительные оттенки, усиленные царапающими ухо аллитерациями: «И ЖУТок/ ШУТок/ КЛЮ-ЮЩий смех —/ из ЖЁЛтых/ ядовитых РОЗ/ ВОЗ-РОС/ ЗИГ-ЗАГом...». И наконец, он разрастается до размеров целого города: «...*Гроба/ домов/ публичных/* восток бросал в одну пылающую вазу».

Завершается микроцикл стихотворением «*Из улицы в улицу*». Здесь возникает образ мира, где растаптываются духовные святыни, где живая природа и сердце человечье порабошены железом, машиной. Такое взаимоотношение человека и окружающей действительности поэт оценивает образом насилия и надругательства:

Мы завоеваны!
Ванны.
Души.
Лифт.
Лиф души расстегнули.

Тело жгут руки.
Кричи не кричи:
«Я не хотела!» —
резок
жгут
муки.

Так уже в самых первых своих стихах Маяковский вскрывает в окружающем быте его низменную сущность: оскорбление самого святого, что есть в человеке и что освящает жизнь — циничное попрание любви, замена ее грязной похотью.

Микроциклу, который можно условно назвать «Сутки», противостоит другой микроцикл, созданный Маяковским также в 1913 году. Сам поэт выделил его заглавием «**Я**», включив туда следующие стихотворения: 1. «По мостовой моей души изъезженной...»; 2. «Несколько слов о моей жене»; 3. «Несколько слов о моей маме»; 4. «Несколько слов обо мне». Здесь уже начинает формироваться образ лирического героя. Главное чувство, которым охвачен герой ранней лирики Маяковского, которое поглощает его душу, — это любовь ко всему сущему. Только сущее у него ассоциируется с понятиями кровного родства: «Морей неведомых далеким пляжем/ идет луна —/жена моя»; «У меня есть мама на васьиных обоях».

Но эта любовь омрачена бедами, горем людским, цинизмом окружающего мира. Не может лирический герой быть счастлив в любви к своей жене-красавице, если «дочь твоя —/ моя песня/ в чулке ажурном/ у кофеен!» И поэтому его любовь выливается в сострадание ко всему, что попирается, что мучается: «...Иду/ один рыдать,/ что перекрестком/ распяты/ городовые».

В тесной связи с мотивом сострадания в лирическом герое проступают черты Иисуса Христа. Аналогию с ним Маяковский подчеркивает настойчиво в стихотворении «Несколько слов обо мне самом». Здесь есть и сцена распятия:

Кричу кирпичу,
слов иступленных вонзаю кинжал
в неба распухшего мякоть:
«Солнце!
Отец мой!
Сжался хоть ты и не мучай!
Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою дольней.
Это душа моя
ключьями порванной тучи
в выжженном небе
на ржавом кресте колокольни!..

И наконец, происходит замещение в иконе лика Христа ликом лирического героя: «Время!/ Хоть ты, хромой богوماз,/ лик на-

малой мой/ в божницу уродца века!/ Я одинок, как последний глаз/ у идущего к слепым человека!»

Так зарождается мотив мессианства, который станет устойчивым в лирике и поэмах Маяковского дореволюционных лет¹. Но мессианство в лирике и поэмах особое: оно глубоко трагично, оно представляет собой *отчаянный порыв души, которая проникнута любовью и состраданием к миру, находящемуся на грани катастрофы*. Таково изначальное кредо лирического героя раннего Маяковского.

На каких основаниях предполагает лирический герой Маяковского строить свои отношения с действительностью? Общеизвестна оппозиция, которой обозначают его мироотношение: «громада-любовь» и «громада-ненависть». Однако надо разобратся в мотивировках. И прежде всего: что вызывает «*громаду-ненависть*»? А это значит попытаться разглядеть сквозь то, что отвергает поэт, то, что он защищает или оплакивает. Рассмотрим этот аспект отношений между лирическим героем и миром на примере стихотворения «*Нате*» (1913).

Здесь представлено самое яростное, самое бескомпромиссное противостояние между «Я» и «Вы». Причем «Вы» — это не личности, а только особи, помеченные ярлыками «мужчина», «женщина». Сугубо потребительский круг их интересов обозначен антиэстетической кулинарной подробностью («у вас в усах капуста где-то недокушанных, недоеденных шей») и язвительным сравнением («вы смотрите устрицей из раковин вещей»), в котором стиль дамской моды десятых годов соотнесен с гастрономическими изысками «благородной публики». Как целое мир особей обоего пола маркирован двумя гротескно-гиперболическими собирательными образами: «обрюзгший жир» и «стоглавая вошь».

Лирический герой стихотворения во всем противоположен «им». Они потребители, а он — даритель («А я вам открыл столько стихов шкатулок,/ я — бесценных слов мот и транжир»). Они бесчувственны, а он болезненно чуток и раним, это у него «бабочка поэтиного сердца» (звучит шемящее, по-детски незащищенно), на которую грубо, грязно взгромоздится «стоглавая вошь».

В свете такой оппозиции «Я» и «Вы» становится очевидно, что автохарактеристика «грубый гунн» здесь используется как *маска*. С одной стороны, это оценка героя глазами «приличной публики». А на самом деле герой с его хрупким «бабочкой-сердцем» есть прямой антипод тому типу личности, которого можно заклеить ярлыком «грубый гунн». Но маска «грубого гунна» дает поэту свои преимущества. Она шокирует «приличную публику», кото-

¹ См. об этом: *Альфонсов В.* «Нам слово нужно для жизни». — Л., 1984. — С. 60—61; *Петросов К. Г.* Творчество В. В. Маяковского. — М., 1985. — С. 56—62.

рая пришла поглазеть на кривляющегося шута. «Грубый гунн» — это вызов поэта «толпе», демонстративное пренебрежение «их» фальшивыми условностями. Наконец, эта маска дает право на «неприличие» — в виде взрыва ненависти:

А если сегодня мне, грубому гунну,
кривляться перед вами не захочется — и вот
я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам
я — бесценных слов транжир и мот.

Маска требует игры, соответствующей ее ритуальной семантике, она подталкивает лирического героя к определенным жестам, манере поведения, жаргону. Отсюда его нарочитая грубость, вплоть до использования бранных слов («Я лучше в баре блядам буду/ подавать ананасную воду!»), отсюда вызывающая мания величия («Сегодня я — Наполеон»), отсюда декларирование аморализма («Я люблю смотреть, как умирают дети»). Эти атрибуты трансгрессии усиливают впечатление «перевернутости» всех и всяческих ориентиров, ценностей и оценок в этом мире. На принципе «перевернутости» строятся и другие стихотворения («Вам!», «Скрипка и немножко нервно», «Надоело», «Дешевая распродажа», весь цикл сатирических «гимнов»).

У Маяковского такой «перевернутый» мир отчетливо оценивается как *антимир* — против него направлена «громада-ненависть». «Громада-ненависть» питается острой болью за попрание самых первичных, исходных ценностей — сердечности, чуткости, деликатности. Именно эти сентиментальные понятия, давно признанные архаическими, поэт с демонстративной наивностью выставляет наружу. А «громада-ненависть» у раннего Маяковского — это способ защиты: она обретает силу эстетической категории, дающей беспощадную негативную оценку тому, в чем поэт видит посягательство на основу основ человеческого существования — на одинокую, хрупкую, ранимую душу.

Теперь обратимся к другому полюсу мирообразующей оппозиции у Маяковского — к мотиву *«громада-любовь»*. Вновь надо разобратся в глубинных основах этого мотива.

Примечательно, что у Маяковского сразу же после микроцикла «Я» идет группа стихотворений (*«От усталости»*, *«Любовь»*, *«Мы»* — все датированы 1913 годом), в которых прямо заявляет себя тема любви. Но где тут обида и жалоба? К тому же первые любовные стихи Маяковского адресованы не женщине, не Прекрасной Даме. Объект его любви — планета Земля:

Земля!
Дай исцелую твою лысеющую голову
лохмотьями губ моих в пятнах чужих позолот.

Дымом волос над пожарами глаз из олова
дай обовью я впалые груди болот...

(«От усталости»)

Совершенно органично мотив любви переходит в горький укор человечеству, которое безжалостно, жестоко поработает свою планету («Мы»). Образные ассоциации здесь уподобляют планету измученному тяжелой болезнью человеку: «ресницы вылезших палым», «бельма пустынь», «ссохшиеся губы каналов». В них концентрируется чувство сострадания к Земле. Наконец, это чувство облекается в отчаянный порыв сына, защищающего свою мать:

Стынь, злоба!

На костер разожженных созвездий

взвесь не позволю мою одичавшую мать.

Следовательно, уже с самых первых своих стихов Маяковский наполняет традиционно интимную тему невиданно емким содержанием: любовь для его лирического героя — это высшая духовная мера, это своего рода философия человеческого существования. Впоследствии мотив любви к миру, к Земле, к человечеству будет у Маяковского персонифицироваться в образе женщины. Но у Маяковского образ любви и любимой концентрирует философию поиска гармонии с миром и людьми, обретения душевного равновесия и счастья.

В стихах Маяковского, где объектом любви становится женщина, само чувство психологизируется, обрастая точными деталями, которые передают состояние героя. Первое такое стихотворение Маяковский написал 26 мая 1916 года, в Петрограде. Эта дата стоит под стихотворением «*Лиличка! (Вместо письма)*». Для передачи силы чувства лирического героя Маяковский использует здесь особый тип тропа — отрицательные гиперболы:

Кроме любви твоей,
мне
нету моря.
<...>
Кроме любви твоей,
мне нету солнца.

Даже могущественные силы природы, даже страх смерти не выдерживают сравнения с силой чувства лирического героя.

А в стихотворении «*Себе, любимому, посвящает эти строки автор*» сравнения-отрицания образуются путем превращения традиционных гипербол в литоты:

Если б был я
маленький,

как Великий океан...
<...>
О, если б я нищ был!
Как миллиардер!
<...>
Если б быть мне косноязычным,
как Дант
или Петрарка!

Это оригинальный прием, делающий максимально выразительным мотив энергии любви лирического героя Маяковского. Титанизм — вот слово, которым можно определить его.

И всю свою мощь души («любовищу», «громаду-любовь»), которая способна даже вмешиваться в движение небесных тел, лирический герой готов растратить во спасение нашей планеты, убитого немцами вечера, дряхлеющей мамы. Счастье любви он находит в с а м о о т д а ч е: в страстном желании одарить лаской «земли отошавшее лонце», в готовности принять на себя всю адскую муку расплаты за грехи человечества. В этом плане очень показательны коллизии стихотворений «Я и Наполеон», «Надоело...» и конечно же «Дешевая распродажа».

Отсюда и принципиально новый характер трагического одиночества героя раннего Маяковского: это одиночество неразделенной любви, это трагедия н е в о с т р е б о в а н н ы х чувств и сил:

Пройду,
любовищу мою волоча.
В какой ночи,
бредовой,
недужной,
какими Голиафами я зачат —
такой большой
и такой ненужный?
(«Себе, любимому...»,
1916)

«Громада-ненависть» и «громада-любовь» — это те гиперболические переживания, которыми оценивается в лирике Маяковского весь миропорядок — от быта до бытия, от интимной размолвки до вселенской катастрофы. И своей любовью герой Маяковского хочет спасти все человечество и весь мир. Неслучайно же столь многомерен мотив отвергнутой любви в его стихах. Эти амбиции небеспочвенны: в душе героя клопочут титанические силы. Но его забота, ласка, доброта пропадают втуне, не имеют выхода, потому что ни в грош не ставятся миром, состоящим из особей обоего пола, чьи души заплыли жиром.

6.3. Поэма «Облако в штанах»

Творческому сознанию поэта было тесно в рамках традиционных малых жанров лирики. Оно требовало более емких форм выражения. В течение 1915—1916 годов Маяковский создает несколько поэм: «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Война и мир», «Человек»¹. По своему характеру они представляют собой *лирические поэмы*, то есть тот жанр, который только начинал формироваться в русской поэтической культуре («Соловьиный сад» А. Блока появился совсем недавно — в 1910 г.). Но та новизна лирической поэмы, которую выработал Маяковский, представляет собой, можно сказать, *наиболее экзотическую* форму выражения взаимоотношений между душой человека и окружающим миром².

В ряду этих произведений особое место принадлежит поэме *«Облако в штанах»* (1915): здесь сошлись основные мотивы ранней лирики Маяковского, характерные образы-символы и лейтмотивы, были найдены приемы, которые в дальнейшем стали играть роль опорных конструкторов его поэтического мира. А между тем поэма до сих пор вызывает массу разночтений, некоторые из них спровоцированы самим автором.

Начать с того, что первоначально поэма называлась *«Тринадцатый апостол»*, это заглавие было снято по требованию цензуры. Однако даже замена заглавия не могла изменить семантический ореол, которым в поэме по замыслу автора должен быть окружен образ заглавного персонажа, осознающего себя Тринадцатым апостолом. Здесь это сам лирический герой (он и субъект речи, и центральное действующее лицо поэмого сюжета).

Следуя давней традиции жанра, Маяковский начинает свою поэму со вступления. Но в классических лиро-эпических поэмах вступление адресовалось к другу-единомышленнику, с коим автор, субъект речи, намеревался поделиться своими наблюдениями над героем, объективированным персонажем, и размышлениями над перипетиями его судьбы. А в «Облаке» вступление — это вызов, который бросает лирический герой своим читателям или скорее слушателям.

Кто они, те слушатели, к которым обращается «тринадцатый апостол»? Да опять те же особи мужеска и женска пола, абсолютно лишенные хоть каких бы то ни было индивидуальных черт: «мужчины, залежанные, как больница,/ и женщины, истрепанные как

¹ Первой пробой молодого поэта в этом жанре можно считать стихотворную трагедию «Владимир Маяковский», написанную в 1913 году.

² Обстоятельное типологическое исследование ранних поэм Маяковского выполнено В.Альфонсовым в его монографии «Нам слово нужно для жизни...». — Л., 1984. — С. 90—155.

пословица». А ведь это те, кто составляет «приличное общество», интеллектуальную элиту. Вызов эпатирует своей грубостью, на грани оскорбления.

Главное, что разводит лирического героя и «приличное общество» по разные стороны баррикад — это кардинально противоположное представление о сути и смысле любви. Лирический герой — это буквально персонифицированная «громада-любовь», он настолько переполнен этим высоким чувством, что выразить его можно только гиперболой, и Маяковский изобретает крайне экспрессивный троп — гиперболизированную синекдоху: «А себя, как я, вывернуть не можете, чтобы были одни сплошные губы!» Потому-то он и претендует на звание Тринадцатого апостола — свое апостольское предназначение он видит в том, чтобы нести людям святое чувство любви, одаривать, согревать ею мир. (И далее по ходу сюжета в лирическом герое проступают то черты предтечи Мессии, то «двойника» Христа, то самого Иисуса.) Что же до особей из «приличного общества», то они в любви не видят ничего святого, для них это не более чем заурядная гастрономическая процедура: «чинная чиновница ангельской лиги <...> губы спокойно перелистывает,/ как кухарка страницы поваренной книги».

Так завязывается узел непримиримого конфликта поэмы: могучий человек, неистово жаждущий избыть свое одиночество святым деянием любви, и «безлюбый» мир. Собственно, сюжет поэмы носит обостренно лирический характер: герой мечется в поисках отклика на свое чувство, и весь поэмный «тетраптих» есть четыре фазы блужданий, точнее — метаний, лирического героя в поисках отклика на свою любовь.

Особенно пронзительно трагедия невостребованной любви заявлена в первой главе — это зона завязки конфликта, с самого начала придающая ему обостренный психологический характер. Состояние, в котором находится герой, ждущий прихода любимой, выражено характерным для экспрессионистской поэтики ударным приемом. Маяковский берет расхожую метафору «у меня расходились нервы» и материализует ее, разворачивая в подробную картину нервного срыва:

Слышу:
тихо,
как больной с кровати,
спрыгнул нерв.
И вот, —
сначала прошелся
едва-едва,
потом забегал,
взволнованный,
четкий.

Теперь и он, и новые два
мечутся отчаянной чечеткой.

В лирической поэме, в отличие от поэмы лиро-эпической, поэтический образ мира выстраивается не из реалий, которые окружают человека, а из тропов, передающих душевные состояния, эмоциональные реакции лирического субъекта. К образу мира в лирической поэме как нельзя уместен придуманный Белинским термин — «царство субъективности». В лирических поэмах Маяковского целыми «строительными блоками» поэмого мирообраза выступают развернутые материализованные метафоры и метонимии — в них «овнешняется», становится телесно осязаемым необычайно обостренное, взвинченное душевное состояние личности, взыскующей любви.

Итак, первая фаза лирического сюжета завершилась тем, что Мария отвергла любовь лирического героя. Тогда он бросается со своим не востребованным чувством к иному адресату — к «улице безъязыкой», этой метонимией поэт обозначает городскую толпу, людские массы. Сама улица уподоблена немотствующему существу, лишенному дара слова, а значит, и способности мыслить: «Улица корчится безъязыкая — ей нечем кричать и разговаривать», единственное, что она способна более или менее внятно выговорить, это — *«Идемте жрать!»*

Лирический герой, преисполненный сострадания к «улице безъязыкой», хочет одарить ее своей любовью, помочь ей осознать себя и обрести свое слово. Он старается возбудить в обезличенной толпе чувство самоуважения, и ради этого избирает эпатирующий ход: в низком, грубом, даже физиологически отвратительном хламе, который принято считать неискоренимым атрибутом толпы, он «раскапывает» россыпи самых драгоценных духовных богатств:

Мы,
с лицом, как заspanная простыня,
с губами, обвисшими, как люстра,
мы,
каторжане города-лепрозория,
где золото и грязь изъязвили проказу, —
мы чище венецианского лазорья,
морями и солнцами омытого сразу!

Так из нарочито сниженных подробностей и деталей складывается монументальный образ людей труда, которые держат «в своей пятерне миров приводные ремни». (Впоследствии подобные образы будут разрабатываться в пролетарской поэзии.)

Лирический герой готов отдать свою душу этой толпе, готов стать ее поэтом, водителем, знаменосцем, чтобы помочь ей выйти

из мрака бессознательного, бессловесного существования. Фактически он возлагает на себя миссию, которую принял Иисус Христос. Но Иисус стал искупительной жертвой за грехи человечества по велению Бога. А Тринадцатый апостол Маяковского сам, по собственной воле, распинает себя ради спасения человечества:

Где глаз людей обрывается куций
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год¹.
А я у вас — его предтеча;
я — где боль, везде;
на каждой капле слёзовой течи
распял себя на кресте.

Высокий эмоциональный накал слову героя здесь придает парадоксальное соположение двух тропов: буквально микронная литота («капля слёзовой течи») преобразуется в «крест», на котором герой сам себя распял, а «крест» — это монументальная гипербола беззаветной самоотверженности, увековеченная в священных строках Нового завета. Далее, акцентируя жертвеннический, страдальческий характер своей готовности послужить людям, герой поэмы вновь берет расхожую риторическую метафору («Ради вас я готов душу отдать») и «материализует» ее в гиперболическую картину: «Вам я/ душу выташу,/ растопчу/ чтоб большая/ и окровавленную, дам, как знамя».

Но обращение к «улице безъязыкой», готовность помочь ей обрести дар речи, выполнить роль предтечи, пролагающего дорогу к духовному просветлению, не услышаны толпою, все равно во рту ее из всех слов «только два живут, жирея —/ «сволочь»/ и еще какое-то,/ кажется — «борщ».

И после этого, второго, грубого отторжения любви, которой Тринадцатый апостол хочет одарить людей, начинается следующая фаза лирического сюжета — погружение души в кошмар безумия.

Ах, зачем это,
откуда это
в светлое весело
грязных кулачищ замах!
Пришла
и голову отчаянием занавесила
мысль о сумасшедших домах.

¹ В списке цензурных изъятий указано, что пророческая строка «грядет шестнадцатый год» была заменена на неопределенную «грядет который-то год» (См.: *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. — Т. 1. Варианты и разночтения. — С. 408, 409.)

Третья глава поэмы — это картина бунта. Ее не обошел вниманием ни один исследователь, трактовки были выдержаны в официозном советском духе — как призыв к революции. При этом, кажется, никто не заметил, что свои разбойные призывы к разрушению («Выньте, гуляющие, руки из брюк —/ берите камень, нож или бомбу./ а если у которого нету рук —/ пришел чтоб и бился лбом бы!»), свои кровожадные кличи («Выше вздымайте, фонарные столбы, окровавленные туши лабазников») лирический герой выкрикивает, впад в невменяемое состояние. Тринадцатый апостол, тот, что был «сплошные губы», теперь, отторгнутый миром, превратился в «грубого гунна» («Я — площадной сутенер и карточный шулер»). А завершается эта картина полным умопомрачением героя: «Уже сумасшествие./ Ничего не будет./ Ночь придет, перекусит/ и съест».

При этом сам образ лирического героя становится зыбким: то ли это простой смертный, чью любовь отвергла некая Мария, и он, обезумев, отождествил себя с Иисусом Христом, то ли это сам Иисус Христос, коему — «голгофнику оплеванному/ предпочитают Варавву», как и в евангельские времена? Сближение образа лирического героя с образом Иисуса поддерживается такими знаками: он обращается к богоматери как к своей родительнице («Я,/ может быть, самый красивый, из всех твоих сыновей»), позже назовет Божий рай «домом моего отца». С этого момента в поэме звучат как бы два голоса: в прямом слове героя, с одной стороны, выражается его собственное помраченное сознание, а с другой — в нем же подспудно, интровертивно, протекает как бы отстраненное наблюдение, доверенное читателю (так называемый «виртуальный дискурс»).

Четвертая фаза сюжета — это уже метания безумца по замкнутому кругу. Мир людей остается все тем же: только в еще более отвратительных подробностях выступает его низменно-потребительская сущность: «...А в экипажах ложились за жирным атлетом атлет:/ лопались люди,/ проевшись насквозь...» Психологически мотивировано возвращение героя к началу своих мытарств. Он вновь у запертых дверей своей возлюбленной, но на этот раз в его голосе звучит мольба, доходящая до самоуничтожения: «Мария! Мария! Мария!/ Пусти, Мария! Я не могу на улицах!»; «Пусти, Мария!/ Судорогой пальцев зажму я железное горло звонка!»; «Открой!/ Больно!».

Тут-то и наступает заключительная фаза лирического действия: герой обращается к наивысшей инстанции, на которую уповают как на единственную силу, способную избавить мир от зла и бедствий — к самому Богу! Но, пребывая в состоянии психического бреда, Тринадцатый апостол, второй Иисус ведет себя по отношению к собственному Отцу разнузданно и даже кощунственно.

Причиной богохульственного сарказма становится все то же «безлюбье» — этот неискоренимый порок, который отвратил лирического героя Маяковского от земных людей: «Ты думаешь —/ этот,/ за тобою, крылатый,/ знает, что такое любовь?» — вопрошает Тринадцатый апостол Бога. И бросает ему, Всевышнему, страшный упрек, в том, что тот неправильно устроил мир, ибо созданных им смертных людей не наделил свойством любить и сострадать, а самую любовь превратил в нестерпимую муку:

Всемогущий, ты выдумал пару рук,
сделал,
что у каждого есть голова, —
отчего ты не выдумал,
чтобы было без мук
Целовать, целовать, целовать?!

Теперь гнев свой Тринадцатый апостол обращает против самого Бога, его бунт носит до крайности хулиганский, разбойничий характер, вполне отвечающий замашкам «грубого гунна»:

Я думал — ты всесильный божище,
а ты недоучка, крохотный божик.
Видишь, я нагибаюсь,
из-за голенища
достаю сапожный ножик...

Вот здесь с особой ясностью проступает раздвоение дискурса поэмы. Те кошунственные слова, которые выкрикивает герой, те хулиганские намерения, которые он пытается осуществить по отношению к Богу, есть экстравертивный слой дискурса — прямое выражение состояния человека, впавшего в буйное помешательство и ведущего себя в соответствии с маниакальной ролью «карточного шулера и сутенера», в которую погрузилось его помраченное сознание. Но на интровертном уровне, в «виртуальном дискурсе», перед глазами читателя, который слышит дикие вопли героя («Крылатые прохвосты!/ Жмитесь в рай!/ Ерошьте перышки в испуганной тряске!»), его невообразимые угрозы («Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою/ отсюда до Аляски!»), предстает совсем другая картина: человек обезумел, он бросается на окружающих, его пытаются схватить, утихомирить. Ведь именно как ответ на подобные действия окружающих прочитываются последующие выкрики лирического героя: «Пустите!/ Меня не остановите./ Вру я,/ в праве ли,/ Но я не могу быть спокойней...»

И действительно, в бешенстве бунта Тринадцатый апостол разрывает кольцо удерживающих его рук. Ему мнится, что теперь он окончательно порвал с одинаково «безлюбными» миром смертных особей и сонмом бессмертных святых, полностью освободился от

гнета земного притяжения, вырвался в бесконечное пространство Вселенной. Он жаждет диалога с самим миропорядком. Хотя здесь-то он надеется быть услышанным. Но и в громадной Вселенной даже на свое нарочито вызывающее обращение: «Эй, вы!/ Небо!/ Снимите шляпу!/ Я иду!» — он не получает абсолютно никакого отклика: «Глухо./ Вселенная спит,/ положив на лапу/ с клешнями звезд огромное ухо». Этим грандиозно гротескным образом Вселенной, уподобленной спящей собаке, завершается вся поэма.

В 1918 году, издавая полностью восстановленный текст поэмы, Маяковский писал: «Облако в штанах» (первое имя «Тринадцатый апостол» зачеркнуто цензурой. Не восстанавливаю. Свыкся.) считаю катехизисом сегодняшнего искусства: «Долой вашу любовь», «долой ваше искусство», «долой ваш строй», «долой вашу религию»¹. Такая интерпретация замысла поэмы несет на себе печать эмоциональной атмосферы первых месяцев после Октября. Но она направила услужливую мысль ряда исследователей по ложному следу: они всеми силами старались «подверстать» авторскую концепцию под эти самые четыре «долой». Например, Ф. Н. Пицкель интерпретирует эти четыре «долой» как «плацдармы наступления на жизнь», видит в них «разработанную стратегию четырех ударов — “криков”», с точки зрения В. Перцова, «крик четырех частей поэмы» «сплавляет» их «единством революционного протеста». А В. Альфонсов справедливо замечает, что формула четырех «долой» послужила «безотказным ключом» для анализа поэмы, при помощи которого «живая идея Маяковского как-то незаметно стала подменяться исследовательским каноном, который вел к однотипным тематическим разборам»².

На самом же деле, как убеждает предпринятый нами анализ, центральное место в поэме «Облако в штанах» занимает конфликт между личностью, настежь открытой людям, готовой согреть их своим теплом, одарить своей лаской, озарить бескорыстной любовью, и миром, в котором чувство любви атрофировано, цинично опошлено. А сюжет поэмы — это единая цепь переживаний лирическим героем трагедии не востребованной любви: к женщине, к «улице безъязыкой», к Богу, ко Вселенной. По мере расширения масштабов конфликта нарастает чувство трагической безысходности. Каждое поражение отражается в психике героя, постепенно разрушая мозг, лишая рассудка — в этом «безлюбом мире», во вселенской пустоте одиночества и бездушности святая, истово преданная добру и сердечности душа Тринадцатого апостола («Я тоже ангел, я был им...») ожесточается злобой, погружается

¹ Маяковский В. В. — Т. 1. — С. 441.

² Пицкель Ф. Н. Маяковский: художественное постижение мира. — М., 1979. — С. 70; Перцов В. О. Маяковский: жизнь и творчество. — М., 1976. — С. 275; Альфонсов В. Н. Нам слово нужно для жизни. — С. 96—97.

во тьму безумия, в итоге происходит самое ужасное — распад личности.

Почти одновременно или несколько позже, чем Маринетти и Верхарн (с ними у Маяковского связь типологическая, а не контактная и тем более не генетическая), и значительно более последовательно, чем Леонид Андреев, Маяковский заявил и наиболее явственно представил новую концепцию человека и действительности. По случайному поводу ее называли футуризмом, но в типологическом аспекте она представляет собой особую, *русскую версию экспрессионистской художественной философии, ее «русская особость» — в беспредельной, апокалиптически отчаянной трагедийности.*

Роль стилевой доминанты здесь принадлежит *крайне заостренному гротеску, построенному на деформации*, расчленяющей, травмирующей, уродующей объект изображения. Такой гротеск уже определяет выбор и специфику соответствующих способов выразительности — здесь и гиперболизированные синекдохи, зачастую приобретающие символический смысл; здесь и нагромождение подробностей, носящих грубый физиологический характер; активное использование в качестве конструкторов поэтического мира материализованных метафор и метонимий, почерпнутых из «низового» или бытового обихода. Наконец, особую роль в поэтике Маяковского выполняет созданная им форма тонического стиха: с одной стороны вроде бы разговорно-бытового, а с другой — экзотически напряженного, такого, которым можно выкричать протест и гнев, выстонать боль. Средствами такой поэтики художнику-экспрессионисту удастся дать пластическое во-площение образа *а н т и м и р а* и эмоционально выразить последнюю степень отчаяния личности в хаотичном, холодном, бездушном мире.

Сила пафоса Маяковского — в мощи отрицания, в том, что можно назвать минус-пафосом. И это не феноменальная особенность творческой индивидуальности Маяковского, а типологическое свойство эстетического отношения между искусством и действительностью в экспрессионизме как художественной стратегии, получившей широкое распространение в мировой культуре 1910—1920-х годов¹. Но именно молодой Маяковский стал едва

¹ Одним из первых отметил типологическое сродство между Маяковским и европейским экспрессионизмом А. В. Луначарский: «Из всех русских поэтов-футуристов, которые к экспрессионизму близки вообще, Маяковский наиболее к ним близок» (*Луначарский А. В.* Собр. соч.: в 8 т. — М., 1965. — Т. 5. — С. 413.). На близость между ранним Маяковским и западным экспрессионизмом указывали также В. Н. Альфонсов и А. Д. Синавский. Однако проблема «Маяковский и экспрессионизм» еще ждет обстоятельного изучения. В числе первых подступов к ней — специально посвященная этой проблеме глава в книге: *Стивак Р. С.* Русская философская лирика (1910-е годы). — М., 2003. — С. 384—397.

ли не самым ярким и крупным поэтом-экспрессионистом мирового уровня, его влияние признавали Луи Арагон и Бертольд Брехт, Владислав Броневский и Йоханнес Бехер и другие лидеры европейского экспрессионизма.

6.4. «Поэт-рабочий»

«Маяковский стал певцом революции, потому что сам по темпераменту, по психологии был бунтарем и революционером. Он был им задолго до Октябрьского переворота, предчувствуя и призывая грозу в духоте 1916 года, в которой он метался, не находя себе места», — писал в 1930 году Марк Слоним¹. Но у бунта есть своя логика, своя инерционная сила. Она несет, ослепляет, загоняет в тупики, срывает в пропасти.

Восприятие Маяковским революции в России не было однозначным, только в течение одного года оно претерпело существенную эволюцию. Достаточно сопоставить два стихотворения: «Революция (Поэтохроника)» и «Ода революции». Стихотворение **«Революция (Поэтохроника)»** датировано 17 апреля 1917 года — это непосредственная реакция Маяковского на Февральскую революцию. Восторженно, как и абсолютное большинство русских интеллигентов, поэт принимает происходящее, ему видится в событиях Февраля путь к разрешению всех противоречий, которые уродовали жизнь. И здесь собраны главные метаобразы ранней лирики Маяковского, но теперь они даны не в трагическом, а в одическом ключе: прежняя толпа теперь — это «поселяне Земли»; прежний конфликт между человеком и Вселенной сменился гармонией («побеги планет, держав бытие/ подвластны нашим волям»); а тем, кто «грызся, в любви изверясь», предлагается незыблемый символ веры: «Верую/ величию сердца человеческого!»

«**Ода революции**» датирована 7 ноября 1918 года, она посвящена первой годовщине Октябрьского переворота. И хотя к тому времени уже был развязан красный террор, полыхала гражданская война и большая часть русской интеллигенции отшатнулась от советской власти, Маяковский сохраняет чувство отчаянного захлеба, которым был упоен в дни Февраля, он несется в революционном потоке, отдаваясь воле стихии, оправдывая ее дикий разгул, принимая как нечто нормальное противоестественную смесь созидания и разрушения, жалости и свирепой жестокости. Больше того, в способности подняться над традиционными ценностями гуманизма во имя революционного обновления мира

¹ Первая эмиграция о Маяковском // Литературное обозрение. — 1992. — № 3 — 4. — С. 40.

поэт видит теперь знак преодоления обывательского взгляда на происходящие потрясения:

Тебе,
освищенная,
осмеянная батареями,
тебе,
изъявленная злословием штыков,
восторженно возношу
над руганью реемой
оды торжественное
«О!
О, звериная!
О, детская!
О, копеечная!
О, великая!»

То, что прежде было эстрадным вызовом «грубого гунна», стало теперь лозунгом к практической деятельности. Что привело Маяковского к такой позиции?

Может быть, свою роль сыграла эстетическая доктрина футуризма? Похоже, что футуристы впали в заблуждение из-за созвучия своих эстетических эскапад с политическими лозунгами большевиков¹. При этом произошла опасная подмена — искусство отождествили с действительностью. С одной стороны, это оборачивается грубым практицизмом и утилитарностью, что разрушительно для самой природы искусства. А с другой — эстетические крайности и рискованные эксперименты, абсолютно естественные в художественном творчестве, стали оправданием социального радикализма и политического экстремизма.

А Маяковский не только подписывал манифесты ЛЕФа, не только пропагандировал идею «социального заказа», но сам показывал пример осуществления идей в творческой практике: писал агитки, сочинял рекламу, печатал в газетах стихи на политические темы. С дистанции времени все эти стихотворные лубки, вроде «Рассказа про то, как кума о Врангеле толковала без всякого ума», раешники с Титами и Власами, магазинные шутки-прибаутки («Нигде кроме как в Моссельпроме»; «Каждый, думающий о счастье своем, покупай немедленно выигрышный заем!» и т. п.) кажутся разбазариванием поэтического дара. А от «стихов на случай», откликов на злобу дня веет неприкрытой конъюнктурностью. Это последствия лэфовской концепции «утилитарно-практического» назначения искусства.

¹ Известно, что Маяковского и его наиболее радикальных соратников «окрестили «большевиками искусства». См.: Манифест «За что борется ЛЕФ» // ЛЕФЫ. — 1923. — № 1. — С. 5.

Однако наиболее значительное влияние на творческую эволюцию Маяковского оказала вера в идеи Октября, надежда на то, что, по-большевистски решительно осуществляя провозглашенные в 1917 году лозунги, участвуя в дружном созидании общества равных и свободных людей, можно будет преодолеть трагедию личности — трагедию вселенского одиночества, невостребованной энергии и неразделенной любви. В пользу этой версии свидетельствует та трансформация, которую претерпел образ лирического субъекта в послеоктябрьской поэзии Маяковского.

Началом трансформации, ее поворотной вехой стало стихотворение *«Поэт — рабочий»* (1918). Здесь лирический субъект, сняв маску «грубого гунна», отказавшись от позы гордого одиночества, протягивает руку Другому с предложением о союзе, этим Другим оказывается Рабочий, основа союза Поэта и Рабочего — в сходстве их труда. Маяковский вводит ряд броских метафор, уравнивающих творчество поэта с трудом рабочего человека: «А мы не деревообделочники разве?/ Голов людских обдeldываем дубы»; «Но труд поэтов — почтенный паче —/ людей живых ловить, а не рыб»; «Мозги шлифуем рашпилем языка». Отсюда следовало:

Мы равные.
Товарищи в рабочей массе,
Пролетарии тела и духа.

Этот метафорический ряд (поэт — рабочий) станет одним из постоянных мотивов в стихах Маяковского советской эпохи, начиная от шуточного «Необычайного приключения...» (1920) и кончая патетическим Вступлением в поэму «Во весь голос» (1930). Поэт явно дорожит своим открытием: ему видится здесь спасительный выход из пустыни одиночества и неприкаянности, и выход достойный — к полезной деятельности на равных с классом, который был провозглашен ведущей силой истории.

С открытием темы «Поэт — Рабочий» существенно расширяется круг носителей лирического переживания в поэзии Маяковского. Кроме собственно *лирического героя*, появляются внеположные автору *герой «ролевой лирики»* и *объективированный герой*¹. Само по себе появление новых ликов лирического субъекта уже было свидетельством открытости его души навстречу миру, готовности слышать и слушать голоса других людей. Да и пафос переживаний традиционного для Маяковского лирического героя теперь радикально переменился. Исходный принцип его мироотношения тот же, что и в ранней лирике — чувство соб-

¹ Дифференцируя субъекты лирического переживания, мы придерживаемся системы понятий и терминологии, введенной Б. О. Корманом. См.: *Корман Б. О. Лирика Некрасова*. — Ижевск, 1978; Изучение текста художественного произведения. — М., 1972.

ственного достоинства. Только теперь это чувство, которое понимало «грубого гунна» против мира сытости, трансформируется у Поэта-Рабочего в сознание собственного равенства с массами, со «страной-подростком», с человечеством, со всем «земшаром». Свидетельством тому характерные гиперболы Маяковского: «А что,/ если я/ народа водитель/ и одновременно/ народный слуга?»; «Я себя/ советским чувствую/ заводом,/ вырабатывающим счастье», — здесь личность не поглощается массой, а гордо осознает социальную значимость собственной духовной работы, ее размах.

Такому масштабу личности соответствует и масштаб переживания. После Октября лирического героя Маяковского волнуют судьбы всей страны — Советской России («Когда/ на республику/ лезут громилы,/ личное счастье —/ это рост/ республики нашей богатства и силы»), его тревожит горе чернокожего Вилли («Блэк энд уайт»), интересуют заботы обитателей еврейского кемпа «Нит гедайге». Он остро реагирует на гримасы советского быта, на новые вариации пошлости и цинизма («Письмо к любимой Молчанова», «В повестку дня», «Даешь изячную жизнь» и др.). Отсюда появление в жанровом репертуаре Маяковского многочисленных «разговоров», «писем», посланий: «Юбилейное», «Пролетарским поэтам», «Нашему юношеству».¹ Во всех этих жанрах господствует одна интенция: лирический герой стремится к взаимопониманию, он ищет союзников и единомышленников.

В ряде стихотворений Маяковского 1920-х годов центральное место занимает объективированный герой, его духовный мир становится предметом чуткой, заинтересованной рефлексии лирического субъекта. Среди них едва ли не самое удачное «*Товарищу Нетте — пароходу и человеку*» (1926).

Уже в самом начале стихотворения Нетте представлен как человек обыкновенный, земной, с которым лирический герой привык общаться по-свойски, на равных. Оттого и фамильярная интонация («Подойди сюда?/ Тебе не мелко?/ От Батума,/ чай, котлами покипел...»), одобренная каламбуром («ты пивал чай/ со мною в дипкупе»). Оттого и сниженно-бытовое изображение внешнего облика Нетте: «в блюдечках-очках спасательных кругов», «...напролет/ болтал о Ромке Якобсоне/ и смешно потел,/ стихи уча».

Тем разительнее эффект встречи с Нетте, за высокий гражданский подвиг увековеченным в наименовании парохода. Значит, гражданственность стала органическим качеством обыкновенного человека! Значит, это не исключительное свойство отдельных

¹ Обстоятельный анализ своеобразия этих жанров у поэта выполнен А. С. Субботиным в книге «Маяковский: сквозь призму жанра». — М., 1986. — С. 149—171.

ки»), и ненормативное словечко («чуть не лыком/ сходит сажа./ смывается, стерва»), и грамматическая неправильность («в рубаху влазь») и эдакое словесное жеманство — желание выразиться «покультурнее» («Чтобы суше пяткам —/ пол/ стелется,./ извиняюсь за выражение/ пробковым матом»). А вместе с тем речевой образ Козырева окрашен авторским юмором, который дистанцирует поэта от персонажа, вольно или невольно обозначая простодушие, незатейливость суждений, довольно ограниченный уровень запросов последнего.

Однако *самая важная тенденция в развитии образа субъекта послереволюционной поэзии Маяковского состояла в своеобразной гибридизации лирического героя с персонажем ролевой лирики, Поэта с Рабочим*. С одной стороны, таким способом лирический герой пытается избыть свое одиночество, найти родственную душу, соединиться с нею, а через нее — обрести себя в массе. С другой стороны, когда Маяковский начал осуществлять «гибридизацию» Поэта и Рабочего, стало происходить естественное для большого художника заражение образом, вживание в роль. А роль принципиально отличается от маски. Маска находится в семантическом контрасте с лирическим героем. А когда лирический герой входит в роль, то он стремится слиться с тем, кого изображает, и существовать по логике его характера. Маска диалогична, роль тяготеет к монологизму.

Правда, поначалу у Маяковского Поэт входит в роль Рабочего с улыбкой, отделяя шуткой свой духовный уровень от уровня «ролевого» сознания. Так, в стихотворении *«Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче»* (1920) комический эффект возникает оттого, что Поэт, который должен профессионально владеть литературным языком, выражает свое настроение на современном «низовом» жаргоне пролетарской массы, в таком, примерно, роде: «...В упор я крикнул солнцу:/ Слазь!/ Довольно шляться в пекло!» — тут и метафорический оборот, родившийся на фронте, и грубое просторечие, и брань. В самом артистическом баловстве с пролетарским жаргоном отчетливо просматривается дистанция между двумя ипостасями Поэта — Рабочего. Однако постепенно пролетарский жаргон в устах лирического героя Маяковского становился все более привычным и все менее дистанцировал Поэта от принятой им роли.

Образ пролетарского жаргона создавался Маяковским в основном на грани между литературным стилем и ненормативными речевыми стилями. Прежде всего это стиль брани: «Посылаю к чертям свинячьим/ все доллары/ всех держав» («Вызов»); «И гаркнул я,/ сбившись с поэтического тона,./ громче иерихонских хайл» («Лучший стих»). Зачастую особую эстетиче-

скую остроту этой брани придают прозрачные намеки на речевые клише самого забубенного русского мата:

Встать бы здесь
 гремящим скандалистом:
— Не позволю
 мямлить стих
 и мять!
Оглушить бы
 их
 трехпалым свистом
в бабушку
 и в бога душу мать!
 («Сергею Есенину»)

В полном соответствии со своей ролью Поэт-Рабочий отчетливо представляет социальную функцию брани — для него это фирменное классовое оружие. Вот как, например, в стихотворении «Моя речь на показательном процессе по случаю возможного скандала с лекциями профессора Шенгели» объясняет свое непарламентское поведение Поэт-Рабочий: «И я,/ вскипя/ с позора с того, // ругнулся/ и плюнул, уйдя. // Но ругань моя — не озорство, // а долг, / товарищ судья».

Не менее характерна для образа пролетарского жаргона у Маяковского речевая игра на грани скабрёзностей: «Вильсон важнее прочей птицы./ Воткнуть перо бы в ягодицы» («Советская азбука»). Наконец, постоянными метками пролетарского жаргона у Маяковского выступают неправильные грамматические формы слов: «А если/ вам кажется./ что всего делов —// это пользоваться чужими словесами...» («Разговор с фининспектором о поэзии») и т. п. Грамматические неправильности прежде всего характеризуют самого Поэта-Рабочего как человека, который, так сказать, не перегружен культурой. Однако Маяковского это ничуть не смущает.

Но за речью («лингвалитетом») всегда стоит определенный кругозор (менталитет). Неслучайно в современной лингвистике все более широкое распространение получает понятие «языковая картина мира». Чем глубже погружался лирический герой Маяковского в роль пролетария, чем более колоритно стремился ее исполнять, тем явственнее в облике Поэта-Рабочего проступали черты люмпена. Георгий Шенгели в своей известной работе «Маяковский во весь рост» (1927) доказывал, что «социальной прослойкой», с которой «совпадает Маяковский в своих психологических и идеологических тенденциях», являются люмпены. «Люмпен-мешанин создает свою поэзию — поэзию индивидуализма, агрессивности и грубости, и при наличии некоторого

таланта, при болезненной общественной нервности критической эпохи добивается порою заметного успеха», — пишет Г. Шенгели, а далее следует: «Поэзия Маяковского и есть поэзия люмпен-мещанства»¹. Совершенно очевидно, что крен в сторону люмпена — это у Маяковского некая стилевая «тяга», эстетическая акцентировка образа героя. Но избрав в качестве своего союзника пролетария, стремясь найти с ним взаимопонимание через опрощение, лирический субъект Маяковского опускается до уровня пролетарской массы. Прежний «грубый гунн», бунтарь против мировой пошлости, превращается в пролетария-гегемона. Грубость и разухабистость Поэта-Рабочего становятся формами самоутверждения в роли хозяина земли.

В своей программной статье *«Как делать стихи?»* (1926) Маяковский так формулировал творческую задачу новой, советской поэзии: «Революция выбросила на улицу корявый говор миллионов, жаргон окраин полился через центральные проспекты... Это — новая стихия языка. Как его сделать поэтическим?» И он сам настойчиво ее решал. Талантом своим поэт эстетически огранил наиболее низкие слои лингвалитета народной массы, ввел их в литературный канон и тем самым поэтизировал темные стороны массового сознания. И лирический герой Маяковского, вжившийся в роль Поэта-Рабочего, стал не только носителем люмпенской ментальности, но и ее глашатаем. Многие недопустимые с точки зрения здравого смысла суждения, оскорбительные эскапады, страшные по своей сути призывы, вполне органичны для люмпена, возмнившего себя «передовым классом».

Это он, гегемон, принимает пафос большевистского экстремизма — крушить, ломать все без разбору, глумиться над тем, чему человечество привыкло поклоняться: «Стодуюмовками глоток старье расстреливай!» («Радоваться рано», 1918) (Тут, кстати, рифма уравнила «Расстрелли» с «расстрелом».) Рафаэль, Пушкин и «прочие генералы классики», «Корнель с каким-то Расином», даже отец родной — всех их готов отправить Поэт-Рабочий на костер «вселенского пожара». Слепо убежденный в своей правоте, люмпен-гегемон всю планету готов облагодетельствовать на свой лад, навязать всем народам и странам свой образ жизни: «Красный флаг/ на крыши ньюйоркских зданий» («III Интернационал», 1920). Именно он, люмпен, претендующий на мировое господство, присваивает себе имперское, самодержавное «Мы», которое теперь стало эмблемой гегемонизма, трансформировавшись в образ грубой силы, сметающей все на своем пути: «И тот, кто сегодня поет не с нами, тот против нас». Эти строки,

¹ Цит. по: Вопросы литературы. — 1990. Ноябрь — декабрь. — С. 38.

адресованные великому русскому певцу Федору Шаляпину, стали на многие десятилетия одним из главных лозунгов советской тоталитарной идеологии.

Люмпен-гегемон создает свою мифологию — некую систему псевдоисторических и псевдофилософских сюжетов, сцен, персонажей, обрядов, которые должны придать его претензиям на господство какой-то законный характер, освятить их таинством высшей воли. И Маяковский активно участвовал в создании целого ряда советских мифов.

Тут и миф о буржуазном зле («капитал — его препохабие»), доводящем трудовой люд до нищеты и голода. Очень характерен в этом отношении следующий пассаж из стихотворения «Как работает республика демократическая» (1922): «В Риге не видно худого народонаселения./ Голод попрятался на фабрики и в селения». Поэт в столице буржуазной Латвии голодающих не обнаружил, но, согласно большевистской доктрине, они там должны быть, следовательно — их просто скрыли.

Тут и миф о большевистском перевороте в октябре 1917 года как о героическом сражении со злобно сопротивлявшимся врагом. Уже в 1923 году Маяковский бросает первый мазок на мифологическое панно о некоем штурме Зимнего дворца, где засела контрреволюция: «Еще хлестали пули-ливни// нас/ с самых низов// прибой-революция вбросила в Зимний// с кличкой странной — ИЗО» («Давиду Штеренбергу — Владимир Маяковский»). Ну а к десятилетию Октября монументальное панно про штурм Зимнего было завершено — это шестая глава поэмы «Хорошо!».

Далее, это миф об «огненном кольце», которым окружена молодая республика Советов, постоянное подогревание массовых эмоций угрозой нападения извне и действий коварного внутреннего врага: «Жива, / как и раньше,/ тревожная весть:// — Нет фронтов,/ но опасность есть!»

Ну и наконец, это миф о Ленине как о великом вожде мирового пролетариата. Уже в 1920 году в стихотворении «**Владимир Ильич**» Маяковский задал образу Ленина глобальный масштаб: планета Земля — это тело («Мира безголовое тело»), а Ленин — его голова («Когда/ над миром вырос Ленин/ огромной головой»). Этот масштаб с явственной религиозной семантикой (Ленин — Спаситель, его идеи бессмертны) сохраняется в последующих стихотворениях, посвященных Ленину, начиная с «**Мы не верим**» (1923) и кончая «**Разговором с товарищем Лениным**» (1929): «Вашим,/ товарищ/, сердцем и именем// думаем,/ дышим,/ боремся/ и живем!» Подобные сверхгиперболы и сакральная патетика вполне «в стиле» мифологического сознания — ведь оно утверждается не логикой, не анализом, а внушается, подобно мистическим откровениям.

На почве всех этих черт, качеств и тенденций, свойственных лирике Маяковского советского периода, в ней сотклся центральный поэтический миф — миф о Рабочем как о самом главном существе на планете, средоточии высших человеческих достоинств. Созданный Маяковским образ пролетария-гегемона, этого персонифицированного носителя тоталитарной ментальности, не только поддерживался государственной идеологией, но и укоренился в массовом сознании, ибо льстил так называемому «простому человеку». *Образ пролетария-гегемона стал самым представительным носителем эстетического идеала в формирующемся каноне нового творческого метода — соцреализма. А весь набор мифов, которые срифмовал гений Маяковского, составил базу соцреалистической риторики, определив безоглядно оптимистический пафос нового метода.*

Но для самого Маяковского роль Поэта-Рабочего, в которую врос его лирический субъект, означала творческий тупик. Изначально лирический субъект Маяковского, его «грубый гунн», стремился преодолеть одиночество в духовном единении с Другими, а пришел к обезличиванию в массе подобных друг другу «братьев по классу». Он мечтал о демократическом равенстве с обществом, а пришел к заискивающему панибратству с люмпеном-гегемоном. Он хотел найти общий язык с человечеством, а пришел к вульгарному «корявому говору». Задуманный Маяковским как некая модель «человека будущего», образ Поэта-Рабочего оказался во многом прямо противоположен тем идеалам социальной справедливости, духовной свободы и гармонии между личностью и обществом, во имя которых миллионы людей пошли за Октябрем.

Но в истории эстетических исканий русской литературы XX века опыт Маяковского по конструированию образа Поэта-Рабочего имеет очень существенное теоретическое значение. В этом образе впервые сделана попытка разрешить экзистенциальную проблему человека и его одиночества через полное растворение личности в социуме. В Поэте-Рабочем Маяковский первым жестко увязал душевную жизнь человека с классом, с его идеологией и первым потерпел жестокое поражение.

Отдельные творческие удачи, которых Маяковский добивался и на ложном пути, — это неопровержимые свидетельства искренней увлеченности поэта преходящими идеями времени. Тут и «Левый марш» с его вольным дыханием и размахом. Тут и удивительная цепь гиперболических метафор, вырастающих из скупых данных медицинского бюллетеня («Мы не верим»). Тут и развернутая метафора, уравнивающая поэзию с войском: в грандиозной картине парада поэтического войска во Вступлении в поэму «Во весь голос».

6.5. Драматургия Маяковского: «театр не зеркало, а увеличивающее стекло»

Творческому дару Маяковского была органически свойственна сатирическая струя. Еще в начале своего пути он написал для аверченковского «Нового Сатирикона» целый цикл сатирических «Гимнов» («Гимн судье», «Гимн ученому», «Гимн взятке» и др.). Сатирический дар поэта обогатился живым контактом с народными формами сатиры (лубком, частушкой) во время работы в «Окнах РОСТА». В 1920-е годы поэт писал также политические стихи-памфлеты и инвективы. Многие из всего этого — явное исполнение политического заказа (пример тому — развязные стихотворные послания к Шаляпину и Горькому). Но сатира Маяковского обрела особенную хлесткость и яркость, когда он находил и обличал в современной жизни советской России явления, которые дискредитировали высокие идеалы социальной революции. Сатирическая лирика Маяковского была прежде всего обличением минус-гражданственности. Неслучайно самым главным объектом сатирической рефлексии его лирического героя стал «совмещанин» — человек, который имитирует гражданственность, низводя духовные цели, во имя которых поэт пошел в революцию, до уровня бытовых удобств вроде «уютных кабинетов и спаленок» («О дряни»).

Наиболее сильно сатирический дар Маяковского проявился в его драматургии. Для Маяковского с его установкой на «действенность» хлесткого, обличающего поэтического слова обращение к драматургии, где слово всегда «слово-дело», было более чем органичным. Установка на эпатаж, отказ от психологических мотивировок, деформация образов, героин-маски, хлесткая выразительность речи — эти и другие черты экспрессионистской поэтики, разработанные Маяковским-лириком, стали выполнять в его драматургии принципиально иную, прагматическую функцию — функцию пропаганды и агитации.

В 1918 году Маяковский пишет *«Мистерию-буфф»*, посвящая ее первой годовщине революции. Стремление дать «героическое, эпическое и сатирическое изображение эпохи»¹ определило стилистику пьесы.

«Мистерия-буфф» была поставлена В. Э. Мейерхольдом дважды — в 1918 и 1921 гг. Маяковский принимал активное участие в постановке: читках и репетициях, поисках сценической площадки, даже перед премьерой «раскрасил афишу от руки» и играл,

+2 СТРОКИ

¹ *Маяковский В. В.* Театр и кино. — М., 1954. — Т. 2. — С. 470.

заменяя актеров «на скорую руку, и “Человека просто”, и “Мафусаила”, и “кого-то из чертей”»¹.

«Я не мог начинать работу до тех пор, пока ее не заварит сам Маяковский, — говорил Мейерхольд. <...> Я стремился как можно дольше продержать актеров за столом для того, чтобы Маяковский учил актеров, как должны они обращаться с текстом»².

Маяковский создает образ революции, актуализируя и обновляя каноны жанра мистерии и переосмыслив общеизвестный библейский сюжет. Революция в «Мистерии-буфф», уподобленная библейскому потопу, — это символ очищения, через которое человечество должно пройти, чтобы спастись и достичь «земли обетованной» — царства освобожденного труда.

Выжившие после вселенского потопа-революции семь пар «нечистых» (пролетарии) противостоят «чистым» (эксплуататорам всех мастей и расцветок), в результате «нечистым» удастся избавиться от гнета, они отправляются на поиски «земных небес», где «сладкий труд не мозолит руки./ работа розой цветет на ладони». В «Мистерии-буфф» революционная патетика соединена с выразительностью площадного театра (балагана, цирка), персонажи плакатны, стилистика пьесы афористична («Ишь, проклятый, распустил слюнки! Революция вам, мусье, не юнкер») — «это лозунги митингов, выкрики улиц, язык газет»³.

В предисловии ко второй редакции «Мистерии-буфф» Маяковский призывал в будущем делать содержание пьесы «современным, сегодняшним, сиюминутным». Злободневность будет пронизывать всю сатирическую драматургию Маяковского, в том числе и более поздние пьесы «*Клоп*» (1928) и «*Баня*» (1929). В этих пьесах Маяковский провозглашает свое понимание нового, революционного театра и новой драматургии: «Сделать агитацию, пропаганду, тенденцию живой...», в противовес укоренившимся на сцене традициям «психоложества», «вернуть театру зрелищность»⁴. Принципы новой театральности Маяковский зарифмовал в броских рекламно-агитационных плакатах, которые входили в сценографию постановки «*Бани*» в театре им. Вс. Мейерхольда:

Ставь прожектора, чтоб рампа не померкла.
Крути, чтобы действие мчало, а не текло.
Театр — не отображающее зеркало,
А увеличивающее стекло!

¹ См.: *Золотницкий Д. И.* Мейерхольд: роман с советской властью. — М., 1999. — С. 5—85.

² «Слово о Маяковском» (1933) // *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. — М., 1968. — Ч. 2. — С. 360—361.

³ *Маяковский В. В.* Театр и кино. — М., 1954. — Т. 1. — С. 322.

⁴ *Маяковский В. В.* — Т. 12. — С. 200.

«Клоп» и «Баня» — острые сатирические комедии, направленные против двух самых опасных, по мнению Маяковского, явлений времени — мещанства и бюрократизма, дискредитирующих идею революции. Сюжеты обеих пьес строятся на конфликте между «социалистическими» романтиками, истово преданными делу революции, и обывателями, желающими нажиться на ней. (В более широком смысле это противостояние может быть понято и как конфликт изобретателей, стремящихся обновить мир, и приобретателей, все свои силы расходуящих на обустройство собственного гнездовья — будь то семейное бунгало или госучреждение.)

Маяковский, по собственному признанию, стремился не к созданию характеров, но к «оживлению» тенденций. Он строит образ персонажа на основе какой-то одной черты, доводя ее до гротеска, максимально укрупняя и окарикатуривая ее (что сравнимо с «техникой», которую поэт использовал в Окнах сатиры РОСТА). Главные отрицательные персонажи «Клопа» и «Бани»: Присыпкин и Победоносиков, Баян и Оптимистенко — это мещанство и бюрократия в сконцентрированном виде. Говорящие фамилии героев — «зерно образов»¹. Так, метаморфоза, происходящая с именем героя пьесы «Клоп» (Петр Присыпкин становится Пьером Скрипкиным), вскрывает несоответствие между внешним лоском, к которому он изо всех сил тянется, и вульгарной пошлостью, которой пропитан он насквозь. В Присыпкине, «бывшем рабочем, бывшем партийце, ныне женихе», поэт разглядел зловещее социальное явление — сугубо потребительское понимание целей революции («Кто воевал, имеет право у тихой речки отдохнуть. Во! Может, я весь свой класс своим благоустройством возвышаю. Во!») и наглые претензии на свой кусок от пирога победы («Товарищ Баян, я против этого мещанского быту — канареек и прочего... Я человек с крупными запросами... Я — зеркальным шкафом интересуюсь...»). Игорь Ильинский, исполнявший роль Присыпкина, вспоминал: «Я стал делать Присыпкина «монументальным холуем и хамом». От этого получался масштаб его фигуры... Утрировал размашистость походки, придал тупое кретинское выражение монументальному лицу, немного кривовато ставил ноги... Внушительность превращалась в самодовольство; уверенность в безапелляционный апломб, в беспросветную наглость»².

В драматургии Маяковского в соответствии с ее родовой природой максимальную эстетическую нагрузку несет слово персонажа. Речь героев «Клопа» и «Бани» — не только способ действия, но в высшей степени выразительный прием невольного

¹ Паперный З. С. Поэтический образ у Маяковского. — М., 1961. — С. 409.

² Цит. по: Смирнов-Несвицкий Ю. А. Особенности поэтики театра Маяковского. — Л., 1980. — С. 47.

саморазоблачения. Желанием «устроиться», прикрываясь своей принадлежностью к победившему классу, мотивирована языковая мимикрия таких персонажей, как Присыпкин, Баян, Ренессанс. Но именно речь и выдает их: комический эффект возникает от нелепого сочетания в пределах одной фразы канцелярских штампов и обычной «разговорной» лексики, стремления «об-официальить» как самые мелочные ситуации («Зачем вам сливаться с массой и покупать сельдей в таком дискуссионном порядке?»), так и самые тонкие, интимные чувства («Гражданка, наша любовь ликвидирована. Не мешайте свободному гражданскому чувству, а то я милицию позову»).

В пьесе «Клоп» «стилевой разnobой» (выражение З. С. Паперного) концентрируется в третьем действии — сцене «красной свадьбы». Языковой абсурд набирает обороты, усиливаясь от картины к картине, герои в пьяном угаре перестают слышать друг друга, в конце концов происходит «провал коммуникации» («петит истуар» превращается в «писсуар», «цедура» — в «дуру»). Финалом праздника становится пожар, в «бытовом» плане мотивированный неосторожностью пьяных гостей, а в символическом воспринимаемый как очистительный акт — уничтожение распоясавшегося обывательского мира.

В комедии «Баня» объектом сатирического разоблачения становится совбюрократия, которая уже в первые годы после Октября превратилась в главного *победителя* революции — реально извлекшего вполне конкретные выгоды из большевистского переворота. Созданный в пьесе образ госучреждения, именуемого «Управление по согласованию», — это сгущенная метафора бюрократической системы, которая только глушит и топит в бесконечной бюрократической волоките всякую полезную инициативу. Наиболее ярко суть совбюрократии представлена в образах главначупуса Победоносикова и его секретаря Оптимистенко.

Победоносиков — это гротескное воплощение того типа руководителя, из которых буквально в считанные годы после Октября составилась целый правящий слой — так называемая «номенклатура». Партстаж, мифические заслуги перед революцией — это единственные достоинства, благодаря которым Победоносиков получил руководящую должность. А чтобы маскировать свою полную некомпетентность, он разворачивает кипучую псевдодеятельность, которая в его собственном изложении состоит в следующем: «Директивы провожу, резолюции подшиваю, связь налаживаю, партвзносы плачу, партмаксимум получаю, подписи ставлю, печать прикладываю». Но занимаемое положение «у кормила власти» преисполняет Победоносикова непомерным тщеславием, превращает его в чванного вельможу («Изобретателей много, а я один»), претендующего на особые привилегии даже

в гипотетическом будущем («Только имейте в виду, товарищ, — предупреждает он Фосфорическую женщину, — я работник центрального значения, пускай другие колхозятся»).

Оптимистенко, секретарь при главначпупсе, — это церемониймейстер бюрократизма, он буквально упивается своими управленческими возможностями. Его коронная фраза: «Каждый вопрос можно и увязать, и согласовать». Свою главную служебную функцию Оптимистенко видит в том, чтобы колесо государственного аппарата крутилось безотказно, а что в нем крутится и куда оно выкруливает, ему совершенно безразлично. «Да не мешайте вы со своими фантазиями нашей государственной деятельности!» — так Оптимистенко отфутболивает Велосипедкина, изобретателя чудесной машины времени. «Не угрожайте крупному государственному учреждению, нам нервничать и волноваться неудобно...» — осаждает он даже самого Победоносикова.

В образах Победоносикова и Оптимистенко Маяковский не жалеет сатирических красок. Тут и говорящие фамилии¹, и карикатурные позы, и в особенности — гротескно-утрированная речь, представляющая собой хаотический набор канцелярских штампов и клише. А увенчиваются речевые партитуры главначпупса и секретаря монологами, представляющими собой тавтологическую галиматью.

Победоносиков. Итак, товарищи, мы переживаем то время, когда в моем аппарате изобретен аппарат времени. Этот аппарат освобожденного времени изобретен именно в моем аппарате, потому что у меня в аппарате было сколько угодно свободного времени. Настоящий текущий момент характеризуется тем, что он момент стоячий...

Оптимистенко. В свою очередь беру слово от лица всех и скажу вам прямо в лицо, невзирая на лица, что нам все равно, какое лицо стоит во главе учреждения, потому что мы уважаем только то лицо, которое поставлено и стоит...

В стиле речи Победоносикова и Оптимистенко Маяковский впервые представил в гротескном виде искусственный сословно-кастовый лингвалитет народившейся совбюрократии (впоследствии этот псевдоделовой волапюк К. Чуковский назвал «канцеляритом»). «Канцелярит» — это общий стиль речи всех других отрицательных персонажей (Ивана Ивановича, Моментальникова,

¹ И фамилия, и должность первого начинаются одинаково торжественно — «победо...», «главнач...», но монументального завершения не получается: ожидаемый «победоносный» становится «носиком», а «главнач» скатывается в игрушечное «пупс». «В фамилии героя — зерно образа. Маяковский все время нагнетает силу, монументальность, напыщенность своего персонажа, чтобы затем резче и неожиданнее проступила внутренняя слабость псевдогероя» (*Паперный З. С. Поэтический образ у Маяковского.* — М., 1961. — С. 409).

Мезальянсовой). Ему, по замыслу автора, должна противостоять романтически-возвышенная речь энтузиастов-изобретателей («Ч у д а к о в. Волга человеческого времени, в которую нас, как бревна в сплав, бросало наше рождение, бросало барахтаться и плыть по течению — эта Волга отныне подчиняется нам...») и посланца коммунистического будущего, Фосфорической женщины. («Только сегодня из своего краткого облета я оглядела и поняла мощь вашей воли и грохот вашей бури, выросшей так быстро в счастье наше и в радость всей планеты...» и т. п.). Но слова, которые они произносят, — это, в сущности, тоже клишированная речь, только с другой грампластинки, это тот самый помпезный художественный «новояз», который зародился в пролетарской поэзии и впоследствии стал стилевой доминантой литературы соцреализма.

В обеих своих комедиях Маяковский использует прием «фантастического допущения», то есть моделирует «экспериментальную ситуацию, в которой основной конфликт предстает в очищенном виде»¹. «Фантастическое допущение» у Маяковского — это проверка жизнеспособности моделей поведения современных персонажей коммунистическим будущим. Так, действие в пьесе «Клоп» строится на контрасте двух хронотопов: первый хронотоп — это обыденная реальность советской России 1929 года, второй хронотоп отнесен от настоящего на 50 лет вперед — в светлое коммунистическое будущее. Сумбурному, мелочному, мешанинствующему настоящему противопоставлен высокоорганизованный, разумный мир, где все делается по науке. (При этом автор не без юмора изображает крайности чрезмерного рационализма.) И когда бывшего пролетария Петра Присыпкина, сгоревшего в пожаре на собственной «красной свадьбе», реанимируют спустя 50 лет, то в коммунистическом обществе он уже воспринимается не как человек, а как «страшный человекообразный симулянт».

В «Бане» картин будущего нет, но порыв в будущее определяет весь пафос пьесы: «Вперед, время! Время, вперед!» — вот ее рефрен. Маяковский использует здесь весьма популярный в 1920-е годы сюжет изобретения машины времени, посредством которой люди смогут переноситься из одной эпохи в другую, ускорять ход истории. Чиня всяческие препоны изобретателям такой машины, Победоносиков и его присные все равно не в силах удержать жизнь на месте. Потому в финале Победоносикова, Оптимистенко, Понта Кича, Мезальянсову снесло с «чертова колеса времени», оно унеслось в 2030 год без бюрократического балласта.

«Ворваться в жизнь» — так Маяковский формулировал один из важнейших принципов своей театральной эстетики. В част-

¹ Голубков С. А. Мир сатирического произведения. — Самара, 1991. — С. 31.

ности, это проявлялось в стремлении драматурга прямо, по ходу спектакля, оказывать непосредственное идейное и эмоциональное воздействие на зрителей. В его комедиях этой цели служат разнообразные приемы размыwania границы между сценой и зрительным залом. Например, в «Бане» третье действие строится так, словно сами персонажи пьесы, сидя в зрительном зале, смотрят спектакль про себя и ведут бурную дискуссию с режиссером. Режиссер оправдывает сатирический характер изображения стремлением «поставить наш театр на службу борьбы и строительства, посмотрят — и заработают, посмотрят — и взбудоражатся, посмотрят — и разоблачат». Победоносиков же требует совершенно противоположного: «А я вас попрошу от имени рабочих и крестьян меня не будоражить. Подумаешь, будильник! Вы должны мне ласкать ухо, а не будоражить, ваше дело ласкать глаз, а не будоражить...» В сущности, Маяковский делает зрителей участниками обсуждения очень болезненного для советской эстетики вопроса — о месте сатиры в советском искусстве (который, кстати, оставался камнем преткновения в течение всей советской эпохи).

А в комедии «Клоп» прямой контакт размороженного Скрипкина со зрителями становится финальной кодой всего спектакля. Когда герой впервые «бросает взгляд на зрительный зал», его лицо меняется — «становится восторженным», и он «орет в зрительный зал»: «Граждане! Братцы! Свои! Родные! Откуда? Сколько вас?! Когда же вас всех разморозили? Чего ж я один в клетке? Родимые, братцы, пожалте ко мне! За что ж я страдаю?! Граждане!..»

Семантическая ориентация таких приемов очевидна: мало того, что они втягивают зрителя как бы внутрь спектакля, в самую творческую «кухню», но и побуждают людей, пришедших в театр поразвлечься, воспринимать происходящее на сцене не отстраненно, как какую-то «иную жизнь», а очень лично, заставляют поворотиться на самих себя, со стыдом обнаружить немало сходного между собою и сатирическими персонажами пьесы. Эффект удался — неслучайно наиболее яркие сатирические типажи из «Клопа» и «Бани»: Присыпкин, Победоносиков, Оптимистенко — очень скоро стали именами нарицательными¹. И на долгие годы.

Но зато самые острые споры вокруг первых постановок «Клопа» и «Бани» вызывали образы положительных героев и картины коммунистического будущего. Маяковского критиковали за «невыписанность» положительных персонажей, за «нежизненность» будущего и т. п. Эти упреки имели под собой основания. В са-

¹ Кстати, самому Маяковскому рассказали такой случай: «В трамвай сел человек, не бравший билета и старающийся обжудить дорогу. Заметивший кондуктор изругался: — Эх ты, жулик, шантрапа, клоп Маяковского...» (*Маяковский В. В.* — Т. 12. — С. 199).

тирическом творчестве Маяковского проступали противоречия, характерные для его художественного сознания: несоответствие между силой обличения социальных пороков, рожденных новым строем и препятствующих воплощению революционных идеалов, и утопичностью самих этих идеалов. Отсюда — с одной стороны, плакатная рельефность, яркость и жизненная убедительность образов отрицательных персонажей (совбюрократов и совмещан), с другой — умозрительность, худосочность образов носителей революционных идеалов. Даже «делегатка 2030 года» в «Бане», отбирающая лучших для «переброски в коммунистический век», представляет собой условный персонаж-функцию, вроде *deus ex machina* в античном театре, носителя высшей истины и верховного судьи. Словно выхваченным из действительности и хлестко окарикатуренным сценам, вроде торго частников-лоточников («Клоп») или сцены в приемной управления по согласованию («Баня»), не равнозначны по эстетической силе схематичные картины будущего в «Клопе», а в «Бане» будущее вообще представлено в виде чисто риторических восторгов.

6.6. Трагедия поэта

Но тем горше, тем трагичнее для сознания самого поэта разверзающийся разрыв между мифом и реальностью. Ведь художественное чутье не покинуло Маяковского, и его огромный творческий дар никак не мог уместиться в прокрустово ложе умозрительных идеологических доктрин — «бабочка поэтиного сердца» сопротивлялась большевистской этике и лефовской эстетике.

Даже в запале Гражданской войны одновременно с лубками для «Окон РОСТА» из-под пера Маяковского вырывались шемящие строки. Душа сохраняла способность чутко реагировать на чужую боль: «Лошадь, не надо.// Лошадь, слушайте —// Чего вы думаете, что вы их плоше?// Деточка,// все мы немножко лошади,// каждый из нас по-своему лошадь» — это написано в 1918 году. Душа продолжала тосковать от неизбежного одиночества: «И овдовевшая в ночи// вышла луна одиночить» («Горе», 1920). Стесняясь сентиментальности, она все-таки не теряла светлые надежды («Весна», 1918), искала эмоциональной разгрузки («Тучкины штучки», 1917 — 1918). Наконец, в самом начале 1920-х годов из-под пера Маяковского родилась едва ли не самая шемящая, самая сердечная поэма «Про это», но она уже была, по определению Р.Якобсона, «сгущенным, доведенным до совершенства повторением пройденного»¹.

¹ Якобсон Р. О поколении, растерявшем своих поэтов (1930) // Вопросы литературы. — 1990. — Ноябрь—декабрь. — С. 92.

Гуманистическое начало, которое всегда питает собою лирическое чувство, и художественный вкус Маяковского порой восставали против рацей Поэта-Рабочего. Этот Поэт-Рабочий, апологет народной массы, может вдруг рубануть в азарте воображаемой полемики с профессором Шенгели: «Ведь масса — это много людей, // Но масса баранов — стадо». Этот теоретик и практик ЛЕФа, столь много натрудившийся на ниве опрошения литературного стиля, вдруг произнесет предостерегающе:

Одного боюсь —
за вас и сам, —
чтоб не обмелели
наши души,
чтоб мы не возвели
в коммунистический сан
плоскость раешников
и ерунду частушек.

Эти строки адресованы «пролетарским поэтам» — с ними Маяковский искал союза. Но это не помешало ему создать убийственно едкую карикатуру на «пролетарского поэта»:

Степа
творит,
не затемняя сознания,
без волокиты аллитераций
и рифм.
У Степы
незнание точек и запятых
заменяет
инстинктивный
классовый разум...
(«Марксизм —
оружие...»)

Наконец, автор, который приписал положительный эстетический смысл хамству люмпена, вдруг выдает в 1926 году целую очередь стихов, в которых гневно клеймится хулиганство («Хулиган», «В мировом масштабе», «Тип»).

Противоречия в позиции Маяковского мучительны: он мечется между умозрительными доктринами и живым чувством. Поэзия Маяковского советской эпохи — вся состоит из таких кричащих контрастов. Если его ранняя лирика была цельна трагедией лирического героя, противостоящего со всем миром, то его послеоктябрьская поэзия вопиюще нецельна — теперь это трагедия самого поэта, раздираемого неразрешимыми противоречиями. Главное противоречие гнездилось в представлении об идеале. Для Маяковского с его изначально романтическим «отсчетом от

идеала» проблема эта — сердцевина художественной системы. И когда в своем поиске идеала Маяковский пришел к Поэту-Рабочему, чьи личностные качества и ценностные ориентиры непримиримо разошлись с человечностью, вся его художественная система пошла «вразнос».

Еще при жизни поэта некоторые наиболее проницательные и доброжелательные ценители его творчества отмечали тревожные симптомы. Так, в 1922 году О. Э. Мандельштам предупреждал об опасных последствиях ориентации Маяковского на создание «поэзии для всех»: «Экстенсивное расширение площади под поэзию, разумеется, идет за счет интенсивности поэтической культуры... Однако обращаться к совершенно поэтически неподготовленному слушателю <...> неблагоприятная задача... Совсем неподготовленный совсем ничего не поймет, или же поэзия, освобожденная от всякой культуры, перестанет вовсе быть поэзией, и тогда уже по странному свойству человеческой природы станет доступной необъятному кругу слушателей. <...> Поэтому совершенно напрасно Маяковский обедняет самого себя»¹.

И в самом деле, стремление Маяковского к созданию «поэзии для всех» обернулось упрощением сцеплений внутри его художественной системы, а точнее — разрушением тех диалектических противовесов, которые определяли ее семантическую насыщенность и сложность. Одно из таких внутрисистемных разрушений отметил Ю. Н. Тынянов. В своей статье «Промежуток» (1924), напомнив, что «стих Маяковского все время на острие комического и трагического», и это составляет особое достоинство его стиля, критик с тревогой констатировал: «Его верный поэтический прицел — это связь двух планов — высокого и низкого, а они все больше распадаются: низкий уходит в сатиру («Маяковская галерея»), высокий — в оду («Рабочим Курска»). В голой сатире, как и в голой оде, исчезает острота, исчезает дупланность Маяковского»². Угасание другой структурообразующей компоненты в художественной системе Маяковского отметил Р. О. Якобсон: «К концу жизни Маяковского его ода и сатира совершенно заслонили от общественности его элегию, которую, к слову сказать, он отождествлял с лирикой вообще»³.

Действительно, лирические поэмы, созданные Маяковским в 1910-е годы, представляли собой в высшей степени органичные построения. Их цементировал «внутренний» сюжет — сюжет лирического переживания, в котором воплощалась духовная драма героя. Но в лиро-эпических поэмах *«Владимир Ильич Ленин»*

¹ Мандельштам О. Э. Собр. соч.: в 4 т. — М., 1991. — Т. 2. — С. 329.

² Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 176.

³ Вопросы литературы. — 1990. — Ноябрь — декабрь. — С. 92.

(1924), «Хорошо!» (1927) и «Во весь голос» (1930), над которыми Маяковский работал в 1924—1930 годах, уже нет той органичности. Причина в том, что конструирование завершеного целого в каждой из этих поэм идет по умозрительной, рационалистической схеме, заранее расчерченной автором.

Этим обусловлена крайняя рассогласованность между провозглашенным замыслом и воплощением в поэме «Владимир Ильич Ленин». Повествователь опасался «приторного елеса», предостерегал против создания культа вождя, более того, заявлял о своей готовности противостоять этим тенденциям: «Если б/ был он/ царствен и божествен, // я б/ от ярости/ себя не поберег// я бы/ стал бы/ в перекоре шествий, // поклонениям/ и толпам поперек». А на самом деле по жанровой и стилиевой структуре поэма представляет некое новое Евангелие о явлении в мир и чудесных деяниях «революции отца и сына», Спасителя человечества¹.

Поэма «Хорошо!» вообще скомпонована из двух самостоятельных сюжетов: сценария для «синтетического» представления под названием «25 октября 1917» и сюжета лирической исповеди современника пережитой эпохи². Оба эти сюжета так и не были сбалансированы до конца: лирический сюжет (главы 11, 13, 14) словно бы втиснут в сюжет эпический (главы 8—10, 12, 14—16), связь между ними скорее внешняя, чем внутренняя, да и архитектурно они несоразмерны друг другу, а финальные главы 17—19 представляют собой довольно громоздкую патетическую код.

Наконец, в высшей степени характерное явление — работа Маяковского над последней поэмой «Во весь голос». Изучение черновиков поэта показало, что одновременно с патетическим мотивом, который реализован в первом Вступлении в поэму (собственно «Во весь голос»), он разрабатывал мотив интимно-лирический (это фрагменты, которые публикаторами печатаются под названием «Неоконченное»). Опираясь на эти и другие данные, А. С. Субботин выдвинул и весьма убедительно обосновал гипотезу о том, что, по-видимому, эта поэма, которой автор придавал значение программно-творческого манифеста, должна была состоять «по крайней мере из двух контрастирующих частей — вступления, написанного в интонациях ораторской речи (его заглавие «Во весь голос» несет в себе и жанровую характе-

¹ В статье «Эстетика агиографического дискурса в поэме В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» Ю. В. Шатин убедительно доказывает, что вся поэма построена на жанрово-стилевых и композиционных клише древнерусского жития (см.: Дискурс: коммуникация, образование, культура. — Новосибирск. — 1996. — № 2).

² См. об истории создания поэмы в статье: Михайлов А. А. «Это время гудит...» (Поэма Маяковского «Хорошо!»: взгляд из 80-х) // Русская литература. — 1988. — № 3.

ристику монолога, указание на господствующую здесь тональность), и другого — выдержанного в интонациях задушевной, интимной беседы»¹. То есть в замысле двухчастного вступления Маяковский пытался восстановить утраченную полноту мировосприятия: уравнивать, гармонизировать общее и личное, социальное и душевное, однако связать эти полюса он пытался опять-таки сугубо рационалистически. Но отдельные гениальные строфы, предназначавшиеся для второго вступления, так и не стянулись в единый лирический сюжет.

Разрыв между личным и общим обернулся трагическими разочарованиями и невосполнимыми душевными растратами. Маяковский убеждался, что жертвы, на которые пошел его лирический герой, отрешаясь от себя, отождествляя себя, Поэта, традиционного носителя неповторимости человеческой индивидуальности, с Рабочим, носителем коллективного, массового сознания, не привели к преодолению одиночества: «Но кому я, к черту, попутчик! Ни души не шагает рядом» («Город»). Эти строки написаны в 1925 году, когда Маяковский был уже признанным лидером литературного движения, известного своей просоветской ориентацией. А в январском номере журнала «Молодая гвардия» за 1926 год было напечатано стихотворение «*Домой!*», которое завершалось следующей строфой:

Я хочу быть понят моей страной,
а не буду понят —
что ж.
По родной стране
пройду стороной,
как проходит
косой дождь.

Обратим внимание на перекличку фразы «Я хочу быть понят моей страной» с фразой, в которой завязывается психологическая коллизия: «Я хочу, чтоб к штыку приравнили перо». В этой завязке узнается один из главных драматических мотивов ранней лирики Маяковского — жажда самоотдачи. И в советское время Маяковский остался верен этому нравственному императиву. Но, несмотря на смену эпох, несмотря на готовность поэта к растворению в общем строю, разрешение психологической коллизии осталось прежним: чувства лирического героя никем не востребованы, его порыв остается безответным².

¹ Субботин А. С. Маяковский: сквозь призму жанра. — С. 289.

² О сходстве подобных психологических коллизий в ранней и поздней лирике Маяковского свидетельствует очевидная перекличка тональности и финала стихотворения «Домой!» с тональностью написанного в 1916 году стихотворения «России» («Вот иду я, заморский страус...»).

Итак, все усилия оказались напрасными, зато душа растрache-на. Больше всего пострадала от утопической доктрины, которой Маяковский пытался следовать, любовная лирика, самая сильная и яркая ветвь его раннего творчества. И это понятно: на «вечном сюжете» любви любая версия гармонии человека и мира проверяется с максимальной убедительностью. А стихи о любви, написанные Маяковским в 1920-е годы, поражают соседством взаимоисключающих принципов духовного единения.

С одной стороны, это перевод языка любви на новояз партсобраний, а чувства любви — в чувство классовой солидарности. Вот строки из стихотворения «*Любовь*» (1926):

Надо
обвязать
и жизнь мужчин и женщин
словом,
нас объединяющим:
«Товарищ».

А с другой стороны, это создание единственных — интимнейших и одновременно космически масштабных — образов, в которых прозревается бытийный смысл любви, ее вселенская значимость:

Уже второй должно быть ты легла
В ночи Млечпуть серебряной Окою
Я не спешу и молниями телеграмм
Мне незачем тебя будить и беспокоить
<...>
Ты посмотри какая в мире тишь
Ночь обложила небо звездной данью
в такие вот часы встаешь и говоришь
векам истории и мирозданию.

Порой эти оба взаимоисключающих принципа оказываются рядом в одном стихотворении, как в «*Письме Татьяне Яковлевой*» (1928). Начало стихотворения рассчитано на эпатаж, но эпатаж особого рода — чтоб шокировать крайней идеологизацией даже самого «интима»:

В поцелуе рук ли,
губ ли,
в дрожи тела
близких мне
красный
цвет
моих республик
тоже
должен
пламенеть.

А потом, после революционных речей насчет особенностей страсти и ревности у советского человека, вырывается живое, нервное, тоскующее:

Иди сюда,
иди на перекресток
моих больших
и неуклюжих рук.

Подобные противоречия не имеют ничего общего с законом диалектического единства. Это противоречия взаимоисключающие, их наличие разрушительно и для текста, и для души самого художника. Провозгласив цвет государственного флага индикатором любовной страсти, сам герой Маяковского не смог свести свою любовь к идеологической прагматике.

В определенном смысле творчество Маяковского в советскую эпоху — это эксперимент на собственной душе: попытка перестроить свое мировосприятие в соответствии с классовой доктриной, ставшей официальной идеологией советского режима. Эксперимент показал: если «сплошное сердце гудит повсеместно», оно не может биться, когда наступают «на горло собственной песне». Превращение неистового бунтаря в добровольного слугу тоталитарного режима обусловило духовную катастрофу Маяковского. «Как это ни горько, его выстрел был естественным и закономерным выходом, достойным концом его честного и слепого, заблудившегося и обреченного пути», — писал Борис Чичибабин¹.

Мучительные эксперименты Маяковского в высшей степени показательны для истории русской литературы XX века, для тех зигзагов, которые проделывало художественное сознание. Но в координатах «большого времени» Маяковский останется тем великим поэтом, который постиг вселенскую трагедию одиночества души, кто потряс мир своей готовностью к благодетелью. И его поражения на дорогах поиска единения с миром тоже значимы.

Глава 7

СЕРГЕЙ ЕСЕНИН: МЕТАМОРФОЗЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

Родина Сергея Есенина (1895—1925) — село Константиново, на Рязанщине, самая что ни на есть глубинная крестьянская Россия. О формировании личности поэта можно судить по его собствен-

¹ Чичибабин Б. Ответ на анкету «Век Маяковского: поэты о поэте» // Лит. газета. — 1993. — 14 июля. — С. 6.

ным признаниям. «Рос под призором бабки и деда. Бабка была религиозная, таскала меня по монастырям»¹. Наибольшее влияние на будущего поэта оказал дед — «умственный мужик», который «знал великое множество народных песен, но главным образом духовных стихов»². Есенин начал сочинять стихи с девяти лет: «Влияние на мое творчество в самом начале имели деревенские частушки» (VII, 15).

Закончив церковно-учительскую школу, Есенин учителем не стал, но получил «крепкое знание церковнославянского языка» и проникся поэтическим восприятием «Библии». Поэт Вс. Рождественский запомнил впечатление Есенина от обильного чтения Библии в школе: «И какая прекрасная книжища, если ее глазами поэта прочесть! Мне понравилось, что все там громадно и ни на что другое в жизни не похоже»³.

Перебравшись в Москву, он служил в типографии и энергично занимался самообразованием. Полтора года посещал народный университет имени Шанявского, где лекции читали лучшие профессора Москвы. На это время приходится знакомство с А. Блоком, А. Белым, Р. Ивановым-Разумником, которые удивительно деликатно и внимательно отнеслись к юному поэту⁴. В 1915 году он встретился с Николаем Клюевым, великолепным знатоком русской поэтической старины и религиозных традиций. Годы общения с ним, несомненно, обогатили духовную культуру Есенина.

Становление Есенина как поэта проходило в интенсивных пробах пера. Тут и подражание сказочным стереотипам («Сиротка», 1914), народным песням (любовным, плясовым, ямщицким), былинам и историческим преданиям, стилизации под религиозно-обрядовые жанры («Молитва матери», 1914), под народный сказ («Лебедушка», 1913—1915), живые жанровые зарисовки, моментальный портрет («Побирушка», 1915)... Начинающий поэт отдал

¹ Есенин С. А. Автобиография (1923) // Есенин С. А. Поли. собр. соч.: в 7 т. — М., 1995—2002. — Т. 7. — Кн. 1. — М., 1999. — С. 11. Далее тексты С. Есенина цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.

² Памяти Есенина: Воспоминания, статьи, стихи. — М., 1926. — С. 47.

³ С. А. Есенин в воспоминаниях современников: в 2 т. — М., 1986. — Т. 2. — С. 124. Далее будет указываться: «Есенин в восп. совр.».

⁴ О Блоке Есенин шутил говорил: «Он передо мною игумен. <...> А я кто? Послушник или расстрига» (Из восп. Вс. Рождественского // Есенин в восп. совр. — Т. 2. — С. 100). О Белом в своей автобиографии заметил: «Андрей Белый оказывал на меня влияние не своими произведениями, а своими беседами со мной» (Розанов И. Н. Воспоминания о Сергее Есенине // Есенин в восп. совр. — Т. 1. — С. 442), но и «к новым книгам и стихам Белого он относился с интересом и иногда с восхищением. <...> Некоторую кровную связь с Белым он хотел закрепить, пригласив его в крестные отцы своего ребенка» (Чернявский В. С. Три эпохи встреч // Есенин в восп. совр. — Т. 1. — С. 221).

дань формам тогдашнего поэтического масскульта — кладбищенской лирике, мешанскому романсу. Довольно долго проступали в стихах Есенина отзвуки символистских веяний. Он даже попробовал символистскую эсхатологичность повернуть на крестьянский лад («Алый край в небесной черни...», 1915). Найденные и освоенные в пору ученичества формы и мотивы накрепко вошли в поэтический арсенал Есенина и в течение всей его творческой жизни то выступали на поверхность, то вновь уходили в тень.

Биографически и творчески Есенину были сродни поэты деревни — он сдружился с Сергеем Клычковым, Александром Ширяевцем, Петром Орешиним. Объединенные Николаем Клюевым, они образовали ту плеяду, которую критик В. Львов-Рогачевский обозначил термином «новокрестьянские поэты», а сам Есенин назвал «крестьянской купницей». Но своей творческой индивидуальностью Есенин изначально выделялся из круга своих друзей-единомышленников. «По силе своего лирического голоса Есенин стоит настолько выше всех крестьянских поэтов, что о нем надо говорить отдельно», — писал И. Розанов в предисловии к составленному им сборнику «Крестьянские поэты»¹.

7.1. Ранний период: народно-поэтический канон и «живая душа»

7.1.1. Обживание поэтического мира

Существеннейшая особенность поэтического мышления Есенина состоит в том, что в нем очень рано зародилась доминирующая идея-страсть, ставшая фундаментальной основой всей его художественной философии. Поначалу эта главная идея-страсть носила подсознательный характер, вызревала в творческой практике поэта, но уже в 1918 году в трактате «Ключи Марии» он закрепил ее в формуле-метафоре: *«Узловая завязь природы с сущностью человека»* (V, 202).

Краеугольный, исходный постулат миропонимания Есенина — неразделимость личности и природы. Есенин всегда ощущает и старается эстетически воплотить *однородность* человека и природы. Поэтому *образ поэтического мира и образ человека, лирического субъекта — равноправные составляющие художественной системы Есенина. В ней всегда есть два опорных метаобраза: мир и я. Мир как объективная данность, как отчий милый дом и как огромная безграничная Вселенная. А в центре этого мира, независимо от его масштабов, стоит*

¹ Крестьянские поэты. Кн. изд-во писателей «Никитинские субботники». — М., 1927. — С. 12.

лирический субъект. Он на себе проверяет крепость «узловой завязи» человека с миром.

Уже в пору творческой зрелости Есенин написал:

Слишком я любил на этом свете
Все, что душу облекает в плоть.

(«Мы теперь уходим
понемногу...», 1924)

В сущности, поэт дал точное определение телеологии своей поэтики: стремиться сокровенную, порой неизъяснимую в слове, душевную жизнь человека «овнешнить», то есть представить воплощенной — в цвете, звуке, запахе, контуре.

Проходя уроки символизма с его устремленностью проникнуть «за пределы предельного», молодой поэт в отличие от своих учителей, подчеркивал крайнюю важность плотского, материального плана в образе. В его поэтической практике каждый образ максимально пластичен, телесен, ярок: в нем есть свой рельеф, свои цвета, свои запахи. Этот образ, встав перед глазами читателя, кажется ему знакомым, поэтому вызывает к себе доверие, рождает теплое чувство родства, располагает к общению с лирическим субъектом.

Сердечная привязанность лирического субъекта к «малой родине» выражается прежде всего в *телескопическом характере* есенинских подробностей, которые образуют наглядно-зримую «плоть» образного мира: «У гумен к *репейным брошкам*/ Липнет мушый *хоровод*» («Дед», 1915); «Вижу лес и вечернее поल्या./ *И обвитый крапивой плетень*» («За горами, за желтыми долами...», 1916).

Порой юный поэт с полемическим задором *эстетизирует то, что обычно считается антиэстетическим*. «Изба-старуха челюстью порога/ Жует пахучий мякиш тишины. <...> Обняв трубу, сверкает по повети/ Зола зеленая из розовой печи. <...> И нежно охает ячменная солома./ Свисая с губ кивающих коров». Все эти натуралистические по своей природе образы сгущены в одном стихотворении («О красном вечере задумалась дорога...», 1916).

Но чтобы выявлять органическое и делать его источником эстетического наслаждения, необходима соответствующая поэтика — тоже органическая, то есть вызывающая у воспринимающего (слушателя, читателя) впечатление абсолютной естественности словесного образа и лирического высказывания. По убеждению самого Есенина, органическое в поэтике состоит в том, что «каждый шаг словесного образа делается так же, как узловая завязь самой природы» («Ключи Марии»; *V, 201*). Во всем предметном, земном поэт старается выявить наличие духовного смысла (пусть это будет мимолетное настроение, дума о масштабных явлениях

или целое философское мироотношение). А во всех душевных и духовных переживаниях человека он выискивает сродство с природными процессами.

Поэтому доминирующая роль в поэтике Есенина принадлежит принципу *взаимной обратимости* антропоморфизма («очеловечивания» природы) и анимализации («оприроднивания» человека). Эти два вида метафор у Есенина все время переливаются друг в друга — то ли внутри одного образа, то ли между образами, то ли между целыми картинами. Здесь не то, что принято считать психологическим параллелизмом (хотя этим приемом Есенин пользуется тоже довольно часто), а нечто более радикальное — прорастание, перерастание, вращение антропоморфности и анимализации друг в друга. Здесь ключ к основным образотворческим тактикам поэта.

В стихах Есенина совершается непрерывный круговорот метафор и сравнений. Кажется, ни у одного поэта природа не предстает столь живой, «очеловеченной», как у Есенина. Назвать это «одухотворенностью» — слишком общо. Самое главное качество есенинского антропоморфизма — родственное восприятие лирическим субъектом всего органического, природного окружения. Тут и ласковая впечатлительность: «Там, где капустные грядки/
Красной водой поливает восход,/ *Клененочек маленький* матке/
Зеленое вымя сосет» (1910) — как «теленочек», ведь в крестьянском доме он — буквально малое дитя, которого все пестуют. Тут и любование природой, как девицей, что принарядилась: «*Заневести*лася кругом/
Роща елей и берез» («Микола», 1913 — авг. 1914); «Распоясала зарница/
В пенных струях поясок» («Темна ноченька, не спится...», 1911); «Черемуха душистая/
С весною расцвела/
И ветки золотистые,/ *Что кудри*, завила» («Черемуха», 1915). Тут и, как должно быть, почтительность перед старшими: «Словно белую косынкой/
Повязалась сосна/
Понагнулась, как старушка,/ Оперлася на клюку,/ А над самую макушкой/
Долбит дятел на суку» («Пороша», 1915).

В свою очередь, у Есенина уподобление человека природе (анимализация) — это не просто средство выразительности, а в определенном смысле — мироощущение, имеющее философскую подоплеку. «Знает мать-земля черница,/ Все мы тесная родня» («Алый мрак в небесной черни...», 1915) — это написано двадцатилетним поэтом. Есенинский лирический субъект изначально проникнут чувством родства всего живого, а его мысль живет в ассоциативном поле подобия и взаимопонимания со всей живностью, с каждым растением.

В стихах Есенина нередко совершается своеобразная «рокировка» — перестановка местами — человека и природы. Так, в стихотворении «Не бродить, не мять в кустах багряных...» (1915 — 1916)

образ девушки и ее судьбы дается через постоянные уподобления с природой. Вот ее портрет: «Со снопом волос твоих овсяных <...> С алым соком ягоды на коже,/ Нежная, красивая, была/ На закат ты розовый похожа/ И, как снег, лучиста и светла». А вот знак ее последующей доли: «Зерна глаз твоих осыпались, завяли,/ Имя тонкое растаяло, как звук...» А в стихотворении «Зеленая прическа...» (1918) тонкая березка уподоблена юной красавице («девическая грудь», «косы-ветви»), она наделена чувством и разумом («загляделась в пруд»), и в ответ на вопрос лирического субъекта («Открой, открой мне тайну твоих древесных дум...»), она рассказывает о влюбленном в нее пастухе («Здесь слезы лил пастух...», «За голые колени/ Он обнимал меня»). В поэтическом мире Есенина они: и девушка с трудной долей, и тонкая березка у пруда — сродни друг другу, как сестры.

Исследователи отмечают густую населенность поэтического мира Есенина образами зверья и домашней живности¹. Это те существа, которые испокон веку входили в крестьянский мир как помощники, кормильцы, защитники, утеха. Но главное в есенинском анимализме — «одухотворение» этого сонма коров, собак, щенят, лисиц, лошадей. Лирический субъект наделяет этих существ разумом и чувством, и сам он способен перевоплотиться в любое из них, заразиться тем состоянием, в котором оно пребывает, проникнуться теми чувствами, которые оно испытывает. Например, в стихотворении «Корова» (1915) смерть старой кормилицы «очеловечена» — это уход в добрый сон («Жалобно, грустно и тоше/ В землю вопьются рога.../ Снится ей белая роща/ И травяные луга»). Отсюда и поразительно шемящее сострадание, которое лирический субъект Есенина испытывает ко всей этой живности — для него они действительно «братья меньшие».

Еще одна существенная особенность есенинского поэтического мира — это *обывование Космоса*. Изображая астральные явления: солнце, небо, звезды, луну, облака — Есенин дает их пластический эквивалент через ассоциации с крестьянскими бытовыми реалиями. Например: «Солнца струганные дранки/ Загораживают синь» («На плетнях висят баранки...», 1915); «Яг-нечок — кудрявый месяц/ гуляет в голубой траве» («За темной прядью перелесиц...», 1916); «Чистит месяц в соломенной крыше обоймленные синью рога» («Гаснут красные крылья заката...», 1915); «Облак, какмышь, подбежал и взмахнул/ В небо огромным хвостом...» («Пропавший месяц», 1915).

¹ См.: Морозова М. Анимализм в поэзии Есенина // Сергей Есенин. Проблемы творчества. — М., 1978. — С. 192 — 199. Автор статьи насчитала в художественном мире Есенина «около ста названий животных и птиц, преимущественно домашних, реже диких».

Омиршение астрального универсума поэт выводит из генезиса обустройства человека в мире. В «Ключах Марии» он писал: «Живя, двигаясь и волнуясь, человек древней эпохи не мог не задать себе вопроса, откуда он, что есть солнце и вообще, что есть обстающая его жизнь? Ища ответа во всем, он как бы искал своего внутреннего примирения с собой и миром. <...> Примирение это состояло в том, что кругом он сделал, так сказать, доступную своему пониманию расстановку. Солнце, например, уподобилось колесу, тельцу и множеству других положений, облака взрычали, как волки, и т.д. При такой расстановке он ясно и отчетливо определял всякое положение в движении наверху» (V, 196). Этот прием приобретает у Есенина колоссальное эстетическое значение. Все подробности деревенского быта, детали русского пейзажа, картины крестьянского труда, вся живность — словом, все земное, повседневное — вписаны у Есенина в огромный, бесконечный Космос. Великие астральные образы и образы земного крестьянского бытования поэтически обратимы. Весь Космос представлен как крестьянское подворье.

Все эти разнообразные взаимопереходы антропоморфизма — анимализации, переливы, переплывы природного и человеческого, земного и космического, бытового и духовного — это у Есенина главный и универсальный «поисковый инструмент», посредством которого и «душа облекается в плоть», и передается эстетическое впечатление лирического субъекта, заражающее адекватным отношением читателя. Высший же эстетический смысл принципа обратимости антропоморфизма анимализации — это *установление онтологического единства мира*. А если Человек и Природа смотрятся друг в друга как единокровные субстанции, значит, есть гармония во всем мироздании, а значит — есть лад и в сердце человека. Такова *идеальная эстетическая и этическая мера*, в свете которой Есенин эстетически воспринимает и этически оценивает реальную жизнь — состояние человеческой души и духа, чувства двоих, социальные отношения, общественные процессы, даже исторические перемены.

Именно такой, «одомашненный Космос» Есенин воспринимает как ч у д о, освящает как религиозную святыню: «Троицыно утро, утренний канон,/ В роще по березкам белый перезвон» (1914), «И вызванивают в четки/ Ивы — кроткие монашки» («Край любимый! Сердцу снятся...», 1914) и т. п. Религиозная топика у Есенина, как правило, играет роль особо сильного, «ударного» приема, выражает восторг, умиление, экстаз. Но объектом этих чувств становятся не сакральные святыни, не трансцендентные явления, а картины родной природы, подробности крестьянского быта, чудо женской красоты. Их он с а к р а л и з у е т — перед ними преклоняется, в их честь творит свою поэтическую литургию.

Словом, русская деревня как целое уподоблена светлomu храму, средоточию святости и благодати. А живет этот храм самой что ни на есть земной жизнью: здесь слышен «девичий смех», есть место «веселому плясу». Вот такую родину Есенин славит, предпочитая ее всем наивысшим божественным благам:

Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою».

«Гой ты, Русь
моя родная...» (1914)

Поэтический мир, взлелеянный Есениным в его ранней лирике, это конечно же светлая мечта, утопический характер которой поэт вполне осознает. Но этот утопический земной Рай есть художественная модель: осязаемый, обозреваемый, обоняемый образ гармонического миро-устройства, которое обеспечивается «узловой завязью» человека и природы. И во всем последующем творчестве Есенина этот идиллический поэтический мир остается воплощенным идеалом — *эстетическим кодом*, универсальной художественной мерой всего — начиная от исторических катаклизмов и социальных перемен и кончая тончайшими движениями человеческой души.

7.1.2. Каноны и лирические лики

Для Есенина поэтическое творчество было областью серьезного и ответственного осмысления. Опираясь на собственный творческий опыт и усвоенные на практике культурные представления и художественные принципы, он выработал свою эстетику, которую впоследствии в письме к Р. В. Иванову-Разумнику (май 1921 г.) назвал *«теорией поэтических впечатлений»* (VI, 124). Изложением ее стал трактат *«Ключи Марии»*, написанный в 1918 году.

Эстетические и литературно-теоретические взгляды молодого Есенина тяготеют к традиционалистскому полюсу. В суждениях автора *«Ключей Марии»* о монументальных мифологических образах («вселенском символическом древе» и др.), о символической семантике крестьянского быта и обихода (начиная со «строительного орнамента», интерьера крестьянской избы и вплоть до «цветного узорочья» на деревенских вышивках), об их роли как корневой основы словесного образа нет какой-то особой новизны, эти идеи, скорее всего, почерпнуты из трудов А. Н. Афанасьева, Ф. Буслаева, из знакомства с теоретическими идеями Андрея Белого, из общения с Клюевым. Но важно, что они включены

молодым поэтом в творческую программу, введены в систему его собственных эстетических принципов.

Свою «теорию поэтических впечатлений» Есенин выводил из традиций народно-песенной культуры. Напев, мелодичность, благозвучие были для него не пустыми словами, а важными качествами поэтического высказывания. Все это отвечало фундаментальному представлению молодого Есенина о назначении поэзии — вносить лад в мир. Однако Есенин пытался пойти дальше — постигнуть органическую природу образа. Он выдвинул идею многослойности: «Образ от плоти можно назвать заставочным, образ от духа — корабельным и третий образ от разума — ангелическим» (V, 204)¹. «Заставочный», «корабельный», «ангелический» — метафорические определения. Они обозначают три ступени, по которым происходит естественный переход от внешнего предметного, наглядно-зримого слоя образа к его глубинным, нематериальным, духовным смыслам. Творчество Есенина было практическим опытом по созданию именно такой, *органической*, поэтики, опытом, давшим яркие художественные результаты.

Но в есенинской «теории поэтических впечатлений» таилось взрывчатое противоречие. С одной стороны, его художественное сознание ориентировано на эстетические каноны, сформировавшиеся на основе мифологических представлений, с другой — устремлено к установлению, выявлению органической связи между образом и природою, естественными процессами. А это ведет к расшатыванию и даже уничтожению канона.

В ранней поэзии Есенина боренье между жизнью и канонем особенно отчетливо проявилось в образе лирического субъекта, а также в динамике смены ролевых ликов, в которых он выступает. *Лирический субъект — центральный образ в поэзии Есенина, он — главный герой стихотворений, его переживания становятся стержнем лирических сюжетов.* Он на себе проверяет крепость «узловой завязи» человека с миром. Главная тема Есенина, можно сказать, «магистральный сюжет» всей его лирики — это жизнь души, процесс чуткого, почти иррационального, эмоционального переживания своих отношений с миром.

Крайнюю важность в поэзии Есенина приобретает проблема лика лирического субъекта: ведь поиски поэтом своей художественной персонификации в наиболее естественном и психо-

¹ Впоследствии, в статье «Быт и искусство» (1921) Есенин внес некоторые существенные уточнения в свою градацию образных «возрастов»: «Сначала был образ словесный, который давал имена предметам, за ним идет образ заставочный, мифический, после мифического идет образ типический, или *собирательный*, за типическим идет образ корабельный, или образ двойного зрения, и, наконец, ангелический, или изобретательный» (V, 217).

логически точном человеческом облике. В своей ранней лирике (1912—1917 гг.) Есенин пробует разные «роли», и все они из числа тех, которые входят в ареопаг канонических лирических субъектов русской народной поэзии или традиционных фольклорных стилизаций. Субъект его ранней лирики поочередно облачается в одеяния *Инока*, *Добра Молодца*, *Разбойника*, *Бродяги* — в них поэт ищет уже закрепленные в русской культуре аналоги душевному строю своего лирического субъекта. У Есенина все эти ролевые лики становятся персонифицированными носителями разных аспектов единого романтического мироощущения, которое закреплено в канонической памяти образов.

Ролевые лики, которые надевает лирический субъект раннего Есенина, очень сходны с ролевыми лицами других новокрестьянских поэтов. Но если каждый из сотоварищей Есенина по «крестьянской купнице», как правило, отдавал предпочтение одному ролевому лику и одному принципу лирического преломления (идиллическому — как Клычков, религиозно-мистическому — как Клюев, карнавальному — как Ширяевец), то Есенин брался за все, все перепробовал. При этом лики лирического субъекта Есенина не только разнообразны, они еще и существуют, что называется, вразнобой, то исчезая, то появляясь вновь.

Но Есенин, как правило, расшатывает рамки канонов, что приводит к сдвигу семантики канонического образа или даже переворачиванию стереотипа. Войдя в ту или иную каноническую роль, есенинский субъект начинает в ней жить, своей эмоциональной отзывчивостью и крайне чуткой рефлексивностью на любое дуновение в атмосфере времени разрушая канон. В связи с этим ролевые стихи выстраиваются в некий лирический сюжет, в котором запечатлевается эволюция мироощущения личности.

Вот центральный лирический персонаж первого сборника Есенина *«Радуница»* (1915) — *Инок*. С одной стороны, он выступает носителем ролевых канонических мотивов: религиозного экстаза, аскетической отрешенности от всего земного, мистического печалования по поводу неизбежного ухода. В таких стихах возникает причудливое созвучие между иноческими молитвами в ключе религиозного юродства и символистской эсхатологической элегичностью: «Я странник убогий. <...> На сердце лампадка,/ А в сердце Исус» (1915); «Только гость я, гость случайный/ На горах твоих, земля» («Там, где вечно дремлет тайна...», 1916). Это конечно же вторичный образ — декоративный пейзажник, «рязанский Лель». (Таким Есенина демонстрировали в литературных салонах и представляли царственным персонам.)

С другой стороны, самый главный объект религиозного чувства есенинского Инока — это родная земля с ее полями и лесами, деревня с ее повседневным обиходом: «Поклоняюсь придорожью,/

Припадаю на траву» («Чую радуницу божью...», 1914); «Я молюсь на алы зори./ Причащаюсь у ручья» («Я пастух, мои палаты...», 1914). Вот характерный пример есенинского иноческого гимна:

Пойду в скуфье смиренным иноком
Иль белобрысым босяком...

<...>

Хочу концы земли измерить,
Доверясь призрачной звезде,
И в счастье ближнего поверить
В звянящей рожью борозде.

(«Пойду в скуфье
смиренным иноком...», 1914)

Но цель-то он себе ставит вовсе не по канону (постичь божественные истины), он сам хочет проверить высшую истину и убедиться в том, что она действительно воплощается в реальной жизни крестьянина, «в звянящей рожью борозде». Он идет по земле, «проселочной дорогой/ *Молясь на копны и стога*». Вот они, иконы есенинского Инока, вот высшие знаки божественной благодати — добрый урожай, достаток в доме крестьянина.

Восторг есенинского Инока перед родным миром приобретает особую откровенность оттого, что, вопреки религиозному аскетизму, он нередко носит характер земного, жаркого юношеского чувства влюбленности:

Так и хочется к телу прижать
Обнаженные груди берез.

<...>

Так и хочется руки сомкнуть
Над древесными бедрами ив.

(«Я по первому снегу
бреду...», 1917 — 18)

Но как-то незаметно, с конца 1914 года в стихах о России иноческое умиление вытесняется грустным тоном, тяготеющим к плачевым модуляциям. Образ деревни предстает убогим и сирым: «Потонула деревня в ухабинах...» («Русь», 1914); «Сторона ль моя, сторонка,/ Горевая полоса» (1915); «...Приютились к вербам сиротливо/ Избы деревень» (1915); «Заслонили ветлы сиротливо/ Косниками мертвые жилища...» («Поминки», 1915). Пейзаж окрашивается роковым отсветом: «И стоят за дубровными сетками,/ Словно нечисть лесная, пеньки»; «Крутит вихорь леса во все стороны,/ Машет саваном пена с озер»; «Грянул гром, чашка неба расколота» («Русь»). Образы природы тяготеют к гротеску: «Вспучил бельма ветер черный» («В лунном кружеве украдкой...», 1915); «Вечер, как сажа,/ Льется в окно» (1914 — 1916); «Седины

пасмурного дня/ Плывут всклокоченные мимо» («Я снова здесь, в семье родной...», 1916). В стихах сохраняется фольклорная образная основа, но иногда из нее начинают извлекаться образы «крошечного мира» (например, в стихотворении «Колдунья», 1915). Примечательно, что тогда же, в 1915—1916 гг., написаны стихи «Корова», «Песнь о собаке», «Лисица», где «братья наши меньшие» предстают в трагические мгновения — убой, смертельное ранение, потеря щенят.

Что же могло так сильно повлиять на эмоциональный настрой поэта, так резко сместить его поэтическую оптику? В августе 1914 года началась Первая мировая война. В лирике Есенина прямые или косвенные упоминания о войне встречаются разве в двух-трех строчках. Однако у Есенина и впоследствии рефлексия на социальные и исторические катаклизмы будет преломляться косвенно — через традиционные лирические мотивы: изменения в природе, перелом любовного чувства, перипетии духовной жизни героя, смену настроения. В более общем, философском плане отмеченные эмоциональные сдвиги в есенинской лирике 1914—1916 гг. стали косвенными знаками душевного кризиса — впервые пошатнулась вера поэта в благость самого мироустройства.

Эволюция художественного сознания поэта проявилась также в смене ролевого лика лирического субъекта. Поначалу с образом Инока начинает соседствовать образ, а потом и вытеснять его *Добра молодца* — в стихотворениях «Ямщик» (1914), «Удалец» (1915). В отличие от ширяевских казаков-разбойников, что тешили душу в карнавальном веселье, в есенинском Добром молодце вскипает бунтарский дух. Это опять-таки бунт против мистических тайн и заветов, оказавшихся бессильными против царящего на земле зла: «Не в моего ты бога верила,/ Россия, родина моя!/ Ты, как колдунья, дали мерилу,/ И был, как пасынок твой, я» (1916). И тогда лик Инока начинает трансформироваться в лик *Разбойника*.

Потеряв опору в религиозной вере, герой Есенина начинает все более отчуждаться от людей, рвется «завязь» между его душою и миром. «Не ищи меня ты в боге,/ Не зови любить и жить.../ Я пойду по той дороге/ Буйну голову сложить» — эти слова героя звучат словно ответ на увещевания самой родины («Наша вера не погасла...», 1915). Он готов стать на преступную стезю: «...В черныбылье перелесиц/ С кистенем засяду я» («Разбойник», 1917). И далее образ лирического субъекта приобретает еще более экспрессивно-негативный лик — это лик *Бродяги*:

Свищет ветер под крутым забором,
Прячется в траву,
Знаю я, что пьяницей и вором
Век свой доживу.

(1917)

Мотивы бродяжничества постепенно усиливаются, с героя слетает романтическая позолота, и усиливается чувство отщепенчества. Наиболее откровенно это состояние изливается в стихотворении:

Устал я жить в родном краю
В тоске по гречневым просторам
Покину родину мою,
Уйду бродягою и вором...

(1916)

В этом стихотворении впервые прозвучал мотив обреченности — сознание героем тупиковости своего пути: «В зеленый вечер под окном/ На рукаве своем повешусь». И здесь же начинается мотив бессмысленности собственной жизни, раз она незначима для других: «А Русь все так же будет жить,/ Плясать и плакать у забора». А в едва ли не самом первом есенинском стихотворении с неролевым лирическим субъектом («День ушел, убавилась черта...», 1916), выдержанном в духе тривиальной унылой элегии на тему неизбежности смерти, промелькнуло: «Оторвал я тень свою от тела» — мотив раздвоенности души уже проники в художественную «пневматосферу» есенинской лирики.

Первые симптомы того, что поэт стал тяготиться ролевыми облачениями, наметились уже в 1916 году. В стихотворении «Прощай, родная роща...» он отрекается от роли разбойника («За голенищем ножик мне больше не носить»). А в стихотворении «Гаснут красные крылья заката...» лирический субъект уже не рядится ни в какие ролевые одежды, это земной молодой человек, который испытывает естественное нравственное чувство — он сожалеет об упущенном счастье с той, которая могла стать матерью его ребенка.

Формируя образ такого, «внеролевого», лирического субъекта, Есенин нарочито расставляет знаки автобиографизма. В стихотворении «Покраснела рябина...» (1916) он впервые называет свое настоящее имя: «Помяну тебя в дождик,/ Я, Есенин Сергей». Впервые же диалог с самим собой автобиографический герой поведет в стихотворении:

Проплясал, проплакал дождь весенний,
Замерла гроза,
Скучно мне с тобой, Сергей Есенин,
Подымаю глаза...

(1916 — 1917)

Благодаря автобиографизму, особую щемящую тональность приобретает уже знакомый по прежним ролевым стихам мотив невосребованности душевного деяния героя («Близок твой кому-то

красный вечер,/ Да не нужен ты»), даже обреченности («Навсегда твои пригвождены ко древу/ Красные уста»). Последний образ тяготеет к семантической ауре, связанной с распятием Христа:

Навсегда простер глухие длани
Звездный твой Пилат.
Или, или, лама савахфани,
Отпусти в закат.

Если Иисус из Нового завета просил Бога не оставить его, то есенинский Иисус просит своего Отца вернуть его в природу.

Образ лирического героя, центрального субъекта и объекта своей поэзии, Есенин строил в соответствии с тем представлением о русском национальном характере, который сложился за многие столетия, стал своего рода стереотипом «русскости». Лирический герой Есенина узнаваем как человек из самой деревенской середины России, весь насквозь пропитанный крестьянским духом, приросший душою к деревенскому образу жизни. И по душевным качествам этот персонаж отвечает мифологическому архетипу русского национального характера: весь нараспашку, чуток и отзывчив («Но, наверно, навеки имею/ Нежность грустную русской души» — «Низкий дом с голубыми ставнями», 1924), азартен и неумен, порой безрассуден, в нем причудливо сочетаются чувство собственного достоинства с самоуничижением, простодушие и интуитивная этическая мудрость... И это давало серьезный эстетический эффект — в лирическом герое Есенина читатель увидел своего, родного¹.

С годами образ лирического героя с метами «автобиографизма» вытеснил все иные лирические лики. Но исторически этот процесс шел неравномерно — с перерывами, отступлениями, шагами в сторону.

7.2. Второй период: эстетика и поэтика хаоса

В творческой судьбе Есенина, как и в судьбе практически всех русских художников, поворотным рубежом стала революция 1917 года. Она не могла изменить склад поэтического мышления, но потрясла душу и буквально завихрила творческое движение поэта. Лирический герой Есенина еще не успел освободиться от фольклорно-стилизаторских одеяний, еще не вжился толком в психологический облик земного человека, соучастника современной жизни, как резкий слом российской истории вновь побудил его искать новые условно-стилизаторские роли.

¹ Известно, что образ лирического героя строится так, чтобы читатель мог «войти» в него, ощутить себя самого на его месте, испытать те же чувства (См. об этом: Гинзбург Л. Я. О лирике. — М.; Л., 1964).

7.2.1. Революция с крестьянским уклоном и в «религиозном окладе»

«В годы революции был всецело на стороне Октября, но принимал его по-своему, с крестьянским уклоном», — писал Есенин в октябре 1925 года, фактически подводя итоги своего пути (VII:1; 20). Что же означал есенинский «крестьянский уклон»? Социальный аспект очевиден: для Есенина главным критерием целесообразности революции был вопрос: что дала революция крестьянству России, чем облегчила его жизнь? «Крестьянский уклон» у Есенина имел еще и философско-онтологический смысл. Поэт видел в крестьянине человека, который по образу жизни, по бытовому укладу, характеру труда стоит ближе всех иных социальных слоев к природе, и оттого в его менталитете «узловая завязь с миром природы» осуществляется наиболее органично.

Стихи Есенина, написанные в 1917 году и сразу же после Октябрьского переворота, буквально брызжут революционным экстазом.

Артистически гибкий, он без труда вошел в стилистику пролетарской поэзии. Написал совместно с Герасимовым и Клычковым «Кантату» к открытию памятной доски на Кремлевской стене. Попытался создать объективированный образ революционера (баллада «Товарищ», 1917). Речевой образ лирического субъекта в этих стихах вновь отчужден от биографического прототипа, он опять-таки стилизован под соответствующую роль, которую можно обозначить собственным есенинским определением: *«небесный барабанщик»*. Этот ролевой субъект энергично пропагандирует пролеткультовские постулаты. Он тоже экстремистски безжалостен к старой России, и с легкостью необыкновенной отдает ее на заклятие: «Небо — как колокол,/ Месяц — язык,/ Мать моя — родина,/ Я — большевик./ Ради вселенского/ братства людей/ Радуюсь песней я/ Смерти твоей» («Иорданская голубица», 1918). Увлечшись пролеткультовским космизмом, он не убоился поднять руку даже на собственный, такой домашний, поэтический Космос: «Если это солнце/ В заговоре с ними, —/ Мы его всей ратью/ На штыках подыдем» («Небесный барабанщик», 1918). Но заемные гиперболы из ассортимента пролетарской поэзии (все эти бури, валы, смерчи), помпезно-декламационный, а то и легковесно-частушечный стих, душевная упрощенность лирического субъекта инородны по отношению к прежнему интимно-лирическому складу есенинской поэзии — все это свидетельствует, что роль «Небесного барабанщика» была кратковременным увлечением, данью литературному поветрию.

Более органичным выражением реакции Есенина на революционные перемены стал цикл *«орнаментально-библейских поэм»*

(термин В. Г. Базанова): «Отчарь», «Октоих», «Пришествие», «Инония», «Иорданская голубица», «Сельский часослов», «Небесный барабанщик», «Пантократор» (все написаны в течение 1917 — 1919 гг.). Прежде всего, в «орнаментально-библейских» поэмах есенинский герой уже не подстраивается под канонический лик, а оставаясь земным, современным человеком, берет на себя миссию *Пророка, вероучителя*. Есенинский Пророк — характер драматический, с мощным волевым напором. Он строит утопию о светлом будущем, творит собственные религиозные заветы — учит людей, современников и соучастников революции, как созидать новую жизнь. Эти произведения один из современников поэта назвал «есенинской Библией»¹.

Отметим, что первые три поэмы созданы после Февральской революции, до Октябрьского переворота. Но в написанной сразу же после Октября поэме «*Инония*» (датируется январем 1918 г.) возвышенная семантика библейских образов и мотивов буквально переворачивается с ног на голову. «Не уstraшуся гибели,/ Ни копий, ни стрел дождей, —/ Так говорит по Библии/ Пророк Есенин Сергей», — лирический субъект, земной человек, даже заявившийся авто-биографической личностью, возлагает на себя миссию пророка. «Пророк Есенин Сергей» творит свой, новый завет. Его «Инония» — это пророчество об Иной России (само название контаминирует оба слова).

Но, похоже, что это еще и Ино-Библия. Пророк Есенин Сергей отрекается и отряхается в высшей степени вызывающе: «Проклинаю я дыхание Китежа»; «Проклинаю тебя я, Радонеж»; «Даже богу я выщиплю бороду/ Осколом моих зубов»; «Я кричу, сняв с Христа штаны...» В атмосфере безоглядного попраания всех прежних устоев и святынь такое «богохульство» было своеобразным выражением революционной левизны и крайнего радикализма.

Дискредитировав старую веру, современный пророк берется созидать новый чертог: «Град Инонию,/ Где живет божество живых!» А силой, которая осуществит эту утопию, выступает сам «пророк Есенин Сергей», главный строитель — носитель духовной энергии и воли людской, земной. Этот образ, разрастаясь, становится выразителем могущества всего рода людского, ему по плечу все: «Колесами солнце и месяц/ Надену на земную ось»; «За уши встряхну я горы,/ Копьями вытану ковыль». Завершает поэму гимн во славу новой веры — что примечательно — осуществленной в канонических координатах Нового Завета: «Новый в небосклоне/ вызрел Назарет.// Новый на кобыле/ Едет к миру Спас./ Наша вера — в силе,/ Наша правда — в нас!» Но высшей

¹ Чернявский В. С. Три эпохи встреч (1915 — 1925) // Есенин в восп. совр. — Т. 1. — С. 220.

инстанцией, обладающей божественными атрибутами, теперь представлен сам народ.

Народобожие — вот новая религия, которую поэтически утверждает Есенин в своей «Инонии». В сущности, «Инония» — это религиозная поэтическая утопия, сродни революционным утопиям, которые создавали пролетарские поэты: такой же пафос радикальной переделки мира, тот же космизм, та же крайняя абстрактность и гигантомания в образе центрального героя — творца нового мира, та же непомерная самоуверенность, выплескивающаяся в громогласных декларациях. Да и верил ли сам Есенин в эти декларации? Неслучайно же поэма имеет посвящение — «Пророку Иеремии». А согласно библейской легенде, заветы, которые провозгласил Иеремия, не были услышаны народом иудейским, и его постигли предсказанные богом кары: поражение в войне, вавилонский плен. Значит, он мог полагать, что читатель соотнесет с библейским первоисточником утопические картины светлого будущего России, которые нарисовал в «Инонии» новый Иеремия, «пророк Есенин Сергей», и насторожится — возможно, ощутит привкус трагической иронии.

Но среди «религиозно-орнаментальных» поэм особое место занимает *«Сельский часослов»* (июнь, 1918). В отличие от других поэм, носивших характер оптимистических утопий, стилизованных под торжественно-литургийные песнопения, в этой поэме, название которой обозначает сборник молитв и псалмов, из всех видов молитв избран плач. Эта поэма есть самый настоящий плач по истерзанной России:

Где ты...
Где моя родина?
Лыками содрала твои дороги
Буря,
Синим языком вылизал снег твой —
Твою белую шерсть —
Ветер.

В черновых вариантах были еще более жуткие картины: «Больно мне: не хочу/ Видеть/ Висящую на кресте/ Гроздьями калины/ Кровь...», — и с голой прямоотой сказано про «смерть страны родимой». Это не переложение Апокалипсиса, не новая версия мифа о Содоме и Гоморре, а та картина России, которая открывается взору современника, свидетеля и участника Октябрьской революции. Правда, еще по инерции, идущей от общего пафоса всего цикла религиозно-орнаментальных поэм, спасение родины лирический субъект ищет в мистическом чуде — он пророцествует рождение «сына Израмистила», то есть избавителя и преобразователя.

Но религиозная стилистика с ее условностью и ориентацией на канон оказалась неадекватной материалу. Какой уж там канон? Слишком жестокой и жуткой оказалась реальная действительность.

В науке о Есенине устоялось мнение, что основным источником острейшего драматизма, которым проникается лирика Есенина в 1919 — 1925 годы, стала экспансия индустрии, наступление города на деревню, искусственного на живое. Такая точка зрения нуждается в коррективах.

Во-первых, опасения насчет того, что индустриализация грозит разрывом «узловой завязи» человека и природы, Есенин высказывал и до революции. В 1916 году им написаны строки: «Только знаю: будет/ Страшный вопль и крик,/ Отрекутся люди/ Славить новый лик./ Скрежетом булата/ Вздыбят пасть земли.../ И со щек заката/ Спрыгнут скулы-дни» («Тучи с ожереба...», 1916). (Аналогично образу из Апокалипсиса — «И небо отошло, как свиток свисаемый».)

Во-вторых, конфликт «деревня — город» в поэзии Есенина носит знаковый, в некотором роде условно-метафорический характер. Это своеобразная художественная локализация конфликта между той эстетической мерой, которую Есенин воплотил в образе своего поэтического мира, и теми переменами самого разного масштаба и окраса, которые стали происходить в России после 1917 года. В есенинском условно-идиллическом Космосе нет места железной дороге, телеграфным столбам, трактору. И когда он пишет: «Вот сдавили за шею деревню / Каменные руки шоссе» или «Стынет поле в тоске волоокой, / Телеграфными столбами давясь» («Мир таинственный, мир мой древний...», 1922), — то здесь вряд ли следует искать протест против технического прогресса (блага которого Есенин ценил весьма высоко). Достаточно обратиться к очерку Есенина «Железный Миргород», где поэт делится чувством стыда за то, что Россия очень отстала от других стран: «Мне страшно показался смешным и нелепым тот мир, в котором я жил раньше. Вспомнил про “дым отечества”, про нашу деревню, где чуть ли не у каждого мужика в избе спит телок на соломе или свинья с поросятами, вспомнил после германских и бельгийских шоссе наши непролазные дороги и стал ругать всех цепляющихся за “Русь”, как за грязь и вшивость. С этого момента я разлюбил нищую Россию. <...> Когда все это видишь и слышишь, то невольно поражаешься возможностям человека, и стыдно делается, что у нас в России верят до сих пор в деда с бородой и уповают на его милость». (V, 162, 169). Здесь скорее следует видеть именно поэтическое воплощение широкого спектра чувствований лирического героя. И прежде всего его печалит подавление ор-

ганического естественного существования природы и человека, той стихийности саморазвития, которая соответствует мудрым онтологическим законам бытия. Поэт видит в этом процессе подлинную философскую трагедию.

Неслучайно одно из самых ярких произведений, где этот конфликт явлен в предельно выразительной форме, Есенин назвал *«Сорокоуст»* (1920). Сорокоуст — поминальный обряд, а в поэме этот обряд совершается как бы «с упреждением» — лирический герой, видя то, что сегодня творится на Русской земле, предсказывает гибельный итог:

Скоро заморозь известью выбелит
Тот поселок и эти луга.
Никуда вам не скрыться от гибели,
Никуда не уйти от врага.
Вот он, вот он с железным брюхом,
Тянет к глоткам равнин пятерню...

Поначалу столкновение между органическим миром и миром индустрии обозначается контрастирующими друг с другом условно-символическими образами; с одной стороны, «страшный вестник» с «железным брюхом», что «пятой громоздкой чащи ломит», «электрический восход» искусственного солнца, а с другой — жалкий «лягушинный писк в соломе», «изб древенчатый живот», который «трясет стальная лихорадка».

Но это лишь увертюра к центральной картине: соревнованию «красногривого жеребенка с поездом»:

Видели ли вы,
Как бежит по степям,
В туманах озерных кроясь,
Железной ноздрей храпя,
На лапах чугунных поезд?
А за ним
По большой траве,
Как на празднике отчаянных гонок,
Тонкие ноги закидывая к голове,
Скачет красногривый жеребенок?

Контраст между поразительной красотой «красногривого жеребенка», его скачкой, его хрупкой детскостью и поездом, уподобленным жуткому доисторическому зверю, — вот самая выразительная оценка того, что происходит. Сколько щемящей боли и тоски оттого, что красота и гармония обречены, «что живых коней/ Победила стальная конница».

Но лирический герой не может с этим примириться: «Черт бы взял тебя, скверный гость!/ Наша песня с тобой не сживется». Здесь завязывается узел новой лирической драмы есенинского

героя — он вступает в конфликт со своим временем: он душою не приемлет жестокую, безжалостную, безоглядную ломку традиционного уклада России. Поэтому в финале поэмы лирический герой входит в роль плакальщика: «Только мне, как псаломщику, петь / Над родимой страной аллилуйя».

У Есенина есть немало строк, где он оплакивает порушенную русскую деревню, изгоняемую из культурной памяти легендарно-сказочную крестьянскую Россию. «Я последний поэт деревни...» (1920) — эту миссию есенинский герой взваливает на себя и несет ее до конца. Но вряд ли следует считать наступление железа на землю, города на деревню основным источником драматизма, которым пропитана вся поэзия Есенина 1920—1925 годов. Это скорее первый, наиболее очевидный слой сюжета духовной драмы его лирического героя.

После эйфории первых месяцев революции, с морем многообещающих деклараций, восторженных и самонадеянных планов и прожектов, довольно скоро последовали горькие разочарования. Страна с катастрофической скоростью погружалась в кровавую круговерть Гражданской войны. Ситуация менялась с калейдоскопической быстротой. Февраль 1918 — резолюция ЦК о расквашивании. Это был первый факел в костер Гражданской войны, которая запылала по всей России. Продразверстка, которая носила характер безжалостного насильственного ограбления крестьянских хозяйств. И как следствие — голод, разразившийся по всей стране, и как реакция народа — многочисленные крестьянские восстания.

Есенин чрезвычайно обостренно и куда активнее, чем его сотоварищи по «крестьянской купнице», реагировал на все эти беды, которые навалились на Россию после октября 1917-го года. Менее чем через три года спустя после Октябрьского переворота, в августе 1920 года он писал: «Мне очень грустно сейчас, что *история переживает тяжелую эпоху умерщвления личности как живого, ведь идет совсем не тот социализм, о котором я думал*, а определенный нарочитый, как какой-нибудь остров Елены, без славы и без мечтаний. Тесно в нем живому, тесно строящему мост в мир невидимый, ибо рубят и подрывают эти мосты из-под ног грядущих поколений»¹.

Для эстетического освоения этой, апокалиптической реальности и художественного выражения реакции на нее в лирическом сознании потребовалась другая поэтика.

+2 СТРОКИ

¹ Письмо к Е. Н. Лифшиц (август 1920 г.) // *Есенин С.* Поли. собр. соч.: в 7 т. — Т. 6. — С. 116. (Курсив наш — *Авт.*).

7.2.2. Есенинский имажинизм: «теория поэтических впечатлений» и творческая практика

Есенин становится имажинистом, одним из лидеров самой скандальной литературной группы, назвавшей себя «Ассоциацией вольнодумцев» (1919). По своим теоретическим декларациям и творческой практике имажинизм является одной из ветвей влиятельнейшего историко-литературного направления 1910 — 1920-х годов — экспрессионизма, но ветвью наиболее экстремистской. В семантическом плане имажинизм доводит до крайнего предела установку на эпатаж этических и эстетических норм.

«Увлечение Есенина имажинизмом не имело оправдания» — вот та оценка, которая господствовала в советском литературоведении¹. Но она не была единственной. Так, С. Городецкий писал: «Близоруко видеть в имажинизме и имажинистах только губительный быт. Имажинизм сыграл гораздо более крупную роль в развитии Есенина. Имажинизм был для Есенина своеобразным университетом, который он сам себе строил. Он терпеть не мог, когда его называли пастушком, Лелем, когда делали из него исключительно крестьянского поэта. <...> Это был выход из его пастушества, из мужичка, из поддевки с гармошкой. Это была его революция, его освобождение»². Справедливость этой точки зрения подтверждают как высказывания самого Есенина, так и современные исследования³.

В «Ключах Марии» Есенин упрекал своих собратьев и, прежде всего, Клюева в том, что «они стали какими-то ювелирами, рисовальщиками и миниатюристами словесной мертвенности» (V, 206). В этом-то и состоит главная причина разрыва Есенина с Клюевым — он носил принципиальный творческий характер, об этом свидетельствуют и письма поэтов, и обмен стихотворениями со взаимными упреками. Уже в 1918 году в стихотворении «Теперь любовь моя не та...», адресованном Клюеву, Есенин отходит от своего наставника, виня его не только в сердечной нечуткости, но и ставя под сомнение продуктивность его творческой манеры: «Тебе о солнце не пропеть,/ В окошко не увидеть рая./ Так мельница, крылом махая,/ С земли не может улететь». А в письме

¹ Базанов В. Г. Сергей Есенин и крестьянская Россия. — С. 231. Подобные же оценки даются в работах других есениноведов: А. Г. Дементьева, Е. И. Наумова, П. Ф. Юшина, Ю. Л. Прокушева, А. М. Марченко.

² Есенин в восп. совр. — Т. I. — С. 184.

³ См.: Савченко Т. К. Есенин и его окружение. Литературно-творческие связи. Взаимовлияния. Типология. — М., 1990; Куняев Ст., Куняев С. Жизнь Есенина. Снова выплыли годы из мрака. — М., 2002. — С. 152—207. Специально этой проблеме посвящена кандидатская диссертация В. А. Сухова «Сергей Есенин и имажинизм» (М., 1997).

к А. Ширяевцу призывал: «...Брось ты петь эту стилизационную клюевскую Русь с ее несуществующим Китежом и глупыми старухами, не такие мы, как это выходит у тебя в стихах. Жизнь, настоящая жизнь нашей Руси куда лучше застывшего рисунка старообрядчества» и т.д. (Письмо к А. Ширяевцу от 26 июня 1920 г. — VI, 113). В свою очередь, Клюев резко осуждал переход Есенина к имажинизму: «Имажинистские цветы/ Претят очам многоболезным», и даже грозно предупреждал: «От оклеветанных голгоф/ Тропа к иудиным осинам» («В степи чумацкая зола...», 1921)¹.

Есенин сам, по логике собственного творческого развития, пришел к той художественной стратегии, которая впоследствии была изложена в скандальной «Декларации» (январь 1919), где подпись Есенина стоит рядом с подписями А. Мариенгофа, В. Шершеневича, Р. Ивнева: «Многие думают, что и совсем я не имажинист, но это неправда: с самых первых шагов самостоятельности я чутьем стремился к тому, что нашел более или менее осознанным в имажинизме», — вспоминает слова поэта И. И. Розанов². Если учесть теоретическую ситуацию в самые первые годы революции, а именно — отрицание образа как языка искусства, тенденцию к «размыванию» образной плоти у символистов, установку на замену образа абстрактными знаками (у футуристов, например), то провозглашенный имажинистами постулат: «Единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов»³ — конечно же был привлекателен для Есенина, который и мыслить не мог поэтическое высказывание без образной плоти. Он принимает идею созидания образа как главнейшую задачу творческого акта. Причем особенно ценит Есенин имажинистскую установку на разрушение стиховых канонов, поэтической гладкописи, стремление к максимальному усилению экспрессивной энергии образа. Вот самое веское теоретическое обоснование прихода Есенина к имажинизму: «Дело в моем осознании, в преображении мира посредством этих образов»⁴.

Его стихи были, в сущности, главной базой, на которой выстраивалось здание имажинистской теории. Более того, сам Есенин

¹ Более подробно об отношениях между двумя поэтами см.: *Карюхин Л. Ф.* Сергей Есенин и Николай Клюев. — Рязань, 2002.

² С. А. Есенин в восп. совр. — Т. 1. — С. 437.

³ Декларация // *Есенин С. А.* Поли. собр. соч. — Т. 7. — Кн. 1. — С. 306.

⁴ Из письма Р. В. Иванову-Разумнику от 1 мая 1921 г. // *Есенин С. А.* Полн. собр. соч. — Т. 6. — С. 126 — 127. Когда же нарком просвещения А. В. Луначарский назвал имажинистов шарлатанами, Есенин вызвал его на публичную дискуссию. См.: *Летопись жизни и творчества Есенина.* — Т. 3. — Кн. 1. — М., 2005. — С. 161, 187 — 188, 213.

высказывал теоретические идеи, которые существенно развивали эвристический потенциал имажинистской стратегии. Так, он настаивал на диалогической функции звуковой организации стиха: «Поэтическое ухо должно быть тем магнитом, который соединяет в звуковой одноудар по звучанию слова *разных* образных смыслов, только тогда это и имеет значение» (VI, 124). Теперь свое прежнее представление о многослойности образа, изложенное в «Ключах Марии», он усложняет и приходит к принципиально важной идее о «текучести образов», подчеркивая при этом, «что текучесть и вращение их имеет согласованность и законы, нарушение которых весьма заметно» («Быт и искусство», 1921)¹. Эти теоретические положения конечно же давали существенный импульс для разработки «хаографической» поэтики, ориентирующейся на улавливание в образе неустойчивости, диффузности, релятивности мира.

В том же письме к Иванову-Разумнику Есенин объясняет, в чем состоит эстетический поворот, который он совершил: «... Я на поэта, помимо его внутренних импульсов, имею особый взгляд, по которому отказался от всяких четких рифм, и рифмую теперь слова только обрывочно, коряво, легкокасательно, но разномысленно, вроде “почва — ворочается”, “куда — дал” и т.д. Так написан был отчасти “Октоих” и полностью “Кобыльи корабли”» (VI, 124—125).

Здесь Есенин характеризует суть своего эстетического поворота по одному из принципов — отказу от точных рифм, но фактически же он разрабатывал целую поэтику — *поэтику диссонансов*: это не только звуковые и ритмические сбои, но и деформация предметных образов, эпатазирующее снижение того, что принято считать высоким, грубый физиологизм, вытеснение того, что считается прекрасным — уродливым, безобразным. Такая поэтика отвечала эстетическому пафосу имажинизма, который выделяется среди других авангардных течений своим экстремизмом — он не просто моделирует хаос, он глумится над космографическими феноменами, грубо разрушает их.

Свой окончательный переход к имажинизму связывает с поэмой «*Кобыльи корабли*» — а это уже сентябрь 1919 года. В этом произведении поэт впервые создает целостный образ *антимира*. Здесь некогда декоративный, одомашненный поэтический Космос, который Есенин сооружал с любовью и умилением, трансформируется в антипоэтический Хаос. Здесь все сдвинуто, смещено, сломано, разрушено, и ассоциации, с помощью которых создается образ Человека или Природы, нарочито огрублены, порой даже брутальны, они демонстрируют разрыв, разрушение

¹ Есенин С. А. Полн. собр. соч. — Т. 5. — С. 219.

«узловой завязи». В сущности, весь строй поэмы представляет собой попытку диалога лирического героя с современниками, творящими революционную переделку России. Уже с самого начала своего обращения лирический герой высказывает глубокое сомнение в перспективности того пути, по которому направили страну:

*Веслами отрубленных рук —
Вы гребетесь в страну грядущего.*

Насколько густа семантика этого образного комплекса: здесь и популярная романтическая формула «страна грядущего», и очень распространенный в поэзии революционных лет возвышенный образ корабля, но весь этот патетический запал уничтожается образом «*весел отрубленных рук*» (отрубленные руки — синекдоха, которой испокон веку обозначали пресечение инициативы, самостоятельности, свободы). В какую «страну грядущего» можно выгresti такими «веслами»?

Во второй главе поэмы, проверяя и подтверждая свои сомнения, лирический субъект обзревает происходящее. В картине изувеченной родной природы проступают образы, преломляющие то состояние, в котором оказалась страна. Это образы голода и разрухи. «Синей конницей скачет рожь,/ Обгоняя леса и села?» — с надеждой вопрошает лирический герой, но с горечью видит совсем другое: «Нет, не рожь! скачет по полю стужа,/ Окна выбиты, настезь двери». Это образы массовой гибели людей: «Облетает под ржанье бурь/ Черепов златохвойный сад». (Далее будет еще откровеннее: «О, кого же, кого же петь/ В этом *бешеном зареве трупов?*») И сам лирический герой, не отделяющий своей судьбы от своего народа, ощущающий себя одним из деревьев в народном «златохвойном» саду, проникнут предчувствием такой же участи: «Скоро белое дерево сронит/ Головы моей желтый лист». Завершается вторая часть жутким образом-перевертнем: «Бог ребенка волчице дал,/ *Человек съел дитя волчицы*». Подобные образы, где гротеск переходит уже в сюрреалистический кошмар, вызывают ощущение жути — мир разлагается и распадается, ничего человеческого не остается.

Третья и четвертая главы поэмы — это монолог лирического героя. Он не поддается всеобщему озверению, более того, устанавливает духовное родство с миром натурального зверья: «Сестры-суки и братья-кобели,/ Я, как вы, у людей в загоне»; «Никуда не пойду с людьми./ Лучше вместе издохнуть с вами». В отличие от озверелых людей, он сам готов пожертвовать собою ради оголодалых зверей: «Если голод с разрушенных стен/ Вцепится в мои волосы, —/ Половину ноги моей сам съем,/ Половину отдам вам высасывать». В отличие от одичалого люда, он не теряет состра-

дания к обезумевшему от голода человеку и не позволит себе «с любимой поднять земли/ В сумасшедшего ближнего камень». Примечателен ход мысли героя: «Если можно о чем скорбеть,/ Значит, можно чему улыбаться». Это абсолютно экспрессионистская логика — логика антитетичности: если я тоскую по идеалу, значит, он где-то должен быть, значит, надо его искать. Именно родство с любимой землей, ощущение неразрывной «завязи» с природой, с законами вечного возрождения дают лирическому герою основания для надежды на то, что время всеобщего одичания пройдет, что восстановится порванная «завязь». Завершается поэма тем, что герой открывает свой подлинный лик — лик поэта, видит свою миссию в том, чтобы собственным лирическим чувством эту связь между собою и бытием налаживать:

Он пришел целовать коров,
Слушать сердцем овсяный хруст.
Глубже, глубже, серпы стихов!
Сыпь черемухой, солнце-куст!

Эту маленькую поэму по пафосу ее и способам построения образа можно было бы считать манифестом имажинизма. Но тому мешают некоторые существенные расхождения с программными заявлениями имажинистов (под которыми стоит и есенинская подпись) о том, что «всякое содержание в художественном произведении так же глупо и бессмысленно, как наклейки из газет на картины»¹. Не расслышать в поэме «Кобыльи корабли» содержания, да еще такого содержания, которое тесно связано с политическим контекстом времени и социальными бурями, потрясавшими советскую Россию, невозможно².

7.2.3. Под маской Хулигана

Можно уверенно говорить, что политическая атмосфера, соткавшаяся в воздухе времени (начало 1920-х годов), вызывала у Есенина резко негативную реакцию. Но, как и на предыдущих фазах пути поэта, политическая подоплека переживаний сказывается косвенно, точнее — «осердеченно», в душевных состояниях лирического субъекта.

Наиболее явственное выражение и оформление эволюция художественного сознания Есенина получила опять-таки в оче-

¹ Декларация // *Есенин С.А.* Поли. собр. соч. — Т. 7. — Кн. 1. — С. 306.

² Впоследствии свои расхождения с другими лидерами имажинизма сам поэт четко обозначил в статье «Быт и искусство» (1921). Он критикует провозглашаемую Шершеневичем и Мариенгофом абсолютизацию внешней формы: «Собратья мои увлеклись зрительной фигуральностью словесной формы, им кажется, что слова и образ это уже все» (V, 214).

редной трансформации лика лирического героя. Поскольку герой Есенина видит, что в мире происходят необратимые отрицательные перемены, которых он принять не может, то теперь его лирический субъект занимает позицию маргинала. Наиболее органическое воплощение этого типа мироотношения Есенин находит в образе *Хулигана*.

Этот персонаж стоит в центре ряда стихотворений, написанных Есениным в 1920 — 1923 годы, они образуют некий цикл. По своему пафосу есенинский Хулиган — это особая версия романтического антигероя. Его оппозиция действительности состоит прежде всего в шокирующем социальном антиповедении.

Маска Хулигана позволяет лирическому герою Есенина высказать устами «масочного субъекта» и в соответствии с его каноническим обликом самые жесткие, даже оскорбительные слова в адрес «приличного общества». Но маска всегда внутренне диалогична — в ней идет боренье между откровенным и сокровенным, между позой Хулигана и позицией стоящего за ним лирического героя.

Поэтический мир, окружающий героя, — это тот самый антимир, что впервые опредметился в поэме «Кобыльи корабли»: измученная земля, духовно одичалый социум, страдающие животные... Позиция самого героя — активное отторжение от общества. Наиболее полно и последовательно конфликт между героем и обществом раскрывается в стихотворении «*Исповедь хулигана*» (1920).

Герой сразу же бросает вызов своим адресатам, грубо эпатируя правила и вкусы приличной публики:

Я нарочно иду нечесаным,
С головой,
как керосиновая лампа, на плечах.
Ваших душ *безлиственную осень*
Мне нравится в потемках освещать.
Мне нравится, когда каменья брани
Летят в меня, как *град рыгающей грозы*,
Я только крепче жму тогда руками
Моих волос качнувшийся пузырь.

С одной стороны, портрет Хулигана — это гротескный образ деградации, распада. С другой — духовный мир предполагаемых адресатов, этих самых приличных людей, дан через ассоциации с образами омертвелости, безжизненности и злобы. Неназываемому, но вполне подразумеваемому образу жизни своих антагонистов-горожан — искусственному, лощеному, паркетному, Хулиган противопоставляет простую деревенскую жизнь, нарочито поэтизируя «низкие», антиэстетические подробности и

детали крестьянского быта: «Приятны мне свиной испачканные морды/ И в тишине ночной звенящий голос жаб», столь же дорог ему старый «любимый, верный пегий пес». Чувство органического родства с этим миром Хулиган выражает также посредством эпатажа в духе «деревенского озорника» — он придает низовым подробностям высокий торжественный смысл: «Каждой корове с вывески мясной лавки/ Он кланяется издалека»; «Он готов нести хвост каждой лошади,/ Как венчального платья шлейф».

В финале лирический герой срывает маску хулигана со своего лица: «Ну так что ж, что *кажусь я циником*,/ Прицепившим к заднице фонарь!» Его подлинное лицо — это лицо романтика, мечтающего «быть желтым парусом/ В ту страну, куда мы плывем».

Однако диалогичность маски может проявляться не только в контрасте между видимым и скрытым, но и в проникновении «масочного» настроения вовнутрь сокровенно-истинного. Это, так сказать, инерционная сила образа. Во всяком случае, в «хулиганском цикле» Есенина влияние маски постепенно усиливается. Эпатажное, вызывающее антиповедение Хулигана, конфронтация с обществом неминуемо приводит к обострению чувства одиночества, к жуткой отчужденности от мира: «Нет любви ни к деревне, ни к городу», — признается герой стихотворения («Не ругайтесь. Такое дело!...», 1922). В этом состоянии герой опускается: «Позабуду поэмы и книги, <...> Буду громко сморкаться в руку/ И во всем дурака валять...» Следующая ступень — чувство безысходности: «Я такой же, как вы, пропащий./ Мне теперь не уйти назад» («Да! Теперь решено. Без возврата...», 1922 — 1923).

А далее наступает фаза, когда лирический герой, натура в высшей степени артистическая, настолько крепко вживается в эту роль, что маска Хулигана буквально «прирастает» к его лицу. И тогда появляются стихи, представляющие собой стилизацию мелоса воровских «малин» — прежде всего мещанского романса, любимого жанра блатного мира: «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...»; «Сыпь, гармоника. Скука... Скука...»; «Пой же, пой. На проклятой гитаре...» (все стихи датированы 1923 г.). Полный антураж криминального фольклора: кабак, проститутки, вульгарный жаргон, вплоть до мата, низведение любви до животного вожделения.

Но у есенинского Хулигана кураж не вытанцовывается, праздник беспредела не получается. Наоборот, побеждает тяжелое чувство стыда, словно после глубокого похмелья. И тогда наступает последняя фаза — фаза опаматования из пьяного морока. Она тоже имеет свою постепенность, которая запечатлелась в цепочке из следующих стихотворений (все написаны в 1923 г.): «Эта улица мне знакома...» — пробуждение чувства блудного сына

(«Вспомнил я деревенское детство./ Вспомнил я деревенскую синь»); «Мне осталась одна забава...» — раскаяние за непотребства («Стыдно мне, что я в бога верил/ Горько мне, что не верю теперь»); «Заметался пожар голубой...» — отказ от образа жизни хулигана и забулдыги, и что показательно — через возрождение метафоры «человек — природа» («Был я весь, как запущенный сад») — к прорыву подлинного чувства сквозь маску цинизма («Как умеет любить хулиган,/ Как умеет он быть покорным»). Последний мотив закреплён в стихотворениях «Ты такая ж простая, как все...» («Я на эти иконы плевал,/ Читал я грубость и крик в повесе,/ А теперь вдруг растут слова/ Самых нежных и кротких песен») и «Пусть ты выпита другим...», которое можно считать завершающим весь цикл — окончательный разрыв с этим образом: «Бестрепетно сказать могу, что я прощаюсь с хулиганством».

Хулиганство как тактика поведения и борьбы с миром зла, обмана и фальши, таким образом, обнаружило свою бесплодность. Более того, эта тактика оставила страшные, разрушительные последствия в душе лирического героя.

7.2.4. Драматические поэмы: народный бунт и герой-бунтарь

Реставрируя историю создания «хулиганского цикла», нельзя не заметить, что в нём есть хронологическое зияние: первые два стихотворения, давшие центральную фигуру и общий заповедь цикла, написаны в 1920 году, а остальные — в 1922—1923 годах. Куда подевался 1921 год? А он, оказывается, был почти целиком заполнен напряженной работой над драматическими поэмами «*Пугачев*» и «*Гуляй-поле*». В истории создания и судьбах этих произведений есть еще немало «белых пятен».

Между главными героями драматических поэм (Пугачевым, Номахом) и Хулиганом из лирического цикла есть общее — это романтическое неприятие реальной действительности. Но если Хулиган — это антигерой, то Пугачев и Номах, вожаки крестьянских бунтов, принадлежат к когорте таких героев, которых всегда возвеличивала народная молва. Если Хулиган свой протест против мира выражал через социальное *антиповедение*, прежде всего разрушающее его собственную душу, то герои драматических поэм Есенина совершают социальное *действие*, цель которого — разрушить существующий государственный порядок. Если резонанс хулиганского эпатажа ограничивался стенами кабака, то от бунтов Пугачева и Номаха трясет всю Россию.

Поэт изучал материалы, связанные с пугачевским бунтом, даже совершил поездку по местам, где прошел Пугачев. Сюжет поэмы,

действительно, следует канве истории пугачевского бунта, потрясшего Россию в 70-е годы XVIII века. В советском есениноведении поэма привычно трактовалась как восславление народного вожака и народного восстания¹. Содержание поэмы таково, что она не могла не вызывать у современников ассоциации с окружающей их действительностью. Например, слова человека из толпы о том, что «шлет нам каждую неделю/ Приказы свои Москва./ Оттого-то, куда б ни шел ты,/ Видишь, как под усмирителей меч/ Прыгают кошками желтыми/ Казацкие головы с плеч», могли вызвать у современника очень даже непосредственные ассоциации: директивы Советской власти о расказачивании, Верхне-Донское восстание, террор ЧК².

А когда Пугачев говорит: «Кто же скажет, что это свирепствуют/ Бродяги и отщепенцы?/ Это буйствуют россияне!» — то тут уже едва ли не прямая полемика с официальной версией советских властей о том, что восставшие тамбовские крестьяне и участники многочисленных повстанческих отрядов на Украине, на Дону, в Средней Азии, в Сибири — это бандиты, для которых главное — пограбить, позверствовать.

Разумеется, иносказательный аспект — это важный, но не самый существенный пласт «Пугачева».

Есенинский Пугачев отдает себе отчет в противоестественности своего самозванства. Соратникам он признается: «Братья, братья, ведь каждый зверь/ Любит шкуру свое и имя <...>/ Знайте, в мертвое тело влезть —/ То же, что в гроб смердящий». Для Пугачева самозванство — это трагический и героический выбор, он отрекается от самого себя ради спасения страдающего народа. Но это и преступление: ведь звание царя в России имело высокий религиозно-нравственный смысл — это помазанник божий. Отречение от своего «я», вдавливание себя в чужой образ, тем более образ священный, есть акт не только противоестественный, но и кощунственный.

¹ Современный исследователь И. А. Макарова имела достаточные основания назвать свою статью о есенинском «Пугачеве» так — «Непрочитанная поэма» (См.: *Макарова И. А.* Непрочитанная поэма // Нева. — 1995. — № 10). Однако предлагаемое в статье толкование поэмы как драмы «природного человека», который «выламывается» из природного космоса, но не может овладеть социальным разумом, а замысла автора — как стремления «показать мучительную трудность обретения крестьянством социального сознания» (192, 193) носит очень уж отвлеченный характер.

² Ст. и С. Куняевы отмечают также «сознательную географическую путаницу», которую допускает Есенин: «Трижды он указывает, что мятеж подавляет не Петербург, где царствовала Екатерина, а Москва. Он настойчиво и прозрачно заменяет имперский Петербург большевистской Москвой» (*Куняев Ст., Куняев С.* Жизнь Есенина: Снова выплыли годы из мрака... — М., 2002. — С. 227).

Последствия такого выбора разрушительны. Ведь преступив через естество свое и религиозно-нравственное табу, Пугачев тем самым вышел за границы нравственных норм и принципов. «Прочь жалость телячьих нег!» — возглашает новоявленный император. Теперь он, борец против зла, сам становится вдохновителем стихийного разгула распоясавшейся толпы, жестоких издевательств, кровавых расправ над всеми, кто под руку попадает.

В «Пугачеве» Есенин открыл трагизм бунтарства как такового, которое при всей праведности его первопричин неминуемо приобретает несправедливый характер и ведет к разрыву «узловой завязи», которая скрепляет человека с естественными законами жизни.

«Пугачева» автор датировал мартом — августом 1921 года, и почти без перерыва принялся за поэму «Гуляй-поле». По свидетельству современников, он начал работать над нею осенью 1921 — зимой 1922 годов¹, летом 1924 года читал ее в кругу знакомых², по подсчетам самого Есенина, она была по количеству стихов поболее пушкинской «Полтавы»³. Но текста поэмы не обнаружено.

Остается почва для догадок. «Главными действующими лицами в поэме должны были быть Ленин, Махно и бунтующие мужики на фоне хозяйственной разрухи, голода, холода и прочих «кризисов» первых годов революции»⁴. Тема «бунтующих мужиков», разрухи и голода занимала центральное место в замысле автора. Ведь поэма называлась — «Гуляй-поле», по названию столицы легендарного анархиста Нестора Махно. Пестрое воинство батки Махно в годы Гражданской войны терроризировало практически весь юг Украины, слово «махновцы» для жителей этих мест стало символом грабежей, погромов, бандитского разгула, издевательств и зверств. Но в глазах Есенина Нестор Махно был фигурой романтической, народным вождем, который возглавил вооруженное выступление крестьян в защиту своих прав и свобод. В известном письме к Е. И. Лившиц (август 1920 г.), свое описание скачки маленького жеребенка наперегонки с поездом Есенин завершал такой аналогией: «И этот маленький жеребенок был для меня наглядным дорогим вымирающим образом деревни и *ликом Махно*. Она и он в революции нашей страшно походят на этого жеребенка, тягательством живой силы с железной» (VI, 115 — 116).

Есть все основания полагать, что с замыслом поэмы «Гуляй-поле» связана (или по меньшей мере — перекликается) драматиче-

¹ *Старцев И. И.* Мои встречи с Есениным // Есенин в восп. совр. — Т. 1. — С. 414.

² *И. В. Грузинов:* «Поэма была почти вся сделана, оставалось обработать некоторые детали» // Есенин в восп. совр. — Т. 1. — С. 356.

³ *Эрлих В.* Право на песнь // Есенин в восп. совр. — Т. 2. — С. 322.

⁴ *Старцев И. И.* // Есенин в восп. совр. — Т. 1. — С. 414.

ская поэма «*Страна Негодяев*»¹, о ней Есенин упоминает в мае 1922 года, в начале 1923 года ее уже анонсировали, один фрагмент был опубликован. Как выглядел в 1922 году первоначальный текст, неизвестно. Известный текст поэмы «Страна Негодяев» несет на себе печать того замысла, который хотел Есенин осуществить в поэме «Гуляй-поле»: хотя время действия смещено в годы, когда начался нэп, но центральный персонаж Номах — это тот же Махно (в имени персонажа переставлены слоги, уточняется — «он, кажется, родом с Украины»); да и в течение всей первой половины 1920-х годов советской власти приходилось подавлять народное повстанческое движение, на языке официальной пропаганды — банды.

Что это за страна и что в ней происходит такого, что дает основания называть ее «страной Негодяев»?²

Эта страна — современная автору Россия. В основе драматического действия лежит детективный сюжет — ограбление поезда с грузом золота. В устах комиссаров, которые должны были обеспечить безопасность важного государственного груза, те, кто совершил налет, — это негодяи, а страна, где бесчинствуют банды, — страна негодяев («Нас окружили в приступ/ Около двухсот негодяев» — так красноармеец докладывает о нападении на поезд). Однако сами повстанцы таковыми себя не признают:

Барсу к. Разве ты себя считаешь негодяем?

1-й повстанец. Я не считаю./ Но нас считают.

Барсу к. Считала лисица/ Ворон на дереве.

И в ходе развития драматического сюжета образ «страна Негодяев» приобретает совсем другое, если не сказать — противоположное «комиссарскому» содержание.

В поэме без экивоков называются бедствия, которые потерпела Россия под властью большевиков. Недаром комиссар Чарин прямо связывает с этой политикой подъем народного возмущения:

И оскалилось людоедство

На сплошной недород у крестьян.

¹ И. И. Старцев, например, утверждает, что «первоначальный замысел этой поэмы у него разбредся по отдельным вешам: «Гуляй-поле» и «Страна негодяев» (Есенин в восп. совр. — Т. 1. — С. 414).

² Впервые поэма «Страна Негодяев» стала предметом обстоятельного изучения в монографии Н. И. Шубниковой-Гусевой: *Шубникова-Гусева Н. И. Поэмы Есенина (От «Пророка» до «Черного человека»)*. — М., 2001. — Гл. III. — С. 189 — 289. Автор опровергает укоренившееся в есениноведении мнение К. Зелинского, что «эту пьесу Есенин не считал законченной» (*Зелинский К. С. А. Есенин: Кр. биогр. очерк // Есенин С. А. Собр. соч.: в 5 т. — М., 1966. — Т. 1. — С. 43*) и убедительно демонстрирует целостность и завершенность произведения. Вместе с тем исследователь совершенно справедливо указывает: «Открытие “Страны Негодяев” только начинается». *Шубникова-Гусева Н. И. Поэмы Есенина. — С. 190.*

Их озлобили наши поборы,
И, считая весь мир за Бедлам,
Они думают, что мы воры
Иль поблажку даем ворах.
Потому им любы бандиты,
Что всосали в себя их гнев.
Нужно прямо сказать, открыто,
Что республика наша — blef.¹

В поэме есть еще более откровенный фрагмент: «Пустая забава./ Одни разговоры!/ Ну что же?/Ну что же мы взяли взамен?/ Пришли те же жулики, те же воры/ И вместе с революцией/ Всех взяли в плен...» Эти строки были изъяты из текста, опубликованного после смерти автора и восстановлены в изданиях 1990-х годов.

Оказывается, жуликами и ворами, то есть негодьями, народ считает новых правителей — всю эту свору комиссаров, начальников, охранителей, тех, кого впоследствии стали обозначать термином «партноменклатура», это они — «страна Негодяев».

Как это всегда бывало у Есенина, он и в поэме «Страна Негодяев» делает душу своего главного героя, Номеха, магнитом, к которому притягиваются все противоречия действительности, все беды, все безобразия, творимые вокруг. В определенном смысле Номех — если не двойник Пугачева, то очень близкий по духу и характеру драматизма тип героя. Правда, в отличие от поэмы о Пугачеве, в «Стране Негодяев» куда тщательнее разрабатывается психологическая мотивировка социального выбора героя — его уход в бандиты.

Номех заявляет: «Мой бандитизм особой марки./ Он *осознание*, а не профессия». В чем же состоит это осознание? Вот объяснение, которое дает сам герой: «Я верил... я горел.../ И шел с революцией,/ Я думал, что братство не мечта и не сон,/ Что все в единое море сольются,/ Все сонмы народов,/ И рас, и племен». Совершенно очевидно, что по сути своей это идеалы демократические, социалистические, которые Номех связывает с братством и свободой всех народов и рас². А он видит, что на самом деле в

¹ См.: Есенин С.А. Поли. собр. соч. — М., 1998. — Т. 3. — С. 109 — 110. Комментарии Н. И. Шубниковой-Гусевой, Е. А. Самоделовой. — С. 545.

² Этот момент следует подчеркнуть, потому что в новейшем исследовании безапелляционно утверждается следующее: «Главной идеей “Страны Негодяев” является идея национального развития новой России. <...> Есенин показал главную опасность современного общества: забвение национальных интересов России, жажду личного обогащения, философию “жадных собак” и разжигание негодования и вражды» (Шубникова-Гусева Н. И. Поэмы Есенина. — С. 272). Но разве комиссары и чекисты, которые, рискуя собственной жизнью, стараются доставить добытое золото для нужд страны, пренебрегают национальными интересами России, разве они пекутся о личном обогащении? Нет, как раз по этой части у них все в порядке. Если рассуждать подобным образом, то в пренебрежении национальными интересами России скорее следует обвинять Номеха и его повстанцев, которые крадут государственное золото.

России после Октября происходит поправление идеалов революции, возникает новый вид социального неравенства под прикрытием высоких слов о справедливости и благе народа. Вот причина появления множества банд «по всей стране»: «Это все такие же/*Разуверившиеся*, как и я...» — говорит Номах.

Усиливающим фактором драматического напряжения в душе героя является его свободолюбие: «Кто смеет мне быть правителем?.. А я — гражданин вселенной,/ Я живу, как я сам хочу!» А именно та власть, которая назвала себя светочем свободы, с самого начала создала режим жестокого подавления свободы личности. Сам же Номах находит себе весьма авторитетного предшественника: «Гамлет восстал против лжи,/ В которой варился королевский двор./ Но если б теперь он жил,/ То был бы бандит и вор»¹. Гамлет — это в некотором роде высшая точка отсчета выбора, который сделал Номах. А низшая точка отсчета — образ Хулигана. Показательно, что, описывая свое душевное состояние, Номах использует образ, близкий к тому, который ранее появился в «Исповеди хулигана»: «Теперь, когда судорога/ Душу скрючила/ И лицо, как потухающий фонарь в тумане,/ Я не строю из себя никакого чучела./ Мне только осталось —/ Озорничать и хулиганить...» Значит, психологическая природа хулиганства и бандитизма одинакова — это реакция на подмену революции большевистской деспотией.

В отличие от Пугачева, отбросившего «жалость телячьих нег» и развязавшего «зверскую резню», Номах показан личностью гуманной: он не дал убить Замарашкина и осуждает Барсука за то, что при захвате поезда были застрелены двое из охраны. И разве можно называть бегством финальную сцену? Номах ушел из «мышеловки», обведя вокруг пальца всех обложивших его комиссаров и чекистов, им осталось только материть друг друга. Наоборот, такой финал — демонстративная победа Номаха.

Но трагический конфликт действительно разьедает душу Номаха. Конфликт этот сродни пугачевскому. Ибо, став бандитом, Номах вступил на путь преступлений — убийств, грабежей, насилия. Он стал нести в себе энергию разрушения органического равновесия в мире. Поэтому, отвергнув цинизм и гнет нового режима, Номах не нашел внутреннего успокоения в стихии бандитизма. Он признается: «Я потерял равновесие... И знаю сам —/ Конечно, меня подвесят/ Когда-нибудь к небесам».

Есенин не мог не понимать, что поэма, откровенно разоблачающая советский режим, не сможет пробиться в печать. Поэтому, чтобы замаскировать основной пафос, он ввел в «Страну

¹ Мотивы шекспировского «Гамлета» в «Стране Негодяев» тщательно изучены Н. И. Шубниковой-Гусевой (указ. соч. — С. 241 — 248).

Негодяев» мотивы и образы, которые должны были прийти по душе охранителям коммунистических мифов. Такова функция многословного монолога комиссара Рассветова, разоблачающего американский капитализм. (Хотя трудно понять, какова связь между американским империализмом и разгулом бандитизма в советской России?) Но собственный стиль речи комиссара выдает диалогическое отношение автора к этому персонажу — Рассветов вещает клишированными казенными фразами, словно заимствованными из передовиц советских газет: «Я вижу, у вас/ Нет понимания масс»; «Еще не изжит вопрос./ Кто ляжет в борьбе из нас»; «Все они — класс грабительских банд»; «Вот она — мировая биржа!/ Вот они — подлецы всех стран!» И конечно же, в системе эстетических координат Есенина только негативно характеризует Рассветова употребленная им метафора: «Подождите!/ *Лишь только клизму/ Мы поставим стальную стране./* Вот тогда и конец бандитизму./ Вот тогда и конец резне».

По существу же, есенинская поэма буквально кипит пафосом обличения антинародной сущности режима, который воцарился в России после Октября. Можно уверенно говорить, что именно разоблачительный пафос поэмы был главной причиной того, что ее, вопреки всем усилиям поэта, не включали в составленный им корпус своего собрания сочинений. А единократная ее публикация (да и то с купюрами) в 1926 году могла состояться только в атмосфере скорби по только что ушедшему из жизни поэту¹.

Образы Номаха и Пугачева — это в сущности один социально-психологический тип: сильная личность, преисполнившаяся болью за народ, герой-бунтарь. Драматический выбор, который он делает в своем противостоянии державной силе, — становление на путь преступления: в первой поэме — это самозванство Пугачева, во второй — бандитизм, это выбор Номаха (Махно). Первое, социальное следствие такого выбора — «русский бунт, бессмысленный и беспощадный» (прямо по Пушкину), разрушение, попрание всех нравственных норм и святынь, слепая жестокость и кровавые расправы. Второе, психологическое следствие — распад личности самого героя, полный разрыв между ним и социумом, погружение души в хаос цинизма и глумления над всем и вся. Это уже перерождение романтического бунтаря в хулигана.

¹ Творческая история поэмы «Страна Негодяев» обстоятельно изложена в книге Н. И. Шубниковой-Гусевой «Поэмы Есенина». Поэма включалась в собрания сочинений поэта 1960—1970-х годов, но впервые без купюр была напечатана только в 1990-е годы. См.: *Есенин С. А.* Полн. собр. соч.: в 7 т. — М., 1998. — Т. 3. Поэмы.

7.3. Третий период: драма поэтического сознания

7.3.1. Возвращение к реалистической традиции: драма социального чувства

Пережив увлеченность романтическим монументализмом «библейских поэм», пройдя все ступени имажинистского этапа (от задиристого эстетического эпатажа до социального трагизма и полного разрыва с адептами своего детища), испытывая большое давление комиссаров от искусства, Есенин предпочитает позицию вне групп и течений. В автобиографии (датировано 20.06.1924 г.) он заявляет: «Сейчас я отрицаю всякие школы. Считаю, что поэт и не может держаться определенной какой-нибудь школы. Это его связывает по рукам и ногам. Только свободный художник может принести свободное слово» (*VII: 1, 17*).

В последние годы своей жизни подобные заявления Есенин делал неоднократно. Но отвергнув всякие художественные программы, порвав со всякими литературными группами и школами, Есенин делает новый крутой поворот — он восстанавливает творческую связь с классической традицией русской лирики, а именно — с реалистической художественной стратегией, которая обладает огромным эвристическим потенциалом прежде всего в сфере психологического анализа. Здесь уместно привести суждение теоретика о семантическом потенциале образа лирического субъекта в реалистической лирике: «Реалистически мыслящий человек, сосредоточенный на идее детерминированности, выступает в лирике и как субъект, и как объект. Он изучает закономерности — и это закономерности его жизни, его судьбы. Мысль о закономерностях, направленных на «я», выступает каждый раз как открытие: потрясенный явившейся ему истиной, человек внимательно всматривается в новое качество своего сознания»¹.

Теперь, вопреки своим прежним заявлениям об отказе от всяких четких рифм, он осознает высокую эстетическую значимость классической строгости стиха, даже на уровне самых малых величин (микроэлементов) поэтики. Например, весьма взыскательно подходит к проблеме концевых созвучий: утверждает, что необходимо учитывать не только гласные, но и согласные звуки. Весьма скептически относится он к экспериментам с анжамбе-манами. Есенин творил, «полагаясь своим поэтическим существом на интуицию и *свободную походку слова*»². Такая придиричивость поэта даже к «малым частностям» стиховой формы дает ключ к

¹ Корман Б. О. Проблема личности в реалистической лирике // Корман Б. О. Творчество литературы. Избранные труды. — Ижевск, 2006. — С. 345.

² Там же. — С. 415.

удивительному благозвучию, музыкальности, естественности, подобной дыханию, которая в высшей степени свойственна его поздним стихам.

В последней своей автобиографии, написанной в октябре 1925 г., Есенин подчеркивает: «В смысле формального развития теперь меня тянет все больше к Пушкину» (*VII: 1, 20*).

Утверждению Есенина на почве психологического реализма способствовали разные факторы. Год, проведенный в Западной Европе и Соединенных Штатах Америки (с мая 1922 — по август 1923 года), оказал существенное влияние на политические воззрения поэта. «Да, я вернулся не тем», — признается он в очерке «Железный Миргород» (1923). Сравнивая увиденное на Западе с тем, что происходит в России, поэт отдает предпочтение России: «Но жизнь не здесь, а у нас. Здесь действительно медленный грустный закат, о котором говорит Шпенглер. Пусть мы азиаты, пусть дурно пахнем, чешем, не стесняясь, у всех на виду седалищные щеки, но мы не воняем так трупно, как воняют внутри они», — пишет он из Германии¹.

«Просоветский крен» в позиции поэта вызвал повышенный интерес к нему коммунистических идеологов. Поэта принялись активно «воспитывать». Есенину было абсолютно ясно — его хотят приручить².

Уступал ли он этому давлению? Случалось, что уступал. Поэтический артистизм и изощренное владение стихотворной техникой позволяли ему входить в самые разные стилевые и жанровые модели³. К числу «заказных» произведений относятся «Баллада о двадцати шести» (1924), «Песнь о великом походе» (1924), «Поэма о 36» (в черновом автографе названа «балладой», 1925). Баллады эти на удивление однообразны. Неслучайно эти произведения вызвали серьезные упреки. В частности, такой тонкий и справедливый ценитель, как Е. Замятин, отмечая, что Есенин, «кажется, впервые пробует себя в патетической форме оды», с огорчением констатировал: «И увы: до чего это оказывается близко к сусальности прочих бесчисленных од»⁴. Случалось, что и сам поэт

¹ Письмо к И. И. Шнейдеру. Висбаден, 21 июня 1922 г. // *Есенин С. А.* Полн. собр. соч. — Т. 6. — С. 137.

² Когда А. К. Воронский, главный редактор «Красной нови», принял к печати поэму «Анна Снегина», Есенин писал Г. А. Бениславской (20 дек. 1924 г.): «У Воронского в отношении ко мне, я думаю, просто маневр: все это, думаю, в глубине души его несерьезно» (*VI, 194*).

³ И. Грузинов вспоминает слова Есенина, сказанные летом 1924 года: «Я ломаю себя. Давай мне любую теорию. Я напишу стихи по любой теории. Я ломаю себя» (Есенин в восп. совр. — Т. 1. — С. 357).

⁴ *Замятин Е.* О сегодняшнем и современном (1924) // *Замятин Е.* Сочинения: в 4 т. — Мюнхен, 1988. — Т. 4. — С. 279.

осаживал себя, когда очень уж заносила инерция официального славословия: «Стихи! Стихи! Не очень *лефте!*» («1 Мая», 1925).

Когда появилась книга стихов «Русь советская» (напечатана в Баку в 1925), партийные вожди и угождавшая им критика с удовлетворением констатировали, что строптивый поэт принял-таки происходящие в стране перемены, согласился с господствующей идеологией¹.

Однако партийные опекуны поэта принимали желаемое за действительность: они либо не смогли расслышать в стихах из книги «Русь советская» интонации, которые существенно корректируют прямое высказывание, либо делали хорошую мину при плохой игре. Среди стихов, которые провозглашались самыми показательными свидетельствами «советскости» поэта — «*Возвращение на родину*» (1924).

Лирический герой после восьми лет странствий (а они вобрали в себя Первую мировую войну, обе революции, гражданскую бойню, начало нэпа) посещает дорогие его сердцу родные края. Но этот мир уже другой, не тот, который хранила благодарная память: «На стенке календарный Ленин./ Здесь жизнь сестер,/ Сестер, а не моя». И те новые символы веры, которым истово поклоняются сестры, он, их брат, воспринимает весьма скептически. К сниженному обороту «календарный Ленин» добавляется вообще нечто по тем временам, а тем более в 1924 году, который прошел под знаком канонизации умершего вождя, крамольное: «Конечно, мне и Ленин не икона...» В том же ироническом ключе рисует он заключительную сцену: «И вот сестра разводит,/ Раскрыв, как Библию, пузатый “Капитал”,/ О Марксе,/ Энгельсе.../ Ни при какой погоде/ Я этих книг, конечно, не читал». О какомприятии это свидетельствует? Тут скорее следует говорить о снисходительной улыбке, с которой старший брат смотрит на своих наивных сестер.

И знаменитые строки, где лирический герой изъявляет желание «Здрав штаны,/ Бежать за комсомолом», — тоже довольно двусмысленны. Если припомнить строки, непосредственно предшествующие этому порыву: «Друзья! Друзья!/ Какой раскол в стране,/ Какая грусть в кипении веселом!» — то за каким таким комсомолом тут уже бежать, да еще «здрав штаны» (известный иронический оборот)? Такая же снисходительная ирония сквозит в описании отношения простых крестьян к новым советским богам: «И потому крестьянин/ С водки штофа,/ Рассказывая

¹ В предисловии к сборнику П. Чагин писал, что эти стихи «предвестники настоящей революционной весны есенинского творчества. <...> Это лишний раз свидетельствует о непочатой силе есенинского таланта и о том, какого большого поэта приобретает в нем революция». Цит. по: С. А. Есенин в восп. совр. — Т. 2. — С. 387.

сродникам своим,/ Глядит на Маркса, как на Саваофа,/ Пуская Ленину/ В глаза табачный дым» («Русь неприютная», 1924).

А вот давшее имя всей книге ключевое стихотворение — *«Русь советская»* (1924). Вновь ситуация возвращения на родину. Но здесь уже открывается в высшей степени острая драматическая коллизия: родной мир не просто стал другим, а «я», лирический герой, чувствует себя в нем чужаком! «Язык сограждан стал мне как чужой,/ В своей стране я словно иностранец». Отсюда ошеломительное открытие, которое делает поэт, все свое творчество посвятивший защите деревни и земледельца:

Вот так страна!
Какого ж я рожна
Орал в стихах, что я с народом дружен?
Моя поэзия здесь больше не нужна,
Да и, пожалуй, сам я тоже здесь не нужен.

Это подлинно трагическое открытие, что сродни «узнаванию», которое Аристотель назвал одним из важнейших элементов трагического сюжета. Да и по существу, ситуацию, в которой оказывается лирический герой Есенина, иначе, как трагической, не назовешь. Первая трагическая проблема: как жить, как вести себя человеку, который кровно связан с родным миром, и который видел в нем модель идеально устроенного Космоса, обнаружив, что этот мир стал совсем другим?

Свое духовное самостоянье Есенин противопоставлял позиции тех поэтов, которые пошли на службу власти, стали ее ревностными глашатаями. Поэтому в его стихах встречаются резкие филиппики против Демьяна Бедного: «Я вам не кенар!/ Я поэт!/ И не чета каким-то там Демьянам./ Пускай бываю иногда я пьяным,/ Зато в глазах моих/ Прозрений дивных свет» («Стансы», 1924). Поэтому Маяковского он возводит в саркастический чин — «главный штаб-маляр» («На Кавказе», 1924). О себе же — нарочито грубо, так, чтоб внятно было всем: «Ведь не корова я,/ Не лошадь, не осел,/ Чтобы меня/ Из стойла выводили!» («Ответ», 1924). А. Воронский вспоминал, что при первой встрече в редакции «Красной нови» осенью 1923 г. Есенин, «прощаясь, заметил: “Будем работать и дружить. Но имейте в виду: я знаю — вы коммунист. Я — тоже за Советскую власть, но я люблю Русь. Я — по-своему. Намордник я не позволю надеть на себя и под дудочку петь не буду. Это не выйдет”. Он сказал это полушутя, полусерьезно»¹.

Однако для лирического героя Есенина отношение к советскому политическому строю, новому жизненному укладу было мучительной нравственной и психологической проблемой. «Ощу-

¹ Есенин в восп. совр. — Т. 2. — С. 68.

шение родины» — вот что сам Есенин называл доминантой своего поэтического мировосприятия¹. Поэтому для поэта и лирического субъекта его поэзии все, что происходит с Россией, становится источником самых мучительных, самых горьких чувств. С одной стороны, Есенин с большими сомнениями воспринимает деяния новой власти. Сознание героя мучает какое-то неясное чувство большой общей потери, которую понес весь народ, вся Россия:

Что-то всеми навек утрачено,
Май мой синий! Июнь голубой!
Не с того ль так чадит мертвачиной
Над пропащей этой гульбой.

(«Снова пьют здесь,
дерутся и плачут...», 1923)

А завершается стихотворение горестным вздохом: «Ты Рассея моя... Рас..сея.../ Азиатская сторона!» (Разбивка слова на морфемы «Рас-сея» — дает семантический посыл: страна, которую рассеяли, растеряли.)

С другой стороны, поэт видит, что народ в массе своей пошел за большевиками. Для лирического героя Есенина «чуждость» родному миру — это огромная личная трагедия, которую он переживает остро и непрестанно. В письме к А. Кусикову (7 февраля 1923 г., Атлантический океан) Есенин писал: «Тошно мне, *законному* сыну российскому, в своем государстве пасынком быть. Надоело мне все это блядское снисходительное отношение власть имущих, а еще тошней переносить подхалимство своей же братии к ним. Не могу! Ей-Богу, не могу. Хоть караул кричи или бери нож да становись на большую дорогу» (VI, 154). В этом контексте видно, что нет никакого лицемерия в строках:

Хочу я быть певцом
И гражданином,
Чтоб каждому,
Как гордость и пример,
Был настоящим,
А не сводным сыном —
В великих штатах СССР.

(«Стансы»)

Строки риторические. Но если мы вспомним, что далее будет «Я вам не кенар! Я поэт!» — то сервилизмом тут не пахнет. А есть полное чувство собственного достоинства, требование

¹ По свидетельству И. Н. Розанова, сам Есенин в разговоре, состоявшемся в 1921 году, выделял себя среди поэтов-современников «опущением родины», он даже у самого почитаемого своего поэта, Александра Блока, не находил «настоящего ощущения родины» (С. А. Есенин в восп. совр. — Т. 1. — С. 438).

своего законного места в своей родной стране, как бы она ни называлась.

Он, не мыслящий своей жизни вне своего народа, возглашает в «Руси советской»: «Приемлю все./ Как есть все принимаю./ Готов идти по выбитым следам...» (Негативная экспрессия эпитета «выбитые» очевидна.) Но — не избегая общей участи, даже самой горькой, быть со своим народом. Это конечно же трагический выбор — с ясным сознанием его возможных последствий.

В этом смысле показательна драма разрешения еще одного узла в мироощущении Есенина. Он всем сердцем прирос к избушке, деревянной и травяной Руси. Эта завязь для него неразрывна, она — навсегда: «Все равно остался я поэтом/ Золотой бревенчатой избы» («Спит ковыль. Равнина дорогая...», 1925).

По ночам, прижавшись к изголовью,
Вижу я, *как сильного врага*,
Как чужая юность брызжет новью
На мои поляны и луга.

Но и все же новью той теснимый,
Я могу прочувственно пропеть:
Дайте мне на родине любимой,
Все любя, спокойно умереть!

Но тут уж не косвенно, а откровенно передается мучительное состояние лирического героя — он ощущает непреодолимую несовместимость с новью, испытывает невольное чувство враждебности к тем, кто пришел «на мои поляны и луга». Отсюда — не согласие с новью, не протест, а последнее желание — умереть «на родине любимой». Это примерно то же, когда говорят, махнув рукой: делайте, что хотите, дайте мне умереть спокойно.

7.3.2. Драма человеческой судьбы — «душа уходит»...

«Я скоро завалю Вас материалом. Так много и легко пишется в жизни очень редко. Это просто потому, что я один и сосредоточен в себе», — сообщал Есенин одному из своих постоянных адресатов в самом конце 1924 года¹. И в самом деле, только в течение одного, последнего, года своей жизни он написал более полусотни стихотворений, не считая четырех поэм. В том море стихотворений, которые написаны Есениным в 1924—1925 годах, не все равноценно. Сам поэт признавал, что некоторые стихи писал «на потребу» публике, жаждавшей чего-нибудь «душещипательного». Порой он искал душевного успокоения в уходе в

¹ Письмо Г.А.Бениславской от 20 декабря 1924 г. (Батум) // *Есенин С.А.* Поли. собр. соч. — Т. 6. — С. 193.

вымышленный мир — в восточную сказку, в стилизацию мотивов восточной любовной лирики (цикл «Персидские мотивы», март 1925 г.).

Но основной корпус поздней лирики поэта составили стихи, объединяемые общим настроением, где доминирует чувство гибельности. При чтении того огромного количества произведений, которые написал Есенин в последние два года жизни, невольно закрадывается парадоксальное предположение, что *основным источником творческого подъема стало мучительное, трагическое самоистязание души лирического героя — личности, прототипом которой является биографический автор*. Творческое озарение в огне предельно откровенного самоанализа, выворачивание души, что называется, наизнанку. В высшей степени взвешательное подведение итогов.

В критике нередко о есенинских стихах 1924—1925 годов высказывались пренебрежительно-снисходительные суждения: мол, «предпочитает коротенькие романсного типа вещи, слишком легковесные для его дарования» (Н. Асеев)¹, а Клюев съязвил: «...Если бы эти стихи собрать в одну книжечку, они стали бы настольным чтением для всех девушек и нежных юношей, живущих в России»². В литературных кругах стали поговаривать о снижении требовательности поэта к себе — утратилась былая сложность образных ассоциаций, столь характерная для имажинистских стихов, они словно опростились.

Но в биографии Есенина то, что можно назвать «*поэтикой простоты*», не случайность, а закономерная фаза творческого развития. Так, отвечая на упреки Г.А. Бениславской, за которыми, несомненно, стоят впечатления некоторых других ценителей, поэт писал: «Не говорите мне необдуманных слов, что я перестал отделять стихи. Вовсе нет. Наоборот, я сейчас к форме стал более требователен. Только я пришел к простоте и спокойно говорю: “К чему же? Ведь и так мы голы. Отныне в рифмы буду брать глаголы”». За шутивым двустушием прячется серьезное: «Путь мой, конечно, очень извилист. Но это прорыв» (VI, 19—192).

Именно в стихах Есенина последних лет лирический герой освобождается от ролевых ликов, перестает прятаться под маски — он старается предстать личностью, ничуть не отделяющейся от своих читателей-современников — те же пережитые годы, тот же быт. Он вновь расставляет автобиографические меты (упоминание своих близких — мать, сестру, рисуя картины родных мест, иногда напоминает о своей скандальной поэтической репутации). Это приводит к размыванию границы между литературным пер-

¹ Асеев Н. Н. Встречи с Есениным // Есенин в восп. совр. — Т. 2. — С. 315.

² Из восп. В. И. Эрлиха // Есенин в восп. совр. — Т. 2. — С. 350.

сонажем, каковым является лирический герой, и читателем. Возникает эффект предельной доверительности исповеди.

Это качество, изначально присущее есенинскому лирическому высказыванию, приобрело чрезвычайную интенсивность в стихах последнего периода. Существенным фактором, который усилил эффект безыскусности и простоты в стихах 1924—25 годов, стало очень активное использование Есениным жанровых форм, связанных с традициями русского массового мелоса: покаянная песня, прощальное слово, кладбищенская элегия, городской романс, письмо на родину. Работая с такими жанрами, поэт всегда балансирует на грани между банальностью китча и подлинным искусством, хранящим память вечных человеческих чувствований, которые «окаменели» в стандартах и клише канонических фольклорных форм. Иногда Есенину не удавалось удержаться на этой зыбкой грани. Но в принципе именно он поднял жанр городского романса и другие формы массового мелоса на небывалую высоту, восстановил эстетическое достоинство «самых простых», сентиментальных чувств, горячих слез и горестного стога. Кроме того, в жанровом репертуаре поздней лирики поэта стихи, откровенно ориентированные на народный мелос, вполне органично соседствуют с классическими формами профессиональной лирики: дружеским посланием, философской элегией, лирическим монологом, — образуя порой оригинальные сплавы, которые дают неожиданное приращение эстетического смысла.

Доминирующий эмоциональный тон, которым озвучена есенинская лирика последних лет, чем-то близок к пушкинской «светлой печали», но отличается куда большим накалом душевной боли и безысходной тоски. «Поэтика простоты» как раз и отвечает такому умунастроению.

В стихах Есенина последних лет мотивы увядания, ухода, близящегося финала становятся все сильнее и сильнее. В 1924 году написаны: «Мы теперь уходим понемногу/ В ту страну, где тишь и благодать...»; «Отцвела моя белая липа,/ Отзвенел соловьиный рассвет...»; «Отговорила роща золотая...»; «Памяти Брюсова» («Мы умираем,/ Сходим в тишь и грусть...»). В 1925-м — «Несказанное, синее, нежное...»; «Песня» («Есть одна хорошая песня у соловушки —/ Песня панихидная по моей головушке...»); «Не вернусь я в отчий дом...»; «Письмо к сестре»; «Цветы мне говорят — прощай...». Современники обращали внимание на нарастание трагических мотивов у поэта, но от их вопросов он чаще всего отделялся тривиальными ответами. Если мы доверимся памяти мемуаристов, то станет очевидно, что трагический итог был следствием длительного глубокого кризиса: «Он ясно понимал трагичность своего положения, но с каким-то непонятным упорством держался за прежние иллюзии»; «Выражение горькой

усталости не покидало Есенина ни на минуту. <...> Он читал свои новые стихи. <...> Все в них свидетельствовало о какой-то внутренней растерянности...¹ «И чем ближе к концу Есенина — тем явственнее слышим мы и болезненный надрыв, и ту особенную тоску, которую правильно называют смертной»².

Советские есениноведы вообще старались приглушить значение мотивов тоски и печали у поэта, свести их к темам умирания «дорогого ему романтического мира первобытной природы» или естественной грусти при прощании с молодостью.³ В новейших изысканиях таких наивностей уже не пишут. Сегодня «пессимистические мотивы» в поздних стихах Есенина не отрицают, но за них поэта журят: «В них он впадает в один из самых тяжких грехов — в грех уныния», — пишут Ст. и С. Куняевы⁴. А не лучше было бы задаться вопросом — откуда взялось уныние? Откуда это чувство приближающегося ухода, почему-то названное в книге Куняевых «обыкновенным человеческим чувством страха перед смертью»?⁵ В том-то и дело, что страха смерти у Есенина нет. Поэтому и попытки причислить Есенина «к художникам с экзистенциальным типом мироощущения»⁶, сводят его позднюю лирику к набору банальностей. Есенин пишет не о смерти как о неизбежном уделе любого человека, «человека вообще», он пишет о чувстве истерзанности, растраты, душевной опустошенности, которое поразило еще молодого, мало пожившего человека, сына своего века, переболевшего всеми эпидемиями своего катастрофического времени. Это сугубо психологическая коллизия, крайне мучительная — человек сам проследживает процесс увядания собственной души и пытается объяснить его, разобраться, более того пытается выбрать достойную линию поведения «на самом краю».

В этих, итоговых, стихах вновь актуализируется излюбленный есенинский принцип метаморфоз «анимализма» и «антропоморфизма» — теперь он становится еще изощреннее, разнообразней,

¹ *Рождественский Вс.* Сергей Есенин // С. А. Есенин в восп. совр. — Т. 2. — С. 106, 117.

² *Либединский Ю. Н.* Мои встречи с Есениным // Там же. — С. 141.

³ Поскольку приходилось признавать, что эти мотивы заняли «в его поэзии значительное место — большее, чем это было у других поэтов революционной эпохи», то в числе одной из весомых причин называют «нездоровое окружение». После таких разъяснений делается вывод, ради которого, собственно, и городился весь огород: «Теперь становится ясно, что пессимистом он не был» (*Кулинич А.* Философская лирика Есенина // С. Есенин. Проблемы творчества. — М., 1985. — Вып. 2. — С. 97, 102—104).

⁴ *Куняев Ст., Куняев С.* Жизнь Есенина. — С. 482.

⁵ Там же. — С. 446.

⁶ См.: *Воронова О.* Философский смысл поэмы Есенина «Черный человек» (Опыт «экзистенциального» анализа) // Вопросы литературы. — 1997. — № 6. — С. 344.

приобретает невиданную шемящую силу, становясь выразителем целой гаммы самых разных настроений и состояний. Вот какие образные эквиваленты находит Есенин, раскрывая один из главных мотивов этого, не оформленного, но вполне осязаемого цикла — *мотив увядания*: «И мне в окошко постучал/ Сентябрь багряной веткой ивы» («Пускай ты выпита другим...», 1923); «Нынче юность моя отшумела,/ Как подгнивший под окнами клен» («Сукин сын», 1924); «Сердце остыло, и выщвели очи.../ Синее счастье! Лунные ночи!» («Вечером синим, вечером лунным...», 1925); «Как будто дождик моросит/ С души, немного омертвелой» («Мне грустно на тебя смотреть...», 1923?). С помощью психологических параллелизмов, иной раз даже с физиологическим креном, Есенин создает образ не физического, не телесного недуга, а образа недуга души, иссякания душевных сил, угасания чувств:

Мне страшно, — ведь *душа проходит*,
Как молодость и как любовь...

(«Прощание с Мариенгофом»,
1922)

«Душа проходит» — это куда страшнее, чем тривиальное «жизнь проходит».

Существенные изменения претерпевают у позднего Есенина и традиционные темы его лирики — тема любви, тема родной земли и отчего дома. Если в ранней лирике любовь предстает как яркое экстатическое состояние души, а угасание любовной страсти, переход в умиротворенность, душевный покой, вызывает светлую печаль («Вот оно, глупое счастье...», 1918), то теперь любовь подменяется игрой в чувство: «Подруга охладевших лет,/ Не называй игру любовью...» («Какая ночь! Я не могу...», 1925). А главное — герою нынче «одно и то ж —/ Чтить метель за синий цветень мая,/ Звать любовью чувственную дрожь» («Может, поздно, может, слишком рано...», 1925). Тема охлаждения любовного чувства становится одним из устойчивых мотивов в поздней лирике Есенина (в этом ряду такие поэтические шедевры, как «Не гляди на меня с упреком...», 1925; «Ты меня не любишь, не жалеешь...», 1925).

Болезненным и противоречивым становится теперь и чувство родины, отчего дома. В одних стихах оно приобретает характер ностальгического воспоминания о покинутом гнезде: «Низкий дом с голубыми ставнями,/ Не забыть мне тебя никогда...» (1924), — а в других заявляется отторжение, разрыв с деревенским миром: «Равнодушен я стал к лачугам,/ И очажный огонь не мил» («Неуютная жидкая лунность...», 1925).

Очень показательной тенденцией в поэтике позднего Есенина стало то, что можно назвать *переворачиванием традиционных фольклорных архетипов*. Эти архетипы всегда были у Есенина

эмблемами миропорядка, знаками обеспеченности личности системой устойчивых нравственных координат, наполняющих жизнь человека духовным смыслом. А сейчас семантика этих образов меняется чуть ли не на противоположную.

Показательный пример — стихотворение «Несказанное, синее, нежное...» (1925), где образ *тройки с колокольцами*, традиционно ассоциируемый с лихостью и удалью, у Есенина преобразуется в мотив гибели и утраты: «Словно тройка коней оголтелая/ Прокатилась во всю страну. <... > Колокольчик ли? Дальнее эхо ли?/ Все спокойно впивает грудь./ Стой, душа. Мы с тобой проехали/ Через бурный положенный путь». (А в стихотворении «Эх вы, сани! А кони, кони!...» было: «Колокольчик хохочет до слез».)

Депозитизация высоких мотивов любви и отчего дома, инверсия традиционных фольклорных архетипов — это все знаки разрыва «узловой завязи» между человеком и бытийными законами. Следствие — чувство опустошенности, истощенности, выжатости: «Я усталым таким еще не был...» И тогда-то наваливается самое страшное — безразличие, к людям, к жизни: «Уж давно глаза мои остыли/ На любви, на картах и вине...» («Сочинитель бедный, это ты ли...», 1925) — и даже такое, беспросветное: «Нет любви ни к деревне, ни к городу» («Не ругайтесь. Такое дело!...», 1922).

Едва ли не самое показательное в этом отношении — стихотворение «*Отговорила роща золотая...*» (1924). Здесь Есенин вновь использует принцип психологического параллелизма. Разворачивается образная параллель: «березовая роща» — лирический герой. Эпитеты «золотая», «березовый веселый язык», создающие образ прекрасной молодой рощи, соотносятся с юностью лирического героя и несут чувство ностальгии по навсегда утраченной свежести бытия. А в пейзаже, сейчас, непосредственно окружающем героя, мотив одиночества человека, не имеющего возможности удержать уходящую жизнь, разрастается до экзистенциальных масштабов: «Стою один среди равнины голой,/ А журавлей относит ветер вдаль». (Неслучайно привычное «уносит» заменено на «относит», выдвигается семантика сопротивления, одолеваемого враждебной силой.) В своем прямом слове лирический герой, с горечью осознающий свою вину за неладно прожитую жизнь, вызывающе отвергает всякие сетования на утраты, не допускает жалости по отношению к себе: «Не жаль мне лет, *растроченных* напрасно,/ Не жаль души сиреневую цветъ». Но сама цветовая окраска выдает отношение героя к бывшему душевному богатству (цветению) как к несомненной ценности. А когда параллелизм между лирическим героем и природой становится очевиден ему самому («Как дерево роняет тихо листья,/ Так я роняю грустные слова»), тогда уже выступает наружу то чувство, которое герой то ли не осознавал, то ли скрывал от самого себя:

И если время, ветром разметая,
Сметет их все в один ненужный ком...
Скажите так... что роща золотая
Отговорила милым языком.

Здесь мотив вызывающего отказа от раскаяния, которым герой хотел прикрыть горечь невозполнимых утрат, вытесняется подлинным, глубинным чувством — неизбывной любовью к прожитой жизни, к роще золотой, жалостью к себе самому, горькой печалью и просьбой о памяти. Внутри единой элегической тональности обнаруживается целая гамма эмоциональных оттенков — от светлой печали до экзистенциального трагизма, от вызывающего нераскаяния до просьбы о сохранении памяти о непутевой, но все равно «золотой» и «сиреневой цвети» человеческой жизни.

Получился *сюжет противочувствия*: заявленное изначально эмоциональное миро-*восприятие* перетекает в процессе лирического переживания, вызываемого по преимуществу образами природы, в противоположное миро-*отношение*. Такова же динамика лирических сюжетов в стихотворениях: «Не жалею, не зову, не плачу...» (1922), «Не вернусь я в отчий дом...» (1925).

Единственное, что сохраняется в первозданной свежести в душе героя, — это острая чуткость к красоте родной природы. Тут и удивительно тонкие впечатления: «Липким запахом веет полынь... Вяжет взбалмошная луна/ На полу кружевные узоры» («Синий май. Заревая теплынь...», 1925). Чувство природы (и родины как природного феномена), сопряженное с эстетическим идеалом, для есенинского героя остается первостепенной и высшей ценностью до самых последних дней. Поэтому, несмотря ни на что, ни на какие сокрушительные поражения и горькие разочарования, он сохраняет благодарное чувство к бытию:

Но и все ж, теснимый и гонимый,
Я, смотря с улыбкой на зарю,
На земле, мне близкой и любимой,
Эту жизнь за все благодарю.

(«Жизнь — обман
с чарующей тоскою...», 1925)

Значит, жизнь как таковая прекрасна, значит, явление человека в этот мир — есть великое благо. Тем острее чувство собственной вины за растроченные годы: «Так мало пройдено дорог,/ Так много сделано ошибок» («Мне грустно на тебя смотреть», 1923?).

Есенинский герой ищет выход из душевного тупика. В поисках разрешения («последних вопросов», среди которых главный: как человеку преодолеть смерть? — герой Есенина обращается к мудрому опыту Пушкина. Почти прямой интертекстуальной отсылкой к пушкинской философской элегии «Вновь я посетил...»

звучит финальная строфа «Письма к сестре»: «Но сад наш!../ Сад.../ Ведь и по нем весной/ Пройдут твои/ Заласканные дети./ О!/ Пусть они/ Помянут невпопад,/ Что жили...// Чудаки на свете» (1925). Сходное — в последнем варианте стихотворения «Цветы мне говорят — прощай...» (октябрь, 1925): «Не все ль равно — придет другой,/ Печаль ушедшего не словет,/ Оставленной и дорогой/ Пришедший лучше песню сложит.// И, песне внемля в тишине,/ Любимая с другим любимым,/ Быть может, вспомнит обо мне./ Как о цветке неповторимом».

Наконец, последний спасительный вариант — примириться с этой, очужелой действительностью. Но в таких, например, строках: «Ничего не могу пожелать,/ Все, как есть, без конца принимаемая» («Синий май. Заревая теплынь...») — примирение с миром выглядит как следствие страшной усталости, вымотанности до дна, когда уже нет сил ни сопротивляться, ни сомневаться, ни спорить. Однако в некоторых поздних стихах поэта мотив примирения звучит бодро — словно найден выход из тупика, установлено взаимопонимание с миром.

Снова я ожил и снова надеюсь
Так же, как в детстве, на лучший удел.
А за окном под метельные всхлипы,
В диком и шумном метельном чаду,
Кажется мне — *осыпаются липы*,
Белые липы в нашем саду.

(«Снежная зямлять
дробится и колется...», 1925)

Эти строки приводятся практически во всех исследованиях как доказательство «преодоления поэтом пессимизма», как свидетельство его союза с новой действительностью. Но вчитаемся повнимательнее. Да, в прямом слове лирический герой тешит надеждой «на лучший удел». Но в каком психологическом параллелизме с пейзажем увязана эта довольно банальная формула? Ведь образы осыпающихся листьев, метелей, ветра, вьюг в поэтическом арсенале Есенина — это постоянные знаки увядания, разрушения, губительного потрясения, они всегда окружены негативной эстетической аурой. В этом стихотворении психологического параллелизма, вопреки эстетическому ожиданию, нет — он обернулся психологическим диалогизмом. Тоже некой фигурой противочувствия.

Подобные подтекстные диалоги между рациональным словом героя и картиной природы стали в высшей степени характерны для поздних стихов Есенина. Есенинские подтекстные диалоги между мыслью героя и пейзажем существенно обогатили инструментарий психологического анализа, позволяя проникнуть в

подсознание лирического субъекта, корректировать умозрительные суждения иррациональной истинностью эмоционального восприятия живой природы.

Отмершие куски сердца не оживают, разорванные нити и корни «узловой завязи» не срastaются. Самое последнее, написанное кровью, стихотворение Есенина:

До свиданья, друг мой, до свиданья.
Милый мой, ты у меня в груди.
Предназначенное расставанье
Обещает встречу впереди.

До свиданья, друг мой, без руки и слова,
Не грусти и не печаль бровей, —
В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

(27 декабря 1925 года)

Последние, прощальные стихи Есенина — это *трагедия рас-траты души*, которая произошла в результате мучительных метаний и исканий личности в самую катастрофическую эпоху в истории России. Калейдоскоп есенинских лирических субъектов: иноки, странники, разбойнички, «добры молодцы», пророки, воры, бродяги, хулиганы и, наконец, лирический герой, прототипом которого заявлен сам автор, — передают амплитуду метаний человека в мире, где все рушится, где гармония между человеком и мирозданием, о которой так мечтает изначально Есенин, не реализуется, где вместо «узловой завязи» внедряют совсем противоположные принципы мироустройства, вроде диктатуры пролетариата, борьбы классов, мировой революции, «покорения природы» и т. п. А когда все растратилось в метаниях, ошибках, заблуждениях, иллюзиях, разочарованиях, в эпатаже, то — «душа уходит».

7.3.3. Совестный суд — поэма «Черный человек»

Последняя крупная веха в творческом пути Есенина — поэма «Черный человек». О ее замысле поэт говорил уже в 1922 году. Но окончательный вариант был написан буквально с 12 по 14 ноября 1925 года, примерно за месяц до его самоубийства. Поэма эта вызывает пристальный интерес исследователей, который особенно обострился в 1980—1990-е годы¹.

¹ См.: Мекки Э. Б. Мифопоэтическая основа поэмы С. Есенина «Черный человек» // Вечные темы и образы в советской литературе: межвуз. сб. науч. трудов. — Грозный. 1989; Никё М. Поэма С. Есенина «Черный человек» в свете агге-

Поэма «Черный человек» органически вписывается в главную, доминирующую линию творчества поэта, суть которой — максимально глубокое проникновение в глубины души личности, переживающей свои отношения с миром, с эпохой, с самим собою. Она явилась закономерным, завершающим аккордом трагического самопостижения и самооценки Есениным своей судьбы.

Поэма «Черный человек» строится вроде бы на традиционном приеме: разговор лирического героя со своим двойником, с персонафицированной ипостасью своего второго «я». Но Есенин выстраивает этот сюжет как сюжет самосуда, где лирический герой — и обвинитель, и обвиняемый. Это едва ли не самый жестокий вариант раздвоения человеческой личности.

Пластическую зримость внутреннему смутному состоянию героя придает психологический параллелизм между мрачной картиной осенней природы и буквально невменяемым состоянием человека, находящегося на грани утраты рассудка. Тому подтверждение — его жуткий автопортрет:

Голова моя машет ушами,
Как крыльями птица.
Ей на шею ноги
Маячить больше невмочь.

Такое сюрреалистическое видение может быть рождено бредом, белой горячкой. Гротескная деформация телесного облика — это зримая аналогия распада личности. Состояние, в котором мерещатся фантомы, становится психологической мотивировкой явления перед внутренним взором героя Черного человека. Семантическая аура этого персонажа, входящего в галерею вечных образов мирового искусства, очень обширна: двойник, Дьявол, Черт, посланец загробного мира... Однако в первой части поэмы Черный человек выступает в необычной для этого вечного образа роли — он имитирует псаломщика, отпевающего мертвеца:

лизм // Русская литература. — 1990. — № 2; *Воронова О.* Философский смысл поэмы Есенина «Черный человек» (Опыт «экзистенциального» анализа) // Вопросы литературы. — 1997. — № 6; *Шубникова-Гусева Н. И.* Поэмы Есенина. (Гл. 7. Поэма-загадка «Черный человек»). — М., 2000. — С. 480 — 590.

Не лишен оснований упрек, который О.Лекманов и М.Свердлов, авторы новейшей биографии С.Есенина, адресовали «есениноведам последнего призыва» — в том, что они «стремясь во что бы то ни стало “усложнить” и обелить образ своего кумира, едва не растворили смысл “Черного человека” в мифологических, фольклорных, оккультных и прочих аллюзиях». Но сами авторы впадают в иную крайность, безоговорочно доверяясь впечатлениям первых читателей и слушателей поэмы, которые «увидели в ней строгий биографический самоотчет Есенина» (*Лекманов О., Свердлов М.* Жизнь Сергея Есенина//www.esenin.ru/content/view/618/144/).

Черный человек
Водит пальцем по мерзкой книге
И, гнуся надо мной,
Как над усопшим монах...

Согласно традиции, над гробом с усопшим должны читаться молитвы. Назначение этого ритуала — своего рода мистическая «адвокатура»: умолить Бога, чтобы он принял душу усопшего, простил ему грехи. А в поэме сочувственное отпевание превращается в нечто противоположное — в обвинительное слово: вместо псалтыри в руках у Черного человека какая-то «мерзкая книга», где грубыми, безжалостными словами записана история преступной жизни «какого-то прохвоста и забулдыги».

Псаломщик обернулся судебным обвинителем. А вся первая часть поэмы — некой стенограммой судебного заседания. Обвинительное слово Черного человека звучит язвительно, он дает герою саркастические характеристики:

Слушай, слушай, —
Бормочет он мне, —
В книге много прекраснейших
Мыслей и планов.
Этот человек
Проживал в стране
Самых отвратительных
Громил и шарлатанов.

Знаки ада даны в двух-трех деталях: раз снег здесь «до *дьявола* чист», и «метели заводят веселые прялки» (вспоминаются пушкинские «Бесы», где обыгрывалась связь образа метели с нечистью), значит, в этой стране нет ни Бога, ни ничего святого. И только в такой стране мог родиться «авантюрист, но самой высокой и самой лучшей марки». Он — органическое порождение этого вывернутого наизнанку мира. Наделенный «ухватистой силой», он тем не менее определяется как «шарлатан, циник и лицемер». Далее автор фиксирует реакцию героя: слова Черного человека звучали, «нагоняя на душу тоску и страх». Лирический герой отметаает все обвинения разом, но его растерянность и испуг выдает взвинченный тон, сбивчивость речи:

Что мне до жизни
Скандалного поэта.
Пожалуйста, другим
Читай и рассказывай.

Черный человек не спорит — его полный презрения отвратительный взгляд говорит без слов:

Черный человек
Глядит на меня в упор.
И глаза покрываются
Голубой блевотой, —
Словно хочет сказать мне,
Что я жулик и вор,
Так бесстыдно и нагло
Обокравший кого-то.

Так заканчивается первый «акт», первая очная ставка со своей совестью.

Второй сюжетный круг, второй «акт» судебного заседания, начинается с того же обращения: «Друг мой, друг мой, я очень и очень болен...» Эта увертюра, как возвращение к исходной ситуации, нужна, чтобы восстановить атмосферу предельной доверительности, чтобы начать снова глубокое «бурение» души человека.

Но на этот раз очной ставке с Черным человеком предшествует пейзаж, открывающийся перед глазами лирического героя: «Ночь морозная./ Тих покой перекрестка...» В самих подробностях ночного пейзажа разлит мистический настрой: «равнина покрыта... известкой», «ночная зловещая птица», «деревянные всадники», которые «сеют копытильный стук». Создается ощущение инфернальности, какого-то потустороннего «зазеркалья». На этом фоне опять появляется Черный человек. Теперь, вглядываясь в обвиняемого, он замечает в нем что-то необычное: «Я не видел, чтоб кто-нибудь/ Из подлецов/ Так ненужно и глупо/ Страдал бессонницей».

Это наблюдение Черного человека — очень важный знак читателю: если герой страдает бессонницей, значит, совесть у него не исчезла до конца, может, она разбужена начавшимся внутренним судом, может, она выходит из спячки? При этом сарказм Черного человека продолжает усиливаться. Он крайне язвительно говорит о главном деле жизни лирического героя — о его поэзии:

Ах, положим, ошибся!
Ведь нынче луна.
Что же нужно еще
Напоенному дремой мирику?
Может, с толстыми ляжками
Тайно придет «она»,
И ты будешь читать
Свою дохлую томную лирику?

Здесь слышится реакция на язвительные слова Клюева, который сказал Есенину, что его стихи годятся «для всех девушек и нежных юношей». Но нет ли тактической ошибки в речи об-

винителя? Не возмутил ли он душу героя пренебрежительным отношением к тому, что для героя — самое дорогое? Не заронил ли желание протестного действия?

Далее Черный человек, как изощренный сутяга, меняет направление своей обвинительной речи — он разворачивает прошлое героя, поднимает историю его с самого детства. И появляется шемающий портрет мальчика из простой крестьянской семьи:

Не знаю, не помню,
В одном селе,
Может, в Калуге,
А может, в Рязани,
Жил мальчик
В простой крестьянской семье,
Желтоволосый,
С голубыми глазами.

Портрет ребенка вызывает двойной эстетический эффект. У Черного человека это исходный пункт обвинения: подчеркивается контраст между чистым мальчиком и будущим авантюристом, шарлатаном, циником. Зато у самого героя напоминание о душевной чистоте, которая была в нем заложена с детства, вызывает прилив совестного чувства, рефлексивное сопротивление тому грязному, что в нем накопилось годами. И теперь, в отличие от первой очной ставки, герой уже не перепуган, не отрешивается от обвинений. Но склониться перед Черным человеком, согласиться признавать и принимать себя таким, он не хочет:

«Черный человек!
Ты прескверный гость.
Эта слава давно
По тебе разносится».
Я взбешен, разъярен,
И летит моя трость
Прямо к морде его,
В переносицу...

Чем обусловлено такое поведение героя, что означают его крик и удар? А. С. Субботин предложил следующий ответ. Вопреки тем, кто утверждал, что вся поэма «Черный человек» — это история распада души, Субботин писал: «Сюжет поэмы — медленное, мучительное освобождение от страшного кошмара, постепенное, шаг за шагом, усилие за усилием одоление зловещего врага». Однако общий вывод, который делает критик, представляется слишком оптимистическим: «Сквозь суровую черно-белую гамму, сопровождающую метафизический поединок, пробились натуральные цвета. <...> Возвратились краски действительного мира, очертания “вечно зеленого дерева жизни”». Поэма запечатлела не распад лич-

ности, как утверждали некоторые комментаторы, а освобождение ее от нравственной половинчатости, уступок слабостям, душевных компромиссов, обременяющих поэтическую совесть»¹.

Несомненно, стыд прожег душу героя, ему захотелось освободиться от Черного человека. Но возможно ли это? Финал поэмы таков:

...Месяц умер,
Синеет в окошко рассвет.
Ах ты, ночь!
Что ты, ночь, наковеркала?
Я в цилиндре стою.
Никого со мной нет.
Я — один...
И разбитое зеркало...

Если в первой части Черный человек выступал как обвинитель, а во второй — оказывался персонификацией всех пороков лирического героя, оставаясь тем не менее «другим», то в финале лирический герой не только узнает в Черном человеке — самого себя, но и обнаруживает свою *неотличимость* от оппонента! В зеркале образы Черного человека и Я сливаются воедино, граница между двойником и Я стерта. Таким образом, лирический герой *принимает ответственность* за все, о чем говорит Черный человек, и все, что он персонифицирует. Именно такое признание приобретает высшую нравственную значимость — это совестный суд человека над самим собой, без скидок и без снисхождения к себе. «Черный человек» — поэма прозрения и мужества», — пишет современный исследователь². Вернее было бы сказать — это поэма трагической вины, не подлежащей ни прощению, ни искуплению.

Если рассматривать всю поэзию Есенина, с первых стихов и до «Черного человека» как некий лирический «метароман», то фабулой этого «метаромана» стала духовная биография человека эпохи революционной ломки России. А сюжетом — трагедия души, которая прошла по всем ухабам и рытвинам времени — заражалась иллюзиями и преисполнялась надеждами, мучилась жестокими сомнениями и страдала от горьких разочарований. «Есенинское Я — совершенно особое, большое, глубокое, озаренное до последней капли, обнаженное с небывалой жестокостью к самому себе», — написал сразу же после смерти поэта один из давних его друзей Петр Орешин³.

¹ Субботин А. С. О пафосе и поэтике «Черного человека» // Субботин А. С. О поэзии и поэтике. — Свердловск, 1979. — С. 190.

² Кошечкин С. Прескверный гость. (Раздумья о поэме С. Есенина «Черный человек») // Вопросы литературы. — 1985. — № 2. — С. 119.

³ Красная новь. — 1926. — № 5. — С. 236.



ЧАСТЬ III

РОМАНТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ

Глава 8

ПОЭЗИЯ «РОМАНТИКОВ ОКТЯБРЯ»

Революция 1917 года кардинально изменила духовную атмосферу в России. В «воздухе времени» над всеми веяниями утвердилась романтическая доминанта. Она проявлялась по-разному: в азарте мечты о светлом будущем и в рыданиях по разрушенному прошлому, в неистовстве всемирной любви к братьям по борьбе и в иступленной ненависти к врагам. В любом случае отсчет велся по романтической парадигме — от идеала.

Поэтому романтическая стратегия стала вновь востребована как «форма времени», наиболее адекватная «идеям времени» (точнее — духу времени). Утверждения о том, что романтизм уже отжил свой век в первой половине XIX столетия, а в последующие годы либо стал убежищем эпигонов, либо настолько модифицировался, что утратил свои традиционные свойства, ассимилировался в рамках нового литературного направления, в лучшем случае, в стилевое течение, решающее эстетические задачи, которые определены новым методом, — никак не подтверждаются фактами.

8.1. Эстетические принципы

Романтическая стратегия, которая зародилась в начале XIX в. и в его первой трети расцвела в могучее направление, оставалась вполне продуктивной и во второй половине века (ею были «облучены» почти все поэты за исключением Н. Некрасова и К. Случевского). Система принципов романтической художественной стратегии: биполярный принцип художественного

претворения (антитеза реального и идеального миров), нормативный принцип эстетической оценки («отсчет от идеала»), идеализирующий принцип художественного обобщения (образ как воплощение идеи) — в сущности, сохраняла свои устойчивые структурообразующие основы во всех последующих модификациях романтического мироотношения: в первых модернистских направлениях (символизме, экспрессионизме), в самые первые годы после Октября — ее характерные модификации мы видели в пролетарской поэзии, у новокрестьянских поэтов. Различие проявлялось в разном семантическом наполнении понятий «идеал» и «действительность», а также в разном характере дистанцирования между ними.

В российском обществе 1920-х годов отношение к новым идеалам было неоднозначным. Поэтому не было какого-то единого романтического направления, а были разные романтизмы — точнее, разные романтические течения, различающиеся представлениями об идеале, о его отношениях с современной действительностью. Соответственно — были и разные поэтики, стилевые пристрастия, жанровые тяготения и находки...

Одна интенция — пафос юных советских поэтов: мировая революция — благороднейшая головокружительная цель, азарт кавалерийской атаки на старый мир. Другая интенция — в «поэмах в прозе»: народно-поэтическая, вырастающая из исконных крестьянских мечтаний о вольном землепашестве на родной земле. А романтизм Александра Грина, полемически доказывающего актуальность «старомодных» рыцарских идеалов?

Одна стилистика — новый, весь из речевой гуши революционной массы, язык поэтов Октября; вторая стилистика — «орнаментальная», цветистость «поэм в прозе»; третья — нарочито сдвинутая с оси литературной нормы речь Грина («переводом с неизвестного» назвала ее А. Ахматова).

А между тем эти художественные тенденции «варились в одном котле», отсюда — причудливые образования, неожиданные сплетения. И там же выкристаллизовывались стилевые и жанровые формы, которым суждено было обрести статус традиций, хранителей только что отлитой «памяти новой формы».

Сразу же после окончания Гражданской войны в литературу буквально ворвалось новое поколение поэтов. Когда разразилась революция, почти все они были подростками, юнцами, и свое летоисчисление они ведут с октября 1917 года. Все, что было до него, осталось за огненной чертой, это старый мир, от которого они, в полном согласии с революционным гимном, отреклись, отряхнув его прах со своих ног. Совсем еще юные участники великого революционного действия, завершившегося утверждением советской власти, они с полным основанием видели себя в рядах

победителей. Систематического образования они получить не успели, добирали на ходу — в литсекциях, на разных курсах, а еще более в литературных диспутах, на вечерах в Политехническом. Их кумиром был Маяковский. Их творческое родство было очевидно — всех объединяло романтическое мироощущение (точнее — романтика революции) и основанная на нем романтическая художественная стратегия. Так образовалась целая поэтическая плеяда, лидерами которой стали Н. Тихонов, М. Светлов, Э. Багрицкий, В. Луговской, И. Уткин, А. Жаров, А. Безыменский, М. Голодный, Джек Алтаузен¹. Тогда эту плеяду называли поэтическим «молодняком», «комсомольской поэзией», хотя эти поэты различались по возрасту и не каждый из них был комсомольцем.

Отметим *общие черты*, свойственные «комсомольской поэзии».

Во-первых, молодое, свежее *ощущение динамизма жизни*. Один из самых излюбленных образов в комсомольской поэзии — это *образ ветра*. Своего рода эмблемой этого течения стала *«Песня о ветре»* (1929) **Владимира Луговского**:

Итак, начинается песня о ветре,
О ветре, обутом в солдатские гетры,
О гетрах, идущих дорогой войны,
О войнах, которым стихи не нужны.

Идет эта песня, ногам помогая,
Качая штыки, по следам Улагая,
То чешской, то польской, то русскою речью,
За Волгу, за Дон, за Урал, к Семиречью.

Четырехстопный амфибрахий здесь звучит мощно, жестко, размашисто, голосисто, придавая стиху чеканность. В лучших стихотворениях романтиков постоянно присутствует эмоциональное ощущение свежести, надежды, порыва.

Во-вторых, поэзия привлекала молодого читателя своим *романтическим максимализмом*. Неслучайно комсомольским маршем стало стихотворение **Александра Безыменского** *«Молодая гвардия»* (1922):

Вперед, заре навстречу,
Товарищи в борьбе!
Штыками и картечью
Проложим путь себе.
<...>

Чтоб Труд владыкой мира стал
И всех в одну семью спаял —

¹ Родственные им по духу поэтические сообщества возникали и в национальных литературах советской России. Например, на Украине это было объединение «Молодняк», в котором вырос такой сильный талант, как Леонид Первомайский.

В бой, молодая гвардия
Рабочих и крестьян!

Пафос самопожертвования во имя светлого будущего был едва ли не самой высокой идеей-страстью романтиков Октября. Даже мирная повседневность обретает ценность, только если она пронизана романтическим порывом:

За шепот шин, за голоса дрожанье
В холодной трубке, за разлив зари
Над площадью, за то, что горожане,
За то, что вспыхнем и перегорим...

(Н. Дементьев.
«Монолог горожанина», 1926)

В-третьих, первостепенную роль в эстетической системе этого течения играет *ориентация на идеал*, причем стремление это мощное, всепоглощающее, всеохватывающее. В отличие от романтиков XIX века и от своих ближайших предшественников (символистов и новокрестьянских поэтов), эти романтики представляют идеал не в дымке легендарного прошлого, не «за пределом предельного», не в сказочно-идиллическом облике Руси, они активно ищут идеал в ближайшем будущем, они рвутся к нему, хотят найти его здесь, осязать его всеми фибрами души. У Н. Тихонова есть такие строки:

И вот под небом, дрогнувшим тогда,
Открылось в диком и простом убранстве,
Что в каждом взоре пенится звезда
И с каждым шагом ширится пространство.

(«Не заглушить,
не вытоптать года...», 1922)

Весьма тривиальный романтический образ — «глаза, сверкающие, как звезды», трансформируется в чеканную афористичную формулу единства поиска и действия, где воедино связаны взор, в котором *«пенится звезда»*, и расширяющееся пространство.

При очевидной близости идейных убеждений и эстетических принципов каждый из молодых романтиков имел свое творческое лицо. Охарактеризуем наиболее яркие художественные индивидуальности.

8.2. Николай Тихонов: романтика сурового мужества

Николай Тихонов (1896—1979) пришел в литературу еще до 1917 года. О направлении устроений юного Тихонова дают некоторое представление строки из автобиографии: «Мне было семнадцать лет... Я увлекался в это время Гейне и Ницше». Ницше

с его культом «сверхчеловека» был одним из интеллектуальных кумиров интеллигенции начала нового столетия, в нем чудился долгожданный антипод расслабленному, рефлектирующему сыну века минувшего. Гейне мог привлекать высоким накалом иронического пафоса, презрением к филистерской философии существования. В стихах Тихонова встречаются и Свифт, и герои Гюго, и «седой чудака Стивенсон». Но наиболее явственно в лирике молодого Тихонова чувствуется влияние строгих, «мужских» стихов Николая Гумилева, отчасти — Кипплинга с его поэзией экзотики и суровых испытаний. Но главным источником, питающим романтику Тихонова, был его личный опыт: он в восемнадцать лет ушел на Первую мировую войну, служил драгуном, в 1918 году вступил добровольцем в Красную армию, защищал Петроград от Юденича.

Отношения идеала и действительности у Тихонова решаются в духе революционной романтики — он ищет «перекидные мостки» между идеалом и действительностью. Тихоновский способ преодоления разрыва между идеалом и действительностью таков: *возвышение суровой реальности к идеалу*. Героев, взятых из реальности — солдата, красноармейца, матроса — поэт изображает так, что те кажутся фантастическими фигурами, поднятыми над обыденной реальностью, творящими некое чудо. Поэт наделяет их сверхъестественными качествами. И эти герои, возвышаясь над обыденностью, пошлостью, страхом смерти, творят дела, адекватные идеалу. Гиперболизм — в крови поэта. «Песенным ветром на камни дуну —/ И камни встанут по одному» («Еще в небе предутреннем и горбатым...», 1922); «Что вечный ветер тоже мне/ Брат не случайный на челне» («На перевозе», 1923). Неслучайно ему близок Свифт: «Впервые лилипутский мир/ Услышит голос Гулливера» («Свифт»).

Герой раннего Тихонова — носитель особого нравственного кодекса, для него превыше всего принципы воинской чести: стойкость, верность приказу, несгибаемая воля, презрение к смерти, или точнее: «Пусть я мечтатель и простака, но к битвам я неравнодушен» — это, если угодно, кредо автора «Браги» и «Орды». Неслучайно эпиграфом к сборнику «Брага» поэт поставил блоковские строки: «И вечный бой! Покой нам только снится...»

Кодекс, которым руководствуется герой Тихонова, можно назвать кодексом мужественного фатализма. Ему соответствует облик героя и его поведение: сдержанность, суровость, скупость на слова, неприятие сантиментов. Отсюда же и характер сюжетов — это сюжеты смертельного испытания, требующего от человека мужества самопожертвования.

Квинтэссенцию подобной ситуации можно наблюдать в знаменитой «*Балладе о гвоздях*» (1919 — 1922):

Спокойно трубку докурил до конца,
Спокойно улыбку стер с лица.

«Команда, во фронт! Офицеры, вперед!»
Сухими шагами командир идет.

И снова равняются в полный рост:
«С якоря в восемь. Курс — ост.

У кого жена, дети, брат —
Пишите, мы не придем назад.

Зато будет знатный кегельбан».
И старший в ответ: «Есть, капитан!»

А самый дерзкий и молодой
Смотрел на солнце над водой.

«Не все ли равно, — сказал он, — где?
Еще спокойней лежать в воде».

Адмиральским ушам простукал рассвет:
«Приказ исполнен. Спасенных нет».

Весьма показательно, что фабула баллады связана с событиями Первой мировой войны¹. Но автор избавляет сюжет баллады от какой бы то ни было исторической конкретизации. Ему важен подвиг как таковой — пример верности воинской дисциплине, бесстрашия, даже бравады перед смертью как высших качеств настоящего воина: «Гвозди б делать из этих людей./ Крепче б не было в мире гвоздей».

Человек — «гвоздь»... Эта метафора в высшей степени характерна для тихоновской концепции личности. Как гвоздь, прост; как гвоздь, прям; как гвоздь, тверд — такой тип героя и есть, по Тихонову, подлинный образец настоящего человека.

Вот его автохарактеристики — не без самолюбования:

Я и пес, мы суровы и цельны.

(«Ты мне нравишься
больше собаки...», 1919)

Мою душу кузнец закалил не вчера,
Студил ее долго на льду...

<...>

И был я беспутен, и был я хмелен,
Еще кровожадней, чем рысь...

(1920)

¹ Скорее всего, речь идет о гибели британской эскадры под командованием контр-адмирала Кристофера Крейдлока у Фолклендских островов во время Первой мировой войны.

У нас от солнца, от вина, от меди
Звнящих жил, качаясь мир плывет.
(«Наследие», 1920)

Неслучайно с самого начала своего творческого пути поэт стал разрабатывать жанр баллады. Большинство стихов раннего Тихонова — это баллады, а, как известно, в «памяти жанра» баллады кроется мистический смысл. Суть балладного сюжета в том, что человек всегда вступает в конфликт с роком, судьбою. И чтобы противостоять сверхъестественным силам, человек должен проявить необыкновенные качества. Таков герой Тихонова: во имя долга он способен преодолеть любые обстоятельства.

В высшей степени показательна в этом плане *«Песня об отпуском солдате»* (1919—1922). Незадолго перед боем солдат Иван Денисов обратился к командиру с просьбой об отпуске, чтоб проститься с умирающей женой. В бою Денисов погибает. Командир, обещавший отпуск после боя, обходя лежащих в ряд погибших солдат и прощаясь с ними, обращается к мертвому Денисову:

«Слушай, Денисов Иван,
Хоть ты уж не егерь мой,
Но приказ уж по роте дан,
Можешь идти домой».

И возникает мистическая ситуация:

Умолкли все — под горой
Ветер, как пес дрожал.
Сто девятнадцать держали строй,
А сто двадцатый встал.

Ворон сорвался, царапая лоб,
Крича, как человек,
И дымно смотрели глаза в сутроб
Из-под опущенных век.

И лошади стали трястись и ржать,
Как будто их гнали с гор,
И глаз ни один не смел поднять,
Чтобы взглянуть в упор.

Это — типично тихоновский балладный сюжет: если герой должен исполнить свой долг, то даже смерть ему не препона. Характерные для поэтического мира баллад образы («ветер, как пес, дрожал», «ворон сорвался, царапая лоб», испуганные лошади, оживший мертвец) создают мистическую атмосферу. Но автор «микширует» фантастичность ситуации обыденным словом батальонного, произнесенным в финале:

Уже тот далеко ушел на восток,
Не оставив на льду следа,
Сказал батальонный, коснувшись щек:
«Я, кажется, ранен. Да».

Это характерный прием у Тихонова: прозаизируя ситуацию, автор доказывает, что для его героев преодоление власти рока — норма. Позже, в стихотворении «Перекоп» (1922?) Тихонов даст лапидарную метафору, буквально изображающую героическое преодоление смерти: «Но мертвые, прежде чем упасть,/ Делают шаг вперед».

Когда разразилась Гражданская война, и Тихонов встал в ряды защитников новой власти, в которой видел силу, способную сохранить Россию, тогда следование кодексу воина приобрело цель и смысл. Но теперь кодекс солдата приобрел новую концептуальность — он перелился в пафос революционного аскетизма.

Герой Тихонова проявляет сокровенные качества своей личности не в слове, а в деле. Он — человек поступка. В поступке выявляется его сокровенная духовная сущность, поступок — это выбор, решительное действенное разрешение драмы — что-то сделать, чтоб изменить мир. Для Тихонова главное — не объективный результат поступка, а то субъективное душевное усилие, которое совершает человек силами своего духа при осуществлении действия, ради исполнения своего долга.

Показателен сюжет «*Баллады о синем пакете*» (1922). Чтобы доставить пакет с важным донесением, боец преодолел множество препятствий, не раз рискуя жизнью, но когда человек в Кремле прочел это письмо, что «в грязи и в крови запеклось», то сказал: «Оно опоздало на полчаса,/ Не нужно — я все уже знаю сам».

В середине 1930-х годов критик Николай Коварский писал: «...Концовка баллады обесмысливает героизм человека, с невероятными трудностями преодолевающего препятствия на пути. <...> Эта верность имеет мало общего с подлинным мужеством революционера, для которого высшим законом является закон революционной целесообразности»¹. Такая интерпретация соответствовала господствующим идеологическим установкам. В 1980-е годы критик С. Страшнов дал совершенно противоположную оценку финалу баллады: «Доставка пакета стала открытием негибкого характера, моментом наивысшей реализации человеческого духа»².

Эмоциональная сдержанность — доминирующий принцип поведения героя тихоновских баллад, важнейшая составляющая

¹ Коварский Н. А. Николай Тихонов: Критич. очерк. — Л., 1935. — С. 45.

² Страшнов С. Л. Молодеет и лад баллад: Баллада в истории русской советской поэзии. — М., 1991. — С. 42.

его этического кодекса: «Даже радость и гордость даже/ Нынче громко не говорят» («Над зеленою гимнастеркой...», 1921). Это-
му мировосприятию соответствует особая поэтика изображения
героя — поэтика скупого назывного слова:

Винтовка, подсумок, противогаз
И хлеба — фунт на троих.

(«Перекоп», 1922)

...Трубка, выжженная махоркой,
И глаза стальной синевы.

(«Над зеленою
гимнастеркой...», 1921)

Жесткость, скупость изображения отвечает «состоянию
мира» — это время, когда «пытала земля в крови, в бурьяне/ Не-
насытную силу свою» («Мост», 1922). В мире войны царствует же-
стокость, здесь не находится места сочувствию и жалости. В этом
мире противоестественно соседствуют любовь и смерть. Герою
Тихонова приходится существовать среди крови и пожарищ, он
воюет — рубит людей, стреляет в них, наносит увечья, убивает:

Огонь, веревка, пуля и топор
Как слуги кланялись и шли за нами...
<...>

Монеты вес утратили и звон,
И дети не пугались мертвецов...
*Тогда впервые выучились мы
Словам прекрасным, горьким и жестоким.*

(1921)

Таков психологический парадокс духовной жизни тихоновского
героя — он овладевает высокими чувствами, совершая жестокие
деяния:

Мы разучились нищим подавать,
Дышать над морем высотой соленой...
<...>
Пересчитай людей моей земли —
И сколько мертвых встанет в переключке.

Но всем торжественно пренебрежем.
Нож сломанный в работе не годится,
*Но этим черным, сломанным ножом
Разрезаны бессмертные страницы.*

(1921)

Для тихоновских баллад вообще характерно контрапунктное
соотношение между трагическим сюжетом и светлым финалом.

Страдания, кровь, убийства, разрушения окупаются, окупятся или должны окупиться. Жертвы были неизбежной и, как полагает автор, необходимой платой за будущее детей мира:

Показав им, как земля богата,
Кто-нибудь ответит им за нас:
«Дети мира, с вас не спросят платы,
Кровью все окуплено сполна».

Железный строй мыслей, кованный ритм стиха — все это «закрывает» для психологического проникновения внутренний мир героев поэзии Тихонова. Их «внутренний мир — не мир переживаний и чувств, а заложенное в нем видение мира внешнего. Тихонов “экстраверт”, для которого мир вещей важнее мира чувств», — писал один из современников¹. На самом деле, скупость выражения у Тихонова есть особая форма проявления пафоса: человек разрушает, он жесток, он безжалостен, он глух к стонам, он убивает, однако чего это ему стоит, остается лишь догадываться. Но раз перед ним враг революции, раз без пренебрежения «простыми нормами нравственности» не достичь победы, герой Тихонова не знает колебаний, его рука не дрогнет.

Подобный аскетизм вызывал уважение и даже поклонение. Героический «подтекст» пафоса проступает у Тихонова в жанровой форме его баллад, точнее — в их интонационном строе. С. Страшнов показал, что стихотворение «Перекоп» «становится своеобразным перекрестком одических и балладных путей»² и что вообще в стихах Тихонова происходит сплав балладного и одического принципов. Это утверждение представляется справедливым. И оно приоткрывает секрет особого эстетического пафоса тихоновских баллад. Балладный конфликт с роком, который у Тихонова всегда разрешается только через жестокость, получает одическую «подсветку» — окрашивается в героические тона. При чем одичность у Тихонова не выражается в риторическом величании, как традиционно принято в жанре оды, она скрыта, лежит в подтексте. Герои тихоновских баллад и родственный им по духу лирический субъект (либо сказитель) скупы на слова и стыдятся «сантиментов». Это сам читатель, который эмоционально пережил балладный сюжет, должен одически возвеличить героев, которые шли на аскетический подвиг самопожертвования, были верны воинскому долгу, сжимали чувства в кулак, порой отрекаясь от самых дорогих святынь, выдержали все испытания, не издав ни крика, ни стога.

¹ Цит. по: *Святополк-Мирский Д. П.* Поэты и Россия: Статьи, рецензии, портреты, некрологи. — СПб., 2002. — С. 141.

² *Страшнов С. Л.* Молодеет и лад баллад. — С. 31 — 32.

Явление тихоновского героя приветствовал А. Воронский: «В расхлябанной, “толстозадой” обломовской Руси появилась новая порода людей простых и крепких, как гвозди. К жизни их вызвала революция и “железная когорта” людей-“коммуников”. Для старой Обломовки они — осиновый кол, для новой Руси — верные защитники»¹. Поэтому критик считал вполне оправданным, что такой герой «должен пережить своеобразное опрошение, вытравить из души все ненужное, потерять свою сложность, сжаться, сбиться во что-то простое и каленое, сделаться отважным и научиться презрению к смерти. <...> Тут нужна простота жестоковыйности...»².

Однако и упреки в немотивированной жестокости и даже антигуманизме тихоновских героев тоже не были лишены оснований³. То, что Воронский одобрительно назвал «простотой жестоковыйности», как там ни говорить, есть проявление нравственной ущербности — притупления чувств и оскудения нравственного начала. С одной стороны, эта ущербность есть трагическая плата за победы — плата тратой собственной души:

Этого мы не расскажем детям,
Вырастут и сами все поймут,
Спросят нас, *но губы не ответят,*
И глаза улыбки не найдут.

(«Длинный путь.

Он много крови выпил...», 1921)

«Сердце забили кистенем да обухом,/ Значит, без сердца будем жить», — провозглашает герой Тихонова («Рассол огуречный, двор постоялый...»). Но можно ли «без сердца» оставаться личностью, сохранять человечность? Неслучайно в стихах Тихонова краснота жеста часто оказывается важнее этики. В стихотворении «Давид» (1919) художник объясняет, почему на своей картине «Смерть Марата» он оставил руку убийцы: «Шарлота — неразумное дитя,/ И след ее с картины мною изгнан,/ Но так хорош блеск кости до локтя,/ Темновишневою густотой обрызган». (Когда кровью любуются, как краской, то возникают большие сомнения в этической полноценности создателя живописного полотна.) Подобная эстетизация ужасного характерна для видения самого лирического героя Тихонова. Например: «След разбитых кровью

¹ Воронский А. Н. Тихонов // Воронский А. Литературные портреты: в 2 т. — М., 1929. — Т. 2. — С. 104—105.

² Там же. — С. 99.

³ Автор одного из первых монографических исследований творчества Тихонова даже утверждал, что «...от большинства попутчиков Тихонова отличает своеобразный антигуманистический характер его творчества...» (Коварский Н. Николай Тихонов. — С. 43).

жил./ Точно когти звезд пятиконечных» («Всадники», 1922); «Но как рассказать, что всего дороже/ Живая, впитавшая кровь трава» («Потным штыком банку пробил...», 1922).

Выразительность тихоновских образов типологически сродни поэтике немецкого экспрессионизма, пропитанного жуткими впечатлениями Первой мировой войны. У Тихонова даже подробности пейзажа видятся сквозь призму бойни, военных действий, насилия: «Лоскутья умирающей крапивы/ На колесе, сползающем назад. <...> И скоро облачной не хватит марли/ На перевязки раненому дню» («Пушка», 1920). А вот какие ассоциации вызывает разрушенный мост: «Над верблюжьим и лошадым храпом/ Мост тянул в прозрачной высоте/ Черные обугленные лапы,/ Перерубленные у локтей» («Мост», 1922).

Зато орудия убийства в поэтическом мире Тихонова даются в ассоциативной ауре традиционных символов красоты: «Затрещали скворцами наганы» («Махно», 1922); «У меня была шашка, красавица станом». А стихотворение Тихонова «Динамит» (1922) — это торжественный гимн разрушительному смертельному оружию. Взрыв динамита ассоциируется с распусканьем первоцвета, из которого рождается «огненный, цветами полный сад». А в саду этом *«люди убивали в умилены»*, Плакали от радости в бреду...» И человек, «тихий мастер, строгий и прямой», благодарит Бога за то, «что садовником такого сада/ Среди тысяч ты избрал меня».

Если в стихах, навеянных впечатлениями мировой войны, герой Тихонова бравировал эдаким бретерским презрением к смерти, то позже он стал бравировать жестокостью. Он порой испытывает нечто вроде любования насилием, разрушением. Так, срубленное дерево он ассоциирует с трупом, и в жутковатом соседстве и сходстве с ним воспринимает девушку:

Сегодня я огнем его омою,
Чтоб руки греть над трупом и смеяться
С высокой девушкой, что — больно думать —
Зеленой тоже свежестью полна.

(«Хотел я ветер ранить колуном...», 1919)

А вот чем он намерен покрасоваться перед любимой:

Он расскажет своей невесте
О забавной живой игре,
Как громил он дома предместий
С бронепоездных батарей.

(«Над зеленою
гимнастеркой...», 1921)

В сущности, Тихонов, может быть, и без сознательной творческой установки, воспроизвел психологию личности, для которой

война стала привычным бытом, а убийство повседневной работой. «Быть у войны в плену» — так сам поэт назвал это состояние души («Воспоминание о войне 1915 — 1917», 1924). Без войны, без «упоевания в бою» такой человек чувствует себя плохо, дискомфортно, для него жизнь без экстремальных ситуаций пресна и уныла¹.

Однако со временем поэт начал испытывать потребность в более многомерном постижении человеческой души. Такая тенденция стала набирать силу в литературе с середины 1920-х годов. А поэтический мир тихоновской баллады (которую критик Д. П. Святополк-Мирский удачно назвал «конденсированной»²), с его бешеным сюжетным темпом («баллада, скорость голая»), с лаконизмом описаний, со скупостью психологического рисунка, стал стеснять художественное сознание поэта.

Тихонов стал искать другого героя и другие сюжеты. «Не все барабан и барабаний оскал...» — это строка из поэмы, которая так и называется — «Поиски героя». Так же поэт назвал свою новую книгу лирики (1927), так же озаглавил одно из центральных стихотворений книги. Но герой этого стихотворения оказался не новым — это был все тот же участник Гражданской войны, но только теперь, в мирное время, он надел фартук сапожника. Однако гордится он не своим сегодняшним днем, а фронтовым прошлым: «Он встал — перемазанный ваксой Марат,/ И гордо рубцы показал мне».

Поэт расширил границы своих поисков. Поначалу его привлек ближний, но иной и поэтому необычный мир — он пишет стихи «В Карелии», «Ладога», «Финский праздник». А далее в лирике Тихонова стали появляться «индийский сон», горные пейзажи Кавказа, пустыня Кара-Кум, Бухара, «гробница Тимура в нефритной красе», «как яблоко из золота, красуется Армения»... География путешествий Тихонова в 1920-е годы поразительно широка. Он ищет экзотическое то, что способно поразить дикой мощью, пестротой цвета, исключительностью. Так поэт пытался восполнить свой романтический мир, лишившийся войн и Перекопов. Но замена была неадекватной. Далее начался спуск с прежних поэтических вершин: ничего равного своим балладам

¹ В поэтизации подобного, «милитаризованного» сознания, Тихонов был не одинок. А. Воронский, например, журил одного из молодых поэтов А. Ясного за строки: «Тоскуют пальцы по курку <...> Черт подери, а с кем бы подраться?» (*Воронский А.* Прозаики и поэты «Октября» и «Молодой гвардии» // Воронский А. Литературные портреты. — Т. 2. — С. 135). В библиографическом словаре «Писатели современной эпохи» (Под ред. Б. П. Козьмина. — Т. 1. — М., 1928) сообщается, что поэт Александр Ясный (род. в 1903 г.) «в годы Гражданской войны работал на продразверстке, был у Махно, дрался против бандитов» (С. 278).

² *Святополк-Мирский Д. П.* Поэты и Россия. — С. 140. Тип «конденсированной баллады», разработанный Тихоновым, вошел в арсенал русской поэзии, дав начало плодотворной жанровой традиции.

1920-х годов Тихонов за всю свою последующую долгую жизнь уже не создал.

8.3. Эдуард Багрицкий: эволюция романтического сознания

Иной тип романтики, иной вариант отношений между идеалом и действительностью — в поэзии Эдуарда Багрицкого (1895—1934). Поэт, взявший псевдоним «Багрицкий» (его настоящая фамилия — Дзюбин), родился и вырос в Одессе. Быт скудно живущей еврейской семьи, скромное жилье в типичном одесском дворе на Ремесленной улице, астма, которая часто приковывала к постели, — все это ограничивало географический кругозор будущего поэта. Но он возмещал свои убытки книгами, которые поглощал в невероятных количествах. А великолепная память была безотказным хранилищем этих богатств. Современников поражало великолепное знание Багрицким поэзии. «Его память была неисчерпаема. Он помнил все, что любил. А любил многое и разное», — вспоминает Павел Антокольский, один из наиболее эрудированных советских поэтов. А вот свидетельство Юрия Олеши, земляка и близкого друга поэта: «Когда мы были молодыми, Багрицкий, такой же молодой, как мы, пропагандировал среди нас хорошую поэзию. Мы впервые услышали от него стихи Иннокентия Анненского, Пастернака, Асеева, Петникова, Хлебникова, Ахматовой, Вячеслава Иванова, Белого, Гумилева, Клюева, Нарбута, Мандельштама. Маяковский, который долго время был непонятен нам, стал доходить до нас благодаря работе над нами Багрицкого»¹. У Багрицкого очень рано проявился поэтический дар, свое версификаторское мастерство он довел до высочайшей степени совершенства². Ему давались стилизации самого разного жанра, стиля, национального окраса. Впоследствии Багрицкий рассказывал: «Писал я стихи под влиянием знаменитых поэтов: Бальмонта, Брюсова, позже — Маяковского, Игоря Северянина»³. Багрицкий с жадностью впитывал переводную поэзию Европы. Впоследствии это сказалось не только на его занятиях вольными переводами, но и в создании нескольких поэтических мистифи-

¹ Цит. по: *Эдуард Багрицкий*. Альманах / под ред. В. Нарбута. — М., 1936. — С. 321, 165.

² Одним из развлечений Багрицкого было сочинение в течение пяти минут сонета на заданную тему. В записях Юрия Олеши есть рассказ о том, как Багрицкий оконфузил перед студентами Новороссийского университета известного филолога, профессора, написав на доске менее чем за пять минут сонет, вполне соответствующий жанровому содержанию и строфическому канону (См.: *Олеся Ю.* Книга прощания. — М., 1999. — С. 172—175).

³ *Эдуард Багрицкий*. Альманах. — С. 362.

каций. С детства любимыми героями Багрицкого были персонажи Ш. де Костера и Ф. Купера, Э. Ростана и Р. Кипплинга¹.

Культурная и литературная среда, в которой формировался поэт Багрицкий, была весьма специфична. Юг России (точнее — Юго-Запад, как Багрицкий назвал свой первый сборник стихов), Одесса, многоязыкий, многонациональный город, морской порт, куда заходили суда со всего света, попутно занося сведения о новых художественных веяниях, рождающихся на Западе: здесь сложилась специфическая культурная атмосфера, где чопорность не была в почете, предпочитались фамильярность, шутка и веселый розыгрыш, любимцами горожан были люди авантюрной складки², а в художественной среде — царил дух богемности (по-провинциальному подражательный), высоко ценилась экстрагантность, яркость и красочность, броскость.

Несомненно, Багрицкий увлеченно воспринял эстетику акмеизма. Особенно почитал он Владимира Нарбута, называл его своим учителем. Видимо, Нарбут был близок ему «плотским», телесным видением мира, интересен игрой с низовыми, на грани брутальности, образами. Но с самого начала стихи молодого поэта превосходили всех его очных и заочных учителей силой изобразительности.

У раннего Багрицкого образы природы, предметный мир — все пиришественно, по-барочному пышно и сочно. *Раблезиански плотоядное, вкусовое восприятие жизни*, осязаемой вещественной плоти мира — таков эмоциональный тонус лирического субъекта. Этот тонус определяет ассоциативную ауру тропов:

Я вижу,
Как пирожница-зима
Муку и сахар на дороги сыплет...³
(«Осень», 1916)

¹ Яркое представление о своеобразии личности Багрицкого (разумеется, с поправкой на художественный домysel) дают произведения В. Катаева, одного из ближайших друзей поэта: рассказ «Бездельник Эдуард» (1920) и повесть «Алмазный мой венец» (1977), в последней тот выступает под прозрачным псевдонимом — «Птицелов».

² Например, именно в Одессе вырос и приобрел бешеную популярность Сергей Уточкин, которого, наверно, можно считать первым в России экстремалом: всесторонний спортсмен, исполнитель головокружительных трюков, один из первых отечественных воздухоплавателей. Но не менее экзотической фигурой был и Мишка Япончик — главарь одесских налетчиков.

³ Багрицкий Э. Собр. соч.: в 2 т. / под ред. И. Уткина. — М., 1938. — Т. 1. — С. 100. Далее цитаты приводятся по этому изданию. (Второй том так и не вышел.) В случаях расхождений отдельные цитаты приводятся по изданиям: Багрицкий Э. Стихотворения и поэмы / сост. и подготовка В. Азарова. — М., 1956; Багрицкий Э. Стихотворения и поэмы / сост., вступ. статья и примеч. И. Л. Волгина. — М., 1987.

Где дни тяжелые, как с ложечки варенье,
Густыми каплями текут, текут, текут.

(«Я сладко изнемог от тишины
и снов...», 1919)

Гастрономические образы здесь конечно же эпатажны. Но они буквально реализуют мировосприятие поэта. То, о чем пишут с придыханием и с неопределенно-возвышенными эпитетами, тут можно потрогать руками, попробовать кончиком языка. «Спелые, мокрые от сока стихи» — это впечатление Ильи Сельвинского, одного из самых авторитетных мэтров поэтического сообщества 1920-х годов¹.

Другая же, казалось бы, несовместимая с раблезианским смакованием жизни, сторона творческого мировосприятия Багрицкого — его *откровенная литературность*. Правда, ориентация была избирательной — на образы, мотивы, жанры высокой поэзии романтиков и неоромантиков. Воссоздавая книжный, литературный мир романтизма, поэт утверждал таким способом, что окружающая материальная обыденность не есть единственная реальность.

Молодой поэт актуализировал «готовые» романтические образы, их вводил в свой поэтический мир. Его ранние стихи населены экзотическими персонажами, которые встречаются в стихах неоромантиков — креолками, мулатами, китайскими танцовщицами, шкиперами, пиратами и корсарами. Но самые любимые герои молодого Багрицкого — Тиль Уленшпигель и Ламме Гудзак, главные персонажи романа Шарля де Костера «Тиль Уленшпигель» (1867). «Фламандская» аура этих образов, дух вольности, несокрушимое жизнелюбие, «вкусное» отношение к жизни — очень близка эстетическому пафосу поэта. Тиль, «умевший все и ничего не знавший/ Без шпаги — рыцарь, пахарь — без сохи», «веселый странник, плакать не умевший», и «мой грузный друг, мой добродушный Ламме», «великий мастер кухни и корчмы...» стали главными персонажами поэмы «Тиль Уленшпигель», написанной Багрицким в 1922 — 1923 годы².

Еще один излюбленный персонаж молодого Багрицкого, и тоже из «фламандского цикла», — веселый вольный Дидель-птицелов. Он близок лирическому субъекту тем, что живет в гармоническом союзе с бескрайним миром, что ему доступен язык птиц, обитателей неба:

¹ Эдуард Багрицкий. Альманах. — С. 378.

² Хотя по своему составу «Тиль Уленшпигель» (в первоначальной редакции) не поэма, а стихотворный цикл, смонтированный из четырех разножанровых стихотворений: три из них — монологи самого Тили, а один — это повествование лирического субъекта о Ламме.

И пред ним, зеленый снизу,
Голубой и синий сверху,
Мир встает огромной птицей,
Свищет, щелкает, звенит¹.

(«Птицелов», 1918, 1926)

Особенно надолго в стихах Багрицкого задержались мореплаватели, скитальцы морей, пираты и корсары, рыбаки и контрабандисты. Эти образы, которые с детства вошли в художественное сознание поэта через Стивенсона, Гумилева, Кипплинга, долгое время поддерживали в нем дух юношеского задора, авантюристичности, поиска необычайного. «Скелеты бригадин, как *черные бойцы*,/ Вонзили копыя мачт в *лазурную бумагу*.../ И *пурпурный корсар* безмолвно точит шпагу,/ Чтоб гибель разнести в далекие концы» («Пристань», 1915). Влияние Гумилева тут очевидно. Но какая особенная, «багрицкая», цветовая густота картины!

Воссоздавая этот книжный по существу мир, Багрицкий очень часто идет по пути стилизации. Поэт вживается в характеры своих книжных героев, говорит от их лица — в жанрах «ролевых» песен. Особенно часто поэт имитировал самый излюбленный жанр моряцкой субкультуры — портовые романсы со всем набором соответствующих атрибутов (шторма, таверна, эль, «тряпка черная, где человечий/ Белый череп над двумя костями», бесстрашный Джо, верная Дженни и т. п.). Есть даже целый цикл *«Песни английских моряков»* (1923). В него входят исповедальные и поминальные («О Джо», «О черном Джеке»), прощальные песни («О разлуке», «Прощальная»). Есть и баллады, естественно, с жестокими сюжетами: «Баллада о Виттингтоне» — исповедь блудного сына, убившего соперника и заплатившего за это изгнанием; «Джонни» — о подвиге простого матроса, что, заменив пьяного капитана, вывел судно из страшного шторма; «Джимми-рыбак», герой которой, чтобы спасти улов, отрубил себе палец, прижатый снастью.

Центральное место в романтическом мире Багрицкого принадлежит *образу моря*. Можно сказать, что море — главный персонаж поэзии Багрицкого. Оно всегда, даже в грозном своем виде, прекрасно: «Что нам легенды и песни,/ Если тревожен восход,/ Если грозней и чудесней/ Воеет водоворот» («В пути», 1923). Море всегда живое, звучное: «Снова мы слышим далекий гул,/ Вздох океана широкой грудью» («Рыбаки», 1924). В художественной

¹ Сам Багрицкий слыл одним из серьезных знатоков птиц и рыб: он с увлечением «дегустировал» птичьи пеленья, серьезно изучал книги по ихтиологии. Его комната в подмосковном Кунцево всегда была увешана клетками с птицами разных пород и уставлена аквариумами (См.: *Тарловский М.* Багрицкий и животный мир // Эдуард Багрицкий. Альманах. — С. 219 — 228).

модели мира Багрицкого именно море есть *символ жизни*, наиболее яркое и мощное ее самоосуществление.

Поначалу в морском пейзаже у Багрицкого господствовали экзотические, возвышенные образы (что характерно для романтической традиции). Эти красоты в изобилии представлены, например, в «Сказании о море, матросах и Летучем Голландце» (1922): «То — *вагнеровский* двинулся прибой,/ И восклицающий и своенравный...»; «запрыгают дельфины, *лакированной* спиной сверкая»; «Вверх плывут ленивые созвездья/ Над соленой тишиной морскою/ Чередой располагаясь *дивной*»; «И *чудесным опереньем* вспыхнув,/ Развернулись паруса»... и т. п. Но очень скоро в стихах Багрицкого становится заметным нарочитое обытовление и даже огрубление традиционных образов романтической маринистики. В пейзаже начинают господствовать натуралистические подробности: «Я пойду дорогою знакомой/ По песку сухому, как навоз...» («У моря», 1924); «А над головой/ Небо обмазано синькой влажной» («Осень», 1924 — «Осень морская приносит нам...»); «Из круглого танца морских фанаберий,/ Ударя в присядку, выходит берег...», «Бродячей медузы пылающий гриб» («Кинбурнская коса», 1924, 1927).

По мнению З. Паперного, «движение Багрицкого-романтика состояло в том, что он шел от “лазоревого моря”, “жемчужных громад гор” к “пивной пене моря”, “мыльному прибою”, “скалам, осыпанным бакланьим пометом”». Его образы трансформировались, не утрачивая своего морского происхождения. Если можно так выразиться, его поэтическое море становилось все более земным¹. Такое «заземление» романтических образов критик Д. П. Святополк-Мирский назвал «плебейским натурализмом»². Термин, не лишенный оснований, хотя точнее было бы — «карнавальным натурализмом», имея в виду карнавальную культуру с ее серьезно-смеховым мироотношением, которое «овнешняется» такой поэтикой. Однако следует уточнить: в отличие от натурализма, представляющего собой крайний полюс реалистической стратегии, «плебейский натурализм» Багрицкого не оппонировал романтическому мировидению, наоборот, он представлял собой особый прием усиления романтической выразительности по принципу парадокса: красота обнаруживается даже в том, что традиционно считается низменным и вообще внеэстетичным.

«Мы море видели,/ Мы ветры знаем,/ Мы верим в руку,/ Что вертит рулем,/ С веселой песней в море отплываем/ И с песнею через валы плывем» («Скумбрия», 1924) — так может сказать

¹ Паперный З. Три романтика (Тихонов, Багрицкий, Светлов) // Паперный З. Единое слово: Статьи и воспоминания. — М., 1983. — С. 306.

² Мирский Д. Творческий путь Эдуарда Багрицкого // Эдуард Багрицкий. Альманах. — С. 10 — 11.

любой из «ролевых» героев морских стихов Багрицкого. А лирический герой (нарочито отмеченный биографическими метами) находит счастье тогда, когда сам преобразается в одного из людей моря:

Ранним утром
Я уйду с Дальницкой,
Дынь возьму и хлеба в узелке, —
Я сегодня —
не поэт Багрицкий,
Я — матрос на греческом дубке...

Свежий ветер
Закипает брагой,
Сердце ударяет о ребро...
Обернется парусом бумага,
УкрепитсЯ мачтою перо...

(«Возвращение», 1924)

Для лирических субъектов Багрицкого слияние с морем есть высшее счастье — счастье совпадения духа и ритма своей жизни со стихией бытия. Поэтому метаморфоза, лежащая в основании процитированного текста: атрибуты литературного труда стали деталями оснастки рыбацкой лодки — вполне адекватна теме. Такое мировосприятие (хотелось бы сказать: «МОРЕ-восприятие») Багрицкий сохранял очень долго.

* * *

Когда произошла революция 1917 года, Багрицкий без сомнений принял ее. В революции он увидел прежде всего романтику свободы — освобождение от всяких оков, догм, оскопляющих жизнь. Да и юношескому духу авантюристичности, жажде приключений тоже импонировала бурная, рискованная атмосфера Гражданской войны. В эти годы Багрицкий успел повоевать на Персидском фронте, побывать и в особом партизанском отряде имени ВЦИК, послужить в агитпоезде «Третий Интернационал» инструктором политотдела («...В госпиталях тифозных/ Я Блока для больных читал»¹), был сотрудником в Окнах ЮГРОСТА, созданных и первоначально руководимых В. Нарбутом².

Однако поначалу реальность социальная, историческая не очень волновала молодого поэта. Он просто писал дежурные

¹ Багрицкий Э. Собр. соч. — Т. 1. Примечания и комментарии. — С. 637.

² В музее истории Одессы хранятся агитки ЮГРОСТА, выполненные на листах альбомного формата: карикатуры нарисованы совсем еще юным Борисом Ефимовым, под ними — стихотворные подписи Багрицкого, сделанные им от руки.

стихи, в которых отзывался на то, что происходило: находил аналогии между Октябрем и минувшими эпохами, сочинял стихи к революционным датам, откликнулся соответствующими строфами на смерть Ленина, используя тривиальные образы пролетарской поэзии: «Пятиконечная звезда» («Знаки», 1920); «Чтоб грянуло громче/ Над сонной землей/ Владимира Ленина слово!..» («Февраль» — «Гудела земля от мороза и вьюг...», 1926); «Ты азбукою заучи/ Законы Октября» («Фронтвик», 1924). Неслучайно в свой первый, очень требовательно составленный сборник «Юго-Запад», изданный только в 1928 году, Багрицкий эти стихи не включил.

И от литературной групповщины поэт был тоже далек. В 1922 году в «Сказании о морях и Летучем голландце» он задиристо писал:

От пролеткультовских раздоров
(Не понимающих мечты),
От праздных рифм и разговоров
Меня, романтика, умчи¹.

Впоследствии сразу же после переезда в Москву Багрицкий вошел в группу «Перевал» (1925), но через год ушел к конструктивистам, а в 1930 году вступил в РАПП. Та легкость, с которой он менял литературные «партии», свидетельствует о том, что он относился весьма скептически ко всякого рода групповщине и притязаниям кого бы то ни было «руководить» литературным процессом.

Когда Багрицкий столкнулся с обыденностью НЭПа, поначалу, как и многие другие поэты-романтики, он впал в духовный кризис. Подобно своим единомышленникам, он увидел в нэпе прежде всего отказ от романтической окрыленности, вытеснение пусть нищей, голодной, но яркой мечты пошлыми бытовыми ценностями.

Апофеозом этого, враждебного романтике порыва и мечты, «нэпманского» мира поэту видится пиршество снеди, «оголтелая жратва». Так, в стихотворении «*Встреча*» (1928) базарное изобилие яств, которым когда-то упивался лирический субъект «фламандского цикла», теперь предстает какой-то жуткой, агрессивной силой: «Меня еда арканом окружила./ Она встает эпической угрозой./ И круг ее несокрушим и страшен./ Испарина подернула ее...» А в поэме «*Трактир*» (1926), которой автор дал жанровое обозначение — «опыт лиро-эпической сатиры», голодному Поэту

¹ Эту поэму Багрицкий читал на одном из одесских «Литературных интимников» (март, 1922 г.). Газета «Одесские новости» (4.03.22) сообщала: «Затронутый автором в его выступлении вопрос («Нужна ли пролетариату моя поэма или нет?») был решен положительно в результате пылкой дискуссии» (См.: *Багрицкий Э.* Собр. соч. — Т. 1. Примечания и комментарии. — С. 636).

город видится, как в сюрреалистическом кошмаре — он забит жратвой, описания которой поражают гротескным гиперболизмом: «Там всходит огромная ветчина,/ Пунцовая, как закат <...> Там ядра апельсинов полны/ Взрывчатой кислотой» <...> Там круглые торты стоят Москвой,/ В кремлях леденцов и слив...» Но когда по приказу самого Саваофа таинственный Гонец приводит Поэта в горный мир, то и там перед ним открывается все тот же рыночный развал преразнообразной снеди. И в итоге непонятно: то ли это в самом деле «край обетованный», то ли это обычный трактир, куда зазвали Поэта богатые едоки себе для развлечения? В любом случае этот финал оскорбителен для Поэта, потому что его талант оценивается гастрономическими мерками: «Вот самая прекрасная награда, —/ Других наград тебе, певец, не надо». А в «Стихах о поэте и романтике» (написанных годом ранее) некий молодой человек обращается к музе: «Романтика, вы мне нужны для халтуры!/ <...> На тридцать копеек вдохните в меня/ Гражданского мужества и вдохновенья...» А вот строки из *«Стихов о соловье и поэте»* (1925): поэт видит в певчей птице собрата по несчастью — они оба стали объектами купли-продажи:

Куда нам пойти? Наша воля горька!
Где ты запоешь?
Где я рифмой раскинусь?
Наш рокот, наш посвист
Распродан с лотка...
Как хочешь —
Распивочно ли на вынос?

Мы пойманы оба,
Мы оба — в сетях!
<...>
Ты выслушан,
Взвешен,
Расценен в рублях...
Греми же в зеленых кусках коленкора,
Как я громыхаю в газетных листах!..

В отношении к искусству как разменной монете Багрицкий видел самое вопиющее проявление мещанского, «нэпманского» духа. Рефлексией поэта на изменившуюся духовную атмосферу стали стихи, проникнутые горьким чувством разочарования и уныния. «От черного хлеба и верной жены/ Мы бледною немочью заражены...» (1926) — так начинается одно из таких стихотворений. «Мы» — это те, кто лишился прежней романтики боя и фронтовых испытаний, кто почувствовал себя чужим в изменившемся мире: «Над нами восходят созвездья чужие,/ Над нами чужие знамена шумят...» Психологическое состояние «мы»-субъекта передается

через метафору, полную безысходного трагизма: «Мы — ржавые листья/ На ржавых дубах...»

Поначалу Багрицкий пытается найти спасение от серости и скуки бытового существования в возвращении к прежним образам своей поэзии, которые несли в себе дух вольности и жизнелюбия. В поисках опоры духа поэт обращается к самому главному энергетическому источнику своей лирики — к образу моря. Именно тогда написаны стихи «*Арбуз*» (1924) и «*Контрабандисты*» (1927). Они выделяются из всех «морских» стихов Багрицкого особой мощью и даже какой-то испуганностью:

Так бей же по жилам,
Кидайся в края,
Бездомная молодость,
Ярость моя!
Чтоб звездами сыпалась
Кровь человечья,
Чтоб выстрелом рваться
Вселенной навстречу,
Чтоб волн запевал
Оголтелый народ,
Чтоб злобная песня
Коверкала рот, —
И петь, задыхаясь,
На страшном просторе:
— Ай, Черное море,
Хорошее море!..

В этих строках из стихотворения «Контрабандисты» чувствуется такой эмоциональный запал, такая неистовая жажда простора, такой беспредельный размах желаний, что куда-то в тень уходит семантика отдельных образов. Например: «Чтоб звездами сыпалась кровь человечья» — звучит страшно, но зато выглядит красочно¹. Такое предпочтение красочности и броскости всему прочему вполне соответствует психологии субъекта сознания, контрабандиста. Но автор никак не дистанцируется от своего персонажа, похоже, что ему симпатична энергия такого характера — его своеволие, не знающее границ.

Еще одним вариантом выхода из тупика уныния и усталости Багрицкому виделось оваянное романтической традицией «возвращение к природе». В его поэтическом мире всегда летали птицы-джурбаи (степные жаворонки), соловьи, синицы, ястребы, голуби, чайки и плавали рыбы — «то камбала косая,/ то скольз-

¹ Эта строка вызывает в памяти строфу из «Капитанов» Н. Гумилева: «Или бунт на борту обнаружив,/ Из-за пояса рвет пистолет,/ Так что сыплется золото с кружев,/ С розоватых брабантских манжет». Но насколько же «кровожаднее» персонаж Багрицкого.

кая треска», сазаны, карпы, «краснобокий язь»... Но ранее они представляли гармоничное устройство бытия и были окрашены в идиллические тона. А в 1926—1927 годах образы и мотивы природности приобретают в стихах Багрицкого иную модальность — они становятся воплощением необоримых законов естества, носителями иступленного инстинкта жизни. В 1927 году поэт пишет двухчастный цикл «*Трясина*», где центральным «персонажем» выступает дикий кабан, преследуемый охотниками. Он поражает своей яростной сопротивляемостью смерти. Могучий, «медью налитый», он видится автору в величественном свете: «Так и стоял он в огнях без счета,/ Памятником, что воздвигли болота».

Тогда же Багрицкий написал стихотворение «*Весна*» — задиристый апофеоз неудержимой чувственности, которую с пробуждением природы испытывают весной звери, рыбы и птицы, которой пронизана вся природа («И вот из коряг,/ Из камней, из расселин// Пошла в наступленье свирепая зелень...»). Инстинкт продолжения жизни, свойственный всему живому, — это некий образец для лирического героя, он хочет возродить его в себе:

Но я — человек,
Я не зверь и не птица,
Мне тоже хочется
Под ручку пройтись;
С площадки нырнуть,
Раздирая пальто,
В набитое звездами
Решето...
Чтоб, волком трубя
У бараньего трупa,
Далекую течку
Ноздрями ощупать;
Иль в черной бочаге,
Где корни вокруг,
Обрызгать молоками
Щучью икру;
Сигать кожаном
И бродить за волчицей;
Нырять, подползать
И бросаться в угон, —
Чтоб на сто процентов
Исполнить закон...

Ю. Севрук, автор предисловия к первому тому собрания сочинений Багрицкого, негативно оценивает эти стихи, поскольку в них «биологическая действительность оторвана от действительности социальной и объективно противопоставлена ей»¹. А ведь

¹ Багрицкий Э. Собр. соч. — Т. 1. — С. 28.

и «Трясина», и «Весна» были тоже реакцией на действительность, но — реакцией отторжения от серости мешанского существования, ориентированного на потребительские ценности. Это было поиском романтического состояния, адекватного эмоциональному вектору творчества поэта: в «Трясине» — яростная сопротивляемость смерти, в «Весне» — неудержимый инстинкт продления жизни, две стороны единого и вечного закона бытия.

В контрасте с оскорблявшей романтическую душу атмосферой НЭПа, Багрицкий, как и многие поэты его формации, начинает испытывать ностальгию по недавнему прошлому — по атмосфере, в которой он жил в годы Гражданской войны. Сейчас, задним числом, он осознает, что именно тогда ощущал себя в своей стихии, здесь была наибольшая гармония между складом души и духом времени, между мечтой и поэзией. Это обусловило очень существенный поворот в его художественном сознании — он стал мерить все, что происходит рядом, в текущей повседневности, мерой революционной юности.

Неслучайно свои мрачные стихи о душевной неприкаянности, вызванной атмосферой нэпа, поэт часто завершал призывами вернуться к прежним ориентирам — следовать «за блеском штыка, пролетающим в тучах <...> За песней трубы, потонувшей в лесах» («От черного хлеба и верной жены...»). Образы Гражданской войны поэт представляет в ярком, красочном виде, они подобны фрескам. Например, в *«Разговоре с комсомольцем Николаем Дементьевым»* (1927) лирический герой противопоставляет повседневной обыденщине то ощущение простора и вольницы, которое переполняло его поколение в годы Гражданской войны. Портрет самого лирического героя сделан с экспрессионистской броскостью:

Справа — нога,
Да слева нога;
Справа наган,
Да слева шашка,
Цейс посередке,
Сверху — фуражка...
А в походной сумке —
Спички и табак,
Тихонов,
Сельвинский,
Пастернак.

Четкий, рубленый ритм не только создает звуковую аналогию кавалерийской скачке, он несет в себе чувство уверенности и задора. И даже в самых поздних своих стихах Багрицкий вводит подобные «фрески» как светлое пятно, как эстетическую меру, которая должна помочь справиться даже с трагической безысход-

ностью. Однако это более поздние стихи. А вот в 1926 году Багрицкий создал произведение, где впервые попытался осмыслить глубочайший драматизм Гражданской войны. Это поэма *«Дума про Опанаса»*.

Поэт так объяснял свой замысел: «Мне хотелось показать в ней историю крестьянина, оторвавшегося от своего класса и попавшего к махновцам. Рассказать о нем и о его гибели»¹. Трагической судьбе труженика-хлебороба, который стал бандитом, Багрицкий придает эпическое звучание. Само жанровое обозначение произведения — «дума» — ориентирует на «память» одной из старинных эпических форм украинского фольклора. На эпический лад ориентирует также эпиграф — строки из поэмы Тараса Шевченко «Гайдамаки».

Поэма «Гайдамаки» посвящена восстанию украинских крестьян во главе с атаманами Гонтой и Железняком в 1768 году против польского гнета. Значит, не исключается интертекстуальная связь сюжета о тех, кого советская пропаганда называла бандитами, с сюжетом о тех, кого польские паны тоже называли бандитами, а в народно-поэтической памяти они увековечены как герои национально-освободительной борьбы. Однако в высшей степени примечательна и поучительна оценка, которую сам Тарас Шевченко давал описанным им событиям. Рисуя кровавую вакханалию, творимую обеими враждующими сторонами, поэт воспринимал происходившее как братоубийственную войну между двумя славянскими народами. В «Предисловии» к поэме он писал: «Весело посмотреть на сивого кобзаря <...> и весело послушать, как он запоеет думу про то, что творилось давно, как боролись ляхи с казаками; весело... а все-таки скажешь: «Слава богу, что минуло», — к тому же если вспомнишь, что мы одной матери дети, что все мы славяне. Сердце болит, а рассказывать надо: пусть видят сыновья и внуки, что отцы их заблуждались, пусть братаются вновь со своими врагами. Пусть житом, пшеницей, как золотом, покрыта, неразмежеванной останется навеки от моря и до моря — славянская земля»².

Опанас, бежавший из продотряда, покори́лся воле батьки Махно, который силой заставил его вступить в свою банду: «А тебе дорога вышла/ Бедовать со мною./ Повернешь обратно дышло —/ Пулей рот закрою!» Попав в банду, Опанас оказывается во власти стихии, горячей хмельной удали:

Зашумело Гуляй-Поле
От страшного пляса, —

¹ Багрицкий Э. Как я пишу // Архив Багрицкого в Институте мировой литературы им. Горького.

² Шевченко Т. Кобзар. — Кив, 1956. — С. 109.

Ходит гоголем по воле
Скакун Опанаса.
Опанас глядит картиной
В папахе косматой,
Шуба с мертвого раввина
Под Гомелем снята.
Шуба — платье меховое —
Распахнута — жарко!
Френч английского покроя
Добыт за Вапняркой.
На руке с нагайкой крепкой
Жеребьячье мыло;
Револьвер висит на цепке
От паникадила.

«Страшный пляс» — это метафора жуткого, но без сомнения романтического (ср. «Контрабандисты») разгула стихии, не знающей никакого удержу. Детали портрета героя, разнаряженного в награбленное добро, — это косвенные знаки его нравственного падения. «Хлеборобом хочешь в поле,/ А идешь — бандитом!» — констатирует сказитель.

Но хмельная удадь — оборотная сторона безнадежности. Опанас, попавший из огня (продотряд) да в полымя (банду Махно), предстает фигурой трагической. Он в психологическом тупике: душу «мирного хлебороба» терзает участие в грабежах и убийствах. Трагедия достигает кульминации в сцене расстрела комиссара Когана. Сам Опанас в смятении: «Он грустит, как с перепоя,/ Убивать не хочет». Потому он великодушно предлагает комиссару: «Кровь — постылая обуза/ Мужичком у сыну.../ Утекай же в кукурузу — Я выстрелю в спину!/ Не свалю тебя ударом,/ Разгуливай с богом!..» Однако Коган не принимает поблажки: «Неудобно коммунисту бегать, как борзая!»

В новейших публикациях Опанаса порой ставят рядом с шолоховским Григорием Мелиховым¹. Но в подобных суждениях происходит невольная подмена: социальные типы отождествляются с художественными образами. Социальные типы, запечатленные в образах Опанаса и Григория Мелихова действительно имеют много общего — это мирные землепашцы, силком втянутые в кровопролитную братоубийственную круговерть, в которой они «заблукали». Но в художественном образе социальный тип уже становится эстетическим феноменом — он оценивается в свете авторского идеала, соотносится с общей

¹ См.: *Банчуков Р.* Одесса — Кунцево — Вечность // Вестник. — 1999. — 21 декабря. — № 26 [233] // <http://www.vestnik.com/issues/1999/1221/win/banch.htm>). *Рабинович В.* Не только о Багрицком // Рабинович С., Рабинович В. Еврейские страсти. — 2-е изд., перераб. и доп. — Екатеринбург, 2006. — С. 239.

авторской концепцией действительности. А у Багрицкого при всем сочувствии к Опанасу, которое проявляется суггестивно (но наиболее устойчиво) в плачевых интонациях стиховой речи, выбору и поведению героя дается вполне отчетливая негативная эстетическая оценка.

Действительно, Опанас бежал «из продотряда Когана-жида», потому что не хотел участвовать в грабительской продразверстке, которая к тому же сопровождалась бессудными расстрелами тех, кто ей сопротивлялся («Усом в мусорную кучу,/ Расстрелять — и крышка!»). Он, крестьянин, хотел не убивать, а заниматься своим хлеборобским делом («Не хочу махать винтовкой,/ Хочу на работу!»). А что по дороге в хозяйство колониста Штоля он попался в лапы к батьке Махно, то это выглядит случайностью. Но в такой случайности, по Багрицкому, есть своя роковая закономерность. Поэт принимает идеологический постулат, провозглашенный большевиками: кто не с нами — тот против нас. Он его даже усиливает: кто не захотел участвовать в святом революционном деле, а оно неизбежно жестоко и безжалостно, тот неминуемо попадает в стан врагов революции и будет в еще большей мере творить жесткости, но не освященные высокой идеей. Поэтому, утверждает автор поэмы, позиция неучастия вне схватки, которую ищет Опанас, обрекает его на гибель, духовную и физическую.

И для утверждения этой крайне жесткой концепции (имевшей при практическом осуществлении очень тяжкие последствия) автор применяет сильнодействующие приемы выразительности, которые можно отнести к ведомству поэтической риторики.

Так, конструктивной доминантой поэмы он делает жесткий контраст. Расстановка персонажей прямолинейно полярна: Опанас — Коган, Котовский — Махно, Опанас — Котовский, Опанас — штабной. Котовского автор изображает, как былинного богатыря: «Он долину озирает/ Командирским взглядом,/ Жеребец под ним сверкает/ Белым рафинадом». Зато Махно ассоциируется с Идолищем поганым: «У Махны по самы плечи волосня густая».

Сам автор у Багрицкого уподобляется народному сказителю-кобзарю. А по традиции украинских дум, кобзарь, в отличие от традиционного сказителя из героических поэм древности, всегда сочетает в своем слове эпическую объективность с лирическим сопереживанием. И сказитель в «Думе про Опанаса», подобно кобзарю, горько переживает, когда тот совершает злодеяния. Даже после справедливого суда над Опанасом раздастся скорбный возглас сказителя: «Опанасе, наша доля/ Туманом повита!..»

А в финале автор выходит из образа сказителя, превращаясь в современника своих героев, и примеряет к себе те в высшей

степени взыскательные романтические критерии, по которым выверял деяния своих героев:

Так пускай и я погибну
У Попова лога,
Той же славною кончиной,
Как Иосиф Коган!..¹

Этой мечтой поэта о «славной кончине», дарующей бессмертие, завершается «Дума про Опанаса». Здесь отчетливо зазвучала новая нота, которая стала в дальнейшем окрашивать романтический идеал поэта в тона аскетизма и жертвенности. Эти тона были созвучны идеологическим посылам, которые усиленно стал насаждать правящий режим в общественном сознании.

«Дума про Опанаса» — едва ли не самое совершенное произведение Багрицкого. Видимо, поэту пошли впрок серьезные теоретические штудии, которыми он как раз в ту пору занимался в кругу конструктивистов. Определенную роль сыграл и опыт Ильи Сельвинского, одного из лидеров группы, который тогда же искал новые формы современного эпоса, работая над поэмой «Улялаевщина»². (Об этой поэме речь пойдет в следующей главе.)

Действительно, «Дума про Опанаса» композиционно крепко сколочена: четкий сюжет, строгая система характеров, органичность сплава лирического и эпического регистров в повествовании, естественность включения недавней кровавой современности и в легендарно-эпические масштабы. Благодаря изощренному мастерству автора умозрительная *организованность* материала в соответствии с априорно принятым идеологическим замыслом («соцзаказом») сглажена, «швы» не видны, риторика звучит вполне уместно, художественная картина предстает вполне *органичным образом* реальности, развивающейся по своим законам. Поэтому экстремистская по своей сути идеологическая доктрина, не признающая никакого инакомыслия и делящая мир на два непримиримых полюса, обрела в «Думе» Багрицкого эстетическую выразительность и эмоциональную убедительность. Скорее всего, именно за «идейную грамотность», а не за свои несомненные художественные достоинства, «Дума про Опанаса» была превознесена современной критикой и вошла в список канонических

¹ Переключка с финалом стихотворения Маяковского «Товаришу Нетте — паходу и человеку» очевидна.

² Как свидетельствует современник, Багрицкий «очень ценил Сельвинского как поэта, а «Улялаевщиной» был увлечен. Чтение отрывков из «Улялаевщины» в 1925 — 1926 годах было одним из главных номеров на домашних литературных вечерах в Кунцеве (доме Багрицких. — Авт.)» (Троценко Е. Как писалась «Дума про Опанаса» // Эдуард Багрицкий. Альманах. — С. 272).

произведений, которые считались наиболее соответствующими магистральной линии развития советской литературы.

* * *

Для самого автора «Дума про Опанаса» была завершением фазы романтики, рожденной атмосферой «кавалерийской атаки» на старый мир, духом Гражданской войны, непримиримыми конфликтами, которые разрешались через кровь и смерть.

Во второй половине 1920-х годов Багрицкий резко меняет свою поэтическую «оптику» — вглядываясь в ту самую современную повседневность, которая поначалу казалась серой и унылой, он обнаруживает в ней свою, новую, ранее не замечаемую, романтику. Поэт вступает в спор с той эстетикой, которой сам еще совсем недавно поклонялся.

В 1929 году он пишет стихотворение *«Вмешательство поэта»*, в котором устраивает своеобразный спор между поэтом и критиком. Критик подходит к творчеству поэта со старыми мерками, он просит поэта: «Прорычите басом,/ Чем кончилась волянка с Опанасом,/ С бандитом, украинским босяком». Поэт же увлечен иной романтикой: он превращает в романтические образы то, что всегда считалось антиромантическим, низким, связанным с бытовыми, повседневными, материальными интересами человека: «Булыжником разъедена трава,/ Электротехник на столбы вылазит»; «Я вижу, как взволнованные воды/ Зажаты в тесные водопроводы». (Демонстративна трансформация традиционного романтического образа «взволнованных вод», предполагающего типовой набор ассоциаций — простор, воля, размах, — в ту силу, которая будет покорно служить человеку.) Это и есть нынешняя романтика, потому что в результате конкретных дел: прокладки мощеной дороги, электрификации, появления трамвая — приближается новая действительность, которую творит своими руками человек.

Хотя стихотворение «Вмешательство поэта» имело конкретный повод и определенного адресата¹, однако оно стало *ярким художественным манифестом, в котором отчетливо была заявлена перестройка романтической парадигмы советской литерату-*

¹ Свидетельствует Мих. Голодный: «Статья А. Лежнева вызвала в нем припадок злости и стихи “Вмешательство поэта”» (Э. Багрицкий. Альманах. — С. 269). В статье, посвященной Багрицкому (напечатана в журнале «Революция и культура», 1928, № 20), высоко оценивая поэзию Багрицкого, которая, по его мнению, особенно сильна «сгущенной, красочной романтикой революционной войны», Лежнев высказал несколько критических замечаний («Его мысль не всегда выдержана и определена. Его романтизм порой засоряется литературщиной» и т. п.). (Цит. по.: *Лежнев А. Э. Багрицкий // Лежнев А. О литературе. Статьи.* — М., 1987. — С. 292—295).

ры. Далеко не все молодые советские поэты смогли принять эту существенно трансформированную романтическую парадигму, что обусловило кризис, а порой и крах некоторых из них.

У Багрицкого же лирический субъект стал воспринимать серые будни как еще один вариант испытания стойкости духа и верности идеалам. Для человека романтического склада, тем более как у Багрицкого, с его неистовой любовью к пиршественному буйству жизни, подчинение своего темперамента повседневной, во многом однообразной, хозяйственной работе — это действительно испытание. И люди, способные к такому существованию, вызывают у поэта-романтика пиетет: они не совершают, подобно героям Гражданской войны, яркий, но «одноразовый» подвиг, вся их будничная жизнь — это постоянное подвижничество. Вот почему, рисуя будни, например, гидрографа, рыбовода или ветеринара, он доказывает, что они, в сущности, занимаются великим делом житнетворчества — собственными руками помогают исполниться бытию. И к рыбоводу, например, поэт обращается, как к герою высокой оды:

О, ты человек такой же, как я,
Болезненный и небритый,
Которому жить не дает семья,
Пеленки, тарелки, плиты,
Ты сделался нынче самым собой —
Начальник столпотворенья.

(«Ода» — «Cyprinus carpio»,
1928, 1929)

Багрицкий был первым среди «романтиков Октября», кто встал на путь романтизации повседневного труда. Потом по этому пути пошли многие, однако мало кто из них смог сравняться с первопроходцем. Но *героика трудовых будней* (впоследствии это выражение стало идеологическим штампом) — это один вектор эволюции романтической стратегии Багрицкого. Другой вектор — это *героика ригоризма*.

В стихах Багрицкого, начиная с 1929 — 1930 годов, романтический максимализм сохраняется. Но при этом он радикально меняет свой эстетический модус: ярость буйной бурлящей жизни сменяется яростью классовой ненависти, театрализованная жестокость пиратов и контрабандистов угрюмой безжалостностью по отношению к явным или возможным врагам социализма, пиршественное наслаждение праздником бытия — аскетическим самоотречением во имя исполнения своего классового долга. Развивая эту линию своей поэзии, Багрицкий опять-таки следует принципу романтической антитезы. Его герои во имя надличных ценностей преступают или готовы отместить все этические табу, по-

рвать даже со всем, что составляет корневую систему личности — с родителями, отчим домом, традициями, на которых испокон веку держался строй жизни.

Перемену в строе романтических координат поэта можно явственно увидеть при сравнении двух стихотворений — *«Детство»* (1924) и *«Происхождение»* (1930).

«Детство» целиком пропитано благодарным чувством к тому миру, где «в первый раз увидел солнце я». Эмоциональный контрапункт этого стихотворения образуется за счет контраста между неказистым обликом родной Бугаевки, одесского пригорода («шелушилась рыба чешуя», «столбы горячей пыли», «бурьяны», «бабы ссорятся»), и восторженными словами любви, с которыми лирический герой обращается к ней: «Бугаевка!/ Никогда не будет/ Местности прекраснее, чем ты!// И твое веселое наследство/ Принял я,/ И я навеки твой:/ Ведь недаром прокатилось детство/ Звонким обручем по мостовой!»

А в стихотворении «Происхождение» мир родного еврейского дома выступает некоей моделью мешанского, серого существования, в нем акцентируются негативные черты — не только вечный страх изгоев, не только диктат косных установлений, но и озлобленность, затхлость и даже нечистоплотность быта:

Еврейские павлины на обивке,
Еврейские скисающие сливки,
Костыль отца и матери чепец —
Все бормотало мне:
«Подлец! Подлец!»
<...>
...Ну как, скажи, поверит в эту прочность
Еврейское неверие мое?
Любовь?
Но съеденные вшами косы;
Ключица, выпирающая косо;
Прыщи; обмазанный селедкой рот
Да шеи лошадиный поворот.
Родители?
Но в сумраке старея,
Горбаты, узловаты и дики,
В меня кидают ржавые евреи
Обросшие щетиной кулаки.

А лирический герой — фантазер и мечтатель. Он отвергает религиозные табу, рвет со своими национальными корнями, покидает родительский кров:

Дверь! Настежь дверь!
Качается снаружи
Обглоданная звездами листва,

Дымится месяц посредине лужи,
Грач вопиет, не помнящий родства.
<...>
Я покидаю старую кровать:
— Уйти?
Уйду!
Тем лучше!
Наплевать!

«Так, ненавидя прошлое свое и все, что в нем было <...> — каким страшным увидел это прошлое поэт!» — ошеломленно писал Юрий Олеша¹. Но с еще большим основанием можно назвать страшным финал последнего произведения Багрицкого — поэмы *«Февраль»* (1933—1934). Грубое сексуальное насилие, которое совершает вчерашний «иудейский мальчик», робкий птицелов, а ныне комиссар, над девушкой, что когда-то презрительно отвергла его робкую влюбленность, он, ассоциирующий себя с библейским «ангелом смерти», представляет как возмездие — «за позор моих бездомных предков», «как мщение миру,/ Из которого я не мог выйти!» Подобная ожесточенность, доходящая до глумления над своей жертвой, подобные безжалостные разрывы с прошлым декларировались в годы Гражданской войны — в стихах пролетарских поэтов, в антирелигиозных поэмах Есенина. Их можно было объяснить горячкой кровавой ломки страны и эпохи. Но стихи Багрицкого написаны в относительно спокойные годы (которые Анна Ахматова называла «вегетарианскими»).

Знаковым для своего времени стало стихотворение Багрицкого *«ТВС»* (1929). Здесь герою, задыхающемуся от туберкулеза, дает уроки стойкости сам Феликс Дзержинский, создатель и первый председатель кровавой ВЧК, которого советская пропаганда нарекла «рыцарем революции». Поэт рисует облик аскета: «Остроугольное лицо,/ Остроугольная борода». Вот чему учит этот «рыцарь революции» ослабевшего душою героя:

А век поджидает на мостовой,
Сосредоточен, как часовой.
Иди — и не бойся с ним рядом встать.
Твое одиночество веку под стать.
Оглянешься — а вокруг враги;
Руки протянешь — и нет друзей;
Но если он скажет: «Солги», — солги,
Но если он скажет: «Убей», — убей.

Тенденция героического ригоризма, абсолютизирующего надличные ценности и оправдывающего любые, даже самые страш-

¹ Олеша Ю. Личность и творчество // Эдуард Багрицкий. Альманах. — С. 163.

ные преступления, стала господствовать в поэзии Багрицкого в последние годы его жизни. Это было не похоже на эволюцию, скорее — это был резкий, крутой поворот. Он не прошел мимо внимания современников. «Именно в последние годы он не только “приблизился” к социалистической действительности, но и впервые за всю свою жизнь принял ее без оговорок — с начала и до конца», — с удовлетворением констатировал А. Селивановский¹. Ему вторил Д. Мирский: «За эти последние годы Багрицкий вырос и политически, и творчески. <...> Тематика последних стихов Багрицкого связана самым неразрывным образом с основными интересами нашей эпохи. <...> Каждое из них новый шаг к овладению действительностью с точки зрения строящегося социалистического сознания»².

Это «принял без оговорок» проявилось в ряде творческих поступков поэта. Багрицкий принял на веру «страшную весть/ О черном предательстве Гумилева» («Стихи о поэте и романтике», 1929) — своего кумира, расстрелянного в 1921 году; оперативно «отметился» стихотворным откликом на судебный процесс над «Промпартией» («О чем они мечтали», 1930), хотя это была почти неприкрытая провокация против интеллигенции, сопротивлявшейся экономическому авантюризму властей. Багрицкий даже стал переделывать некоторые старые тексты в соответствии с формирующимся соцреалистическим каноном.

Что это было — циничное услужение власти или искреннее заблуждение? Скорее всего — последнее. Похоже, что поэт всерьез поверил идеологическим мифам, которые власть вколачивала в сознание советских людей — мифу о враждебном окружении, о внутренней контрреволюции, о затаившихся врагах народа и вредителях. В искренности поэта убеждают, например, стихотворные назидания, с которыми поэт обращается не к кому-нибудь, а к собственному сыну: «Папиросный коробок» (1927), «Всеволоду» (1929) и «Разговор с сыном» (1931).

Но даже искренние заблуждения неминуемо имеют негативные последствия. Свидетельство тому, последняя прижизненная публикация Багрицкого: цикл из трех маленьких поэм: «Последняя ночь», «Человек предместья», «Смерть пионерки» (1932). Каждая поэма состоит из относительно автономных картин, некоторые из них наполнены художественной мощью (например, картина первая в «Последней ночи» — юный герой в окружении вечности), но сцепление этих картин происходит не по логике внутреннего саморазвития художественного мира, а по воле субъекта речи, который таким образом «материализует» свою умозрительную

¹ Селивановский А. Сила жизни // Эдуард Багрицкий. Альманах. — С. 152.

² Мирский Д. Указ. соч. — С. 12.

концепцию жизни (что означало: «...Внесем яркую политическую струю» — такую формулу применил сам Багрицкий¹). Это то же доктринерство, но облеченное в плоть образов. Однако умозрительность авторских доктрин саморазоблачается искусственностью композиционных сцеплений, например в поэме «Смерть пионерки» великолепная сама по себе бравурная по тону «фреска» («Нас водила молодость в сабельный поход...») выглядит просто этически неуместной рядом с трагической картиной умирания девочки.

В любом случае объективно именно Багрицкий оказался провозвестником нового вала революционного ригоризма, который стал насаждаться в сознании общества, вступившего в полосу радикальных социальных ломок — пятилетки, стройки социализма, коллективизации. Более того, Багрицкий придал этой духовной «экстирпации» эстетическую привлекательность, овеял ее флером романтической самоотверженности, а его поэтические формулы стали популярными лозунгами времени. А ведь в конце жизни Багрицкий — признанный мэтр, его авторитет очень высок, его влияние, особенно на молодых поэтов, огромно. Мог ли предвидеть он, к каким реальным практическим последствиям приведет его блистательная поэтическая риторика, возвышенная романтика его ригористического идеала? Вряд ли. До Большого Террора он не дожил: Багрицкого не стало 16 февраля 1934 года, выстрел в Кирова, который власти использовали как повод для начала массовых репрессий, прозвучал 1 декабря.

8.4. Полемика с романтическим экстремизмом: случай Михаила Светлова

Окрыленность мечтой, истовая вера в идеалы социальной справедливости, непримиримость к врагам революции, героический пафос, альтруистическая самоотверженность — это то главное, что привнесла поэзия молодых романтиков в литературу и чем она привлекала читателя-современника. Однако эстетическая стратегия, которую выработали эти поэты и которой они следовали, таила глубочайшие противоречия. Их впервые выявил и проанализировал Анатолий Якобсон в своей работе «О романтической идеологии»². Основные положения статьи А. Якобсона таковы.

¹ Багрицкий Э. Записки писателя // Октябрь. — 1929. — № 4. — С. 178.

² Анатолий Якобсон (1935 — 1978) — один из лидеров диссидентского движения в СССР, по образованию историк, а по призванию критик. Впервые положения работы «О романтической идеологии» были им изложены еще в 1968 году в лекции, прочитанной ученикам 2-й Московской математической школы. Затем статья была напечатана в книге А. Якобсона «Конец трагедии» (Нью-Йорк, 1973). Перепечатана в журнале «Новый мир» (1989. № 4).

Во-первых, *основной конфликт* в романтической поэзии 1920-х годов — борьба противоположных классовых сил. Критик заметил, что в стихах поэтов-романтиков одной из главных тем стала тема братоубийства. Причем «самый акт братоубийства окружен ореолом романтической красоты, в этот момент герой стихотворения всего острее чувствует себя героем»¹, ибо во имя революции он не пощадил даже самого родного человека. Но, замечает критик, поэты-романтики тем самым дискредитировали святые устои, на которых держится единство людей, прежде всего устои семьи, дома, рода.

Во-вторых, анализируя такое принципиальное качество поэзии «романтиков Октября», как пафос альтруизма, аскетической готовности к самопожертвованию, Jakobson задается вопросом: допустимо ли отрицание человеком собственного «Я» во имя общественных идей? Ведь это в итоге приводит к пренебрежению неповторимой индивидуальностью человека. Вольно или невольно поэты-комсомольцы в своих блистательных стихах, ярких песнях пропагандировали как некую героическую норму умаление человеческой жизни, игнорирование самоценности отдельной личности.

В-третьих, в поэзии комсомольцев выше всего ставилась великая идея свободы, братства человеческого рода, раскрепощения людей от разных форм гнета. Но во имя этой высокой идеи они были готовы на все — эта цель, полагали они, оправдывает любые средства. Критик полагает, что патетически утверждавшиеся в поэзии неоромантиков «жестokie мотивы» (ссылается на иезуитские рацеи «рыцаря революции» из стихотворения Багрицкого «ТВС») в 1930-е годы «нашли логическое завершение, свелись к законченному каннибализму» (167).

Надо признать, что эти крайности в поэзии романтиков Октября действительно способствовали формированию тоталитарной культуры. Пусть даже большинство поэтов не осознавали этого, но объективно их поэтические афоризмы, великолепно сработанные чеканные строки стали потом лозунгами, плакатами, под которыми творился государственный террор.

Однако, отмечает А. Jakobson, поэзия романтиков Октября не была проста и однозначна, и движение ее не было однонаправленным. Автор стихов о суперменах революции не был железным человеком, он испытывал «всякого рода сомнения, колебания, раздумья»: «Эти слабости не могли не претвориться в творчестве поэтов — независимо от воли самих поэтов <...> порождая тенденцию человечности» (171). В подтверждение этого тезиса

¹ Здесь и далее цит. по: *Якобсон А.* Почва и судьба. — Вильнюс; Москва, 1992. — С. 160.

критик цитирует гуманные декларации героев из отдельных стихов поэтов-романтиков. Но значительно убедительнее деклараций были порой возникавшие в стихах наиболее чутких поэтов противоречия между жестокостью умозрительных формулировок и лирическим чувством, самой поэтической картиной.

Более того, внутри общего потока романтической лирики творил поэт, который наиболее последовательно, хотя и незаметно, может, даже для себя, полемизировал с экстремистскими крайностями всего течения. Это **Михаил Светлов** (1903—1964).

Уже критики-современники отмечали, что в плеяде комсомольских поэтов Светлов стоит несколько особняком. Александр Селивановский, один из наиболее внимательных исследователей поэзии 1920—1930-х годов, писал: «Особое место в советской поэзии, занимает творчество Михаила Светлова. Эта поэзия романтического освещения событий и людей революции. Он особенно часто возвращается к темам и образам Гражданской войны, но меньше всего песни его можно назвать песнями боевого наступления, походными маршами, запевками идущих в бой отрядов. Стихи Светлова — это лирические размышления, задумчивые воспоминания, беседы у костра «в час вечеровой», интимный разговор на вечеринке»¹. А. Селивановский журит Светлова за то, что, в отличие от других «комсомольцев», ему не хватает социальной ненависти, громкого революционного размаха: «Он не всегда различает конкретные очертания эпохи» (386). Однако, видимо, не желая политически компрометировать поэта, критик осмотрительно оговаривается: «Но перед ним никогда не стояла проблема принятия или непринятия революции. Ею он был рожден, и вне ее нет его поэзии. Он делал все, что надо было делать в годы революции: сражаться, подписывать приговоры, постигать “грамматику боя и язык батарей”, ненавидеть. Но *классовая ненависть* никогда не становилась движущей силой его поэзии. В своих стихах он обращался прежде всего к высоким идеалам революции, к ее человечности. *Человечность* — вот движущий нерв его поэзии» (курсив автора, 385—386).

Селивановский проницательно подметил главную отличительную черту романтического пафоса Светлова: «Во имя человечности он даже готов оправдать и приветствовать “мгновенную дрожь руки”» (386). В подтверждение критик напоминает о сюжете стихотворения «*Колька*» (1924): герой должен расстрелять паренька-махновца, но — не смог:

И друг друга с дружбой новой
Поздравляли на заре,

¹ Селивановский А. Очерки по истории русской советской поэзии. — М., 1936. — С. 385. Далее номера страниц приводятся в тексте по этому изданию.

Он забыл, что он — махновец,
Я забыл, что я — еврей»¹.

Такой финал конечно же никак не совместим с пафосом непримиримой классовой ненависти, который бурлил в комсомольской поэзии.

Прямую полемику со стереотипами комсомольской поэзии представляет светловское стихотворение «*Песня*» (1926). Автор берет тривиальный сюжет комсомольской поэзии:

Товарищи! Быстрее шаг!
Опасность за спиною:
За нами матери спешат
Разбросанной толпою.

Парадокс в том, что опасностью для бойцов, уходящих на фронт, оказывается сопротивление матерей, которые не хотят отпускать своих детей на смерть. Но во имя высокой идеи нужно преступить самые близкие кровные узы, и лирический субъект призывает товарищей: «Пусть штык проложит новый путь/ Сквозь маленькое тело». Далее лирический субъект выдерживает паузу, и оказывается, что эту зарисовку о комсомольском отряде и о матерях он выдумал. Он — поэт, и сейчас сочиняет стихотворение, сидя в Москве, у домашнего стола. И за спиной сочинителя — картина реальная, не придуманной жизни:

Бегут в раскрытое окно
Слова веселой песни,
И мать моя давным-давно
Уснула в старом кресле.

Как хорошо уснула ты!..
И я гляжу с волнением
На тихие твои черты,
На ласковое выраженье.

Прислушайся, услышишь вновь —
Во мне звучит порою
За равнодушием любовь,
Как скрипка за стеною.

Вот оно — подлинное чувство к матери, не книжное, загнанное в клише комсомольской поэзии. Обращаясь к матери, лирический герой говорит совсем противоположное тому, что вещал лирический субъект его стихотворения:

И ты не бойся страшных слов:
Сквозь дым и пламя песни

¹ Светлов М. Собр. соч.: в 3 т. — М., 1974. — Т. 1. — С. 98. Далее стихи Светлова цитируются по этому изданию.

Я пронести тебя готов
На пальцах в этом кресле.

И то, что в час вечеровой
В кошмаре мне явилось,
Я написал лишь для того,
Чтоб песня получилась.

Поэту Светлову, как и его лирическому герою, ясно, что все экстремистские страсти, которыми переполнена поэзия его коллег, это — новая книжность, новая выдумка, которая не находится в непосредственной связи с реальной жизнью, оторвана от нее.

В пику шаблонам комсомольской поэзии, громоханиям и контрастам, отчаянным конфликтам, где общечеловеческое рушится и ломается, Светлов формирует особую поэтику, которая переполнена добротой и сердечностью, которой претят громкие слова и абсолютно враждебен барабанный треск. Высокие идеалы есть у поэта, но о них он всегда говорит стыдливо, стесняясь патетических поз. Если Тихонов своих героев-носителей романтического идеала возвышал до масштабов гиперболических, то Светлов, наоборот, *рисует высокие романтические образы, так что они предстают как бы «заземленными», согретыми бытовой деталью, смягченными доброй улыбкой, незатейливой шуткой.*

Поэтому он может в стихотворении сказать о своей героине, готовящейся к экзамену: «Ты склонилась, сестры родней,/ Над исписанною тетрадкой...» («Рабфаковке», 1925). А мужественную готовность своего героя к грядущим боям «приземлить» вроде бы случайной бытовой деталью: «Сегодня на мой/ Пиджачок из шевьота/ Упали две капли/ Военной грозы» («Перед боем», 1927). И сам лирический герой Светлова вовсе не тшится становиться в героические позы: «Я ведь не Гамлет, — мой старый отец живет на моем иждивении» («Призрак», 1927), — отвечает он призраку, а себя он вообще аттестует с большой долей иронии: «Мускулы мои — далеко не гордость физкультуры». Нередко молодой Светлов ведет речь от лица «ролевого героя» — простого еврейского парня, выходца из Бердичева, который с интересом, но не без робости осматривается в большом мире. Хотя сам Светлов родился и вырос в Екатеринославе (ныне — Днепропетровск), довольно крупном промышленном центре, стоящем на Днепре, главной речной магистрали Украины, своего «ролевого героя» он «прописывает» в Бердичеве, скорее всего потому, что по давней традиции название этого городка на Подольщине стало эмблематическим обозначением «местечковости» как определенного менталитета, сложившегося в «черте оседлости», — униженности, узости кругозора, робости перед большим миром.

А свой поэтический мир Светлов делает хорошо знакомым читателю, потому что для своих тропов использует ассоциативную ауру из повседневно знакомых бытовых деталей и подробностей. Воспользуемся удачно скомпонованными наблюдениями А. Селивановского: «Так, он сравнивает солнце над морем с “испорченным примусом”, а капельки дождевые — с “постаревшими городскими”, которые “плачут о старых днях”, а звезды вокруг луны — с “детьми вокруг стола”» (390).

Такая поэтика Светлова ни в коей мере не отвергает романтический идеал, но помещает его не «над» человеком, а делает родным, близким, и значит — достижимым. Поэтому идеал автор ищет в скромных, обыкновенных людях, которые живут рядом, в их добрых, гуманных, сердечных настроениях и чувствах. Квинтэссенцией этой особой, свойственной только Светлову, романтической позиции стала баллада «Гренада» (1926).

Это стихотворение признано едва ли не лучшим творением Светлова. Но критики и исследователи упускают из виду то, что составляет ядро авторской концепции, а именно: *полемику с господствующими представлениями о человеке в революции, и прежде всего — об отношениях между надличными, общественными ценностями и ценностью самой личности.*

Обратимся к тексту стихотворения, сосредоточимся на анализе интонационного строя — этого образного пласта, который передает самые глубинные, порой даже иррациональные, подсознательные чувства и эмоции.

Как интонирована первая строфа «Гренады»?

Мы ехали шагом,	_ / _ _ / _
Мы мчались в боях	_ / _ _ / _
И «Яблочко»-песню	_ / _ _ / _
Держали в зубах.	_ / _ _ / _
Ах, песенку эту	
Доныне хранит	
Трава молодая —	
Степной малахит.	

В строгом смысле эта восьмистроочная строфа не может считаться октавой. Она, как и все последующие, образована из четверостишия (рифмы «боях — зубах», «хранит — малахит»), где каждый стих представляет собой четырехстопный амфибрахий: _ / _ | _ / _ | _ / _ | _ / _ |. Однако автор разорвал этот размеренный, спокойный четырехстопный амфибрахий на две строки. И образовалась строфа, где в каждой строке бьют по два ударения, причем все рифмующиеся строки кончаются мужскими рифмами, да к тому же, с закрытыми слогами, которые рубят фразу: все это придает стиху бодрый темп, словно скачут кони, и такую звуч-

ность, что схожа с цокотом копыт. Этот темпоритм органически согласуется с яркой метафорой «И “Яблочко”-песню держали в зубах» — то ли яблочко пели, то ли песенку ели. Эта популярная песня времен гражданской войны рассчитана на хоровое исполнение, она и должна звучать лихо, даже вызывающе разухабисто.

Но был все-таки какой-то секрет в том, что свои двухударные строки Светлов строил из четырехстопного амфибрахия — зачем-то надо было поэту держать в резерве раздумчивую интонацию этого стихового метра. И уже в следующей строфе эта интонация выступает наружу:

Но песню иную
О дальней земле
Возил мой приятель
С собою в седле.

Он пел, озирая
Родные края:
«Гренада, Гренада,
Гренада моя!»

Та же строфическая схема. Но — ни одного закрытого слога на концевой рифме, все открытые. Такие строки звучат распевно, лирически. В свою очередь, эта плавность открытых концевых созвучий создает эффект анжанбемана (переноса), когда две строки, составляющие синтаксическое единство, воссоединяются интонационно, образуя тот самый четырехстопный амфибрахий, который лежит в метрической основе стихотворения. И это естественно — ведь должен возникать интонационный образ старинного романса. И его нельзя петь в быстром темпе, его нельзя кричать хором. Романс предназначен для одного голоса, он должен звучать нежно, ласково, интимно.

Так уже в первых двух строфах стихотворения Светлова происходит столкновение двух противоположных интонаций — условно говоря, интонации массовой песни про яблочко и интонации старинного романса. Возникает интрига: почему, в отличие от всех участников революционной скачки, кто-то поет «песню иную о дальней земле», «откуда у хлопца испанская грусть»?

Ответ — в образе певца. И с его появлением происходят важные изменения в интонационной гамме стихотворения. Светлов мастерски создает речевой портрет своего героя:

Он медлит с ответом —
Мечтатель-хохол:
— Братишка, Гренаду
Я в книге нашел.
Красивое имя,
Высокая честь —

Гренадская волость
В Испании есть!

Я хату покинул,
Пошел воевать,
Чтоб землю в Гренаде
Крестьянам отдать.
Прощайте, родные!
Прощайте, семья! —
Гренада, Гренада,
Гренада моя!

Интонационная окраска этих строф определяется в первую очередь не ритмом и не мелодикой, а экспрессивной характерностью речи героя, «мечтателя-хохла». Тем, что он использует распространенное среди революционной массы обращение «братишка». И тем, что как-то наивно излагает свою мысль («...Гренаду я в книге нашел»), неумело строит фразу, да к тому же переносит российское обозначение территориального образования на иностранную почву («Красивое имя,/ Высокая честь —/ Гренадская волость/ В Испании есть»). И тем, что обращается к своим родным посредством речевых клише из солдатских писем («Прощайте, родные!/ Прощайте, семья!»).

За такой речью стоит вполне узнаваемый социальный тип: украинский хлопец, что, ясное дело, гимназий не кончал, но полон искреннего интереса к миру, откровенен и простодушен, а — главное — отзывчив на чужую беду. Его речь, где понамешаны самые разнородные лексические пласты конечно же вызывает улыбку. Но ведь своим корявым и даже смешным слогом «мечтатель-хохол» высказывает высокую, благородную мечту: «Я хату покинул,/ Пошел воевать,/ Чтоб землю в Гренаде/ Крестьянам отдать». В сущности, эта фраза есть самая точная формула идеалов, во имя которых многие люди, и первые среди них — юные романтики, участвовали в Гражданской войне.

Таким образом, характер «мечтателя-хохла» окрашен сочувственной интонацией, где высокое, идеальное как бы заземлено доброй улыбкой. Самоценность личности хлопца очевидна для повествователя, тем же отношением к герою он заражает и читателя. Отсюда — напряженный интерес к его судьбе.

Движение балладного сюжета идет в «Гренаде» через со-противопоставление интонаций, заявленных с самого начала. Интонация, рожденная хоровой песней про яблочко, далее (в седьмой строфе) окрашивается в монументальные, героико-патетические обертона. Здесь и условно-аллегорические тропы: «Мы мчались, мечтая/ Постичь поскорей/ Грамматику боя,/ Язык батарей» (так Светлов придал свежесть и новизну старому образу «язык войны»).

Здесь и собственно музыкальные образы, передающие впечатление о войне как о монументальной симфонии: «Но “Яблочко”-песню/ Играл эскадрон/ Смычками страданий/ На скрипках времен». Здесь, наконец, и образ природного круговорота, в который втянута революционная скачка: «Восход поднимался/ И падал опять,/ И лошадь устала/ Степями скакать». Примечательно, что и ритмически эти строфы тяготеют от относительно плавного к жесткому, рубленому звучанию: если поначалу концевые созвучия завершаются йотированными звуками («поскорей — батарей»), затем — мягкими согласными («опять — скакать»), то в конце появляются мужские рифмы на закрытых слогах («эскадрон — времен»).

Когда учатся «грамматике боя» и «языку батарей», можно ли понять язык испанского романса? Когда звучит монументальная симфония, исполняемая «смычками страданий на скрипках времен», можно ли расслышать голос одного певца?

Интонация следующей (восьмой) строфы контрастирует с предшествующей. Вновь все рифмы завершаются открытыми слогами с их напевным звучанием, вновь темп замедляется анжанбеманами, восстанавливающими раздумчивость четырехстопного амфибрахия. Но на этот раз «романсовый» темпоритм вступает в союз с характерными «романсовыми» мотивами и образами — мотивом смерти («Пробитое тело/ Наземь сползло»), образом недопетой песни («...И мертвые губы шепнули: «Грена...»), элегическим фоном («Да, в дальнюю область,/ В заоблачный плес/ Ушел мой приятель/ И песню унес»). Тем самым гибель «мечтателя-хохла» окрашивается в трагические тона, вызывая шемящее чувство колоссальной утраты.

Отряд не заметил
Потери бойца
И «Яблочко»-песню
Допел до конца.
Лишь по небу тихо
Сползла погода
На бархат заката
Слезинка дождя.

Вот здесь — кульминация балладного сюжета. Здесь столкновение двух интонаций приобретает непримиримый характер. Громкая, массовая песня про яблочко заглушила голос певца «Гренады», в лихой революционной скачке осталась незамеченной утрата славного, доброго, чуткого человека, который всей душой был предан идеалам революции. И откровенным укором отряду, который «не заметил потери бойца», становятся картины природы («бархат заката» и «слезинка дождя»), метафорически пре-

ображенные в атрибуты похоронного обряда. Природа оплакала уход «мечтателя-хохла», она, в отличие от людей, в полной мере оценила горькую утрату простого, доброго хлопца.

Диалогическим противоборством двух интонаций и завершается баллада. Но на этот раз это противоборство происходит в душе самого повествователя. Начало строфы звучит так, словно повествователь уговаривает других и себя самого:

Новые песни	/ _ _ / _
Придумала жизнь...	_ / _ _ /
Не надо, ребята,	_ / _ _ / _
О песне тужить!	_ / _ _ /
Не надо, не надо,	
Не надо, друзья...	
Гренада, Гренада,	
Гренада моя!	

Примечательно, что первая стопа здесь лишена первого безударного слога — амфибрахий превратился в хорей, такое начало задает маршевый ритм, бодрая интонация подкрепляется увещательными повторами: «Не надо, ребята/ О песне тужить./ Не надо, не надо,/ Не надо, друзья...»

И в самом деле, стоит ли сильно горевать, если в боях за счастье всего человечества погибает один человек? Ответ, казалось бы, мог быть однозначен, и он вполне соответствовал бы духу времени. Напомним, что «Гренада» написана в 1926 году, в ту пору, когда утверждалось — «горе одному, один не воин», когда «люди шли в плавку, как руда». Однако личное чувство повествователя все-таки не может покориться этой железной логике. И вопреки собственным увещаниям, у него вырывается спонтанно: «...Гренада, Гренада, Гренада моя!» Он не смог не заметить гибели человека, не смог не тужить о недопетой песне. И та самая «романсовая» интонация, которую вел «мечтатель-хохол», завершает повествование. Здесь и память о славном человеке, и голос печали по поводу невозможной утраты, и конечно же полемика с той идеологией, которая под лозунгами борьбы за счастье всего народа пренебрегает бесценным своеобразием человеческой индивидуальности, легко разбрасывается неповторимыми людскими судьбами.

Именно Михаил Светлов со своей человечностью и остался одним из самых главных долгожителей в плеяде поэтов — романтиков Октября. Он остался верен тем идеалам, которые привели его в стан бойцов революции. А такая позиция мнилась властям не менее крамольной, чем прямая оппозиция режиму. Уже в конце 1920-х годов Светлов приобрел репутацию неблагоданного, хотя и не был репрессирован. Он оказался в числе тех поэтов, кого Е. Евтушенко назвал «не арестованными арестантами эпохи».

В сборнике «Власть и художественная интеллигенция» опубликована «Справка ГУГБ НКВД СССР для И. В. Сталина о поэте М. Светлове». В доносе указывается, что Михаил Светлов был исключен из комсомола как активный троцкист, что он выпускал у себя на дому подпольный номер газеты против сталинского режима; а в литературной среде вел антисоветскую агитацию. В доносе цитируются крамольные высказывания Светлова по поводу первого Всесоюзного съезда советских писателей («Чепуха, ерунда. Созовут со всех концов идиотов и начнут тягучую бузу, будут говорить рыбы слова, а они — хлопать. Ничего свежего от будущего Союза, кроме пошлой всячины, ждать нечего») и по поводу репрессий 1938-го года («Это не простые организованные убийства, а чего прочего можно от них ожидать? Коммунистической партии уже нет. Она переродилась. Ничего общего с пролетариатом она не имеет. В красную книжечку под коммунистов портрет наклеили хлебную карточку. И человек был в Партии ради идеи, теперь остается в Партии ради хлеба. Почему это так? Я не понимаю, не знаю, чего добивается Сталин» (С. 419 — 420).

В последующие десятилетия Светлов писал значительно меньше. Наибольшую популярность имели его *«Песня о Каховке»* (1935), драматическая поэма «Двадцать лет спустя» (1939), стихотворение *«Итальянец»* (1943). Светлов ушел в тень, порой писал по необходимости дежурные стихи, но избегал участвовать в официальных литературных мероприятиях, которые тогда, в тридцатые-сороковые, скорее смахивали на инквизиторские судилища. По наблюдениям Семена Липкина, «он надел на себя маску гаера». Может, поэтому и сохранил доброе имя подлинного поэта — вокруг него, искрометного остролова, всегда возникала атмосфера тепла, доброй шутки. Он был чужд всякой позы, хвалу в свой адрес стыдливо смягчал автоиронией:

Ну на что рассчитывать еще-то?
Каждый день встречают, провожают..
Кажется меня уже почетом,
Как селедку луком окружают.

Это из стихотворения «В больнице», написанного Светловым 12 апреля 1964 года, (за полгода до смерти). Он был любимцем студентов Литинститута, где вел поэтический семинар, его остроумные афоризмы и эпиграммы были очень популярны в среде творческой интеллигенции и разлетались далеко за пределы этого круга.

Похоже, что от перипетий темного времени Светлов спасался памятью о прошлом, озаренном красивой и благородной мечтой. «Песнею, поэмою, трибуною,/ Ничего от близких не тая,/ Повторись опять, моя сумбурная,/ Юность комсомольская моя» — так открывался «Пролог» к пьесе «Двадцать лет спустя».

Глава 9

«ПОЭМЫ В ПРОЗЕ»

Многолетний опыт литературного процесса свидетельствует, что обычно после расцвета лирики и на основе накопленного ею опыта актуализируется жанр поэмы: порой восстанавливаются старые типологические ее разновидности, обязательно — с обновлением и осовремениванием традиционных форм, а еще чаще ведется поиск новых, ранее неведомых типологических вариантов жанра. Это означает, что художественное сознание начинает искать новые связи между миром субъективных переживаний личности и объективными процессами в окружающей действительности. Ибо поэма — это «синтетический, лиро-эпический монументальный жанр, позволяющий сочетать эпос сердца и “музыку”, “стихию” мировых потрясений, сокровенные чувства и историческую концепцию»¹. Известный исследователь русской советской поэмы А. С. Карпов так объясняет выдвижение этого жанра на роль «формы времени» именно в 1920-е годы: «Революция обнажила связь судьбы человека с судьбой народной — именно поэма позволяет напрямую воссоздать эту связь, открывает возможность передать новое состояние мира и человека, потому что в поэме человек оказывается один на один с историей. <...> И — что еще важнее — поэма (опять-таки по традиции) — жанр, преимущественно воспевающий, героизирующий. А открывающаяся революцией эпоха объявлялась подлинно героической»².

9.1. Зарождение нового художественного течения, его типологические характеристики

Тенденция к «поэмности» совершенно отчетливо проступает с самого начала 1920-х годов. Но поиски поэмной «формы времени», адекватной «идеям времени», приобрели парадоксальный характер. Та разновидность поэмы, в изводе которой стоят «Двенадцать» А. Блока была непосредственным отзвуком революционного взрыва, вся ее поэтика была оркестрована громами, которые Блок принял за «музыку революции», ее пафос был заряжен верой во всемирный характер переворота, начатого Россией. Отсюда «господство общего плана», плакатность и гиперболизм

¹ Это емкое определение жанра поэмы дано в статье Е. М. Пульхритудовой (Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987. — С. 294).

² Карпов А. С. Русская советская поэма: 1917 — 1941 // Карпов А. С. Избр. труды. Русская литература. XX век. Страницы истории: в 2 т. — М., 2004. — Т. I. — С. 134.

образов, носящих символический характер, аллегоричность картин и эпизодов. За исключением «Главной улицы» (1919 — 1921) Д. Бедного и с определенными натяжками «150 000 000» (1919 — 1920) В. Маяковского, героико-романтические поэмы, в немалом числе сотворенные в 1918 — 1921 годы, были художественно слабы, они были точно переименованы в «агитпоэмы» и не оставили заметного следа в художественной культуре¹.

Но в «запасниках» русской литературы хранилась память и о других разновидностях жанра: ближняя память — о лиро-эпической поэме, которая сформировалась в эпоху романтизма, дальняя память — об эпической поэме, или героической эпопее, корни которой уходят в глубину веков. Однако семантика формы лиро-эпической поэмы прежде всего ориентировала на постижение внутреннего мира личности, переживающей острый конфликт между духовными идеалами и низкой реальностью. В начале 1920-х годов такая семантика была неактуальной, можно сказать — пока еще неактуальной, но факт очевиден — лиро-эпическая поэма романтического склада не стала «формой времени». Зато эстетическое сознание буквально востребовало форму героического эпоса. Об этом говорили поэты. «Современность эпопейна. Действительность — героическая поэма о многих песнях», — писал в 1922 году Андрей Белый, поэт, в чьей искренности сомневаться невозможно².

И в самом деле, если справедливы теоретические положения о том, что героический эпос отображает «эпическое состояние мира» (Гегель), то именно в таком состоянии пребывала Россия в годы Революции и Гражданской войны. «Эпопея — это когда народ и государство справляют свой день рождения на краю смерти, небытия. Это — творение, перворождение мира, всех вещей и отношений», — напоминает, опираясь на исследование генезиса жанра, Г. Д. Гачев.³ «Россия, кровью умытая» давала слишком даже «подходящий» материал для эпопейного отображения. В давние времена мир эпопеи был отделен от современности большой эпической дистанцией (в целые столетия), он становился уже преданием, окутывался дымкой легенд⁴. Но, как показывает опыт

¹ См. описание и характеристику агитпоэм первых лет Октября: *Карпов А. С.* Русская советская поэма: 1917 — 1941 (Глава «У истоков») // Карпов А. С. Избр. труды. — Т. I. — С. 123 — 145. В частности, упоминаются поэмы «Сильнее смерти» И. Садюфьева, «Юный пролетарий (Жизнь Мити)» А. Безыменского, «Буденный» Н. Асеева, «Разговор с Вильсоном» Э. Кроткого и др.

² Эпопея. — 1922. — № 1 (апрель). Примечательно, что журнал под таким названием организовал и редактировал именно Андрей Белый.

³ *Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. — М., 1968. — С. 85.

⁴ См. об этом: *Бахтин М. М.* Эпос и роман.

русской литературы XX века, эпопея становится востребованной «формой времени», когда почти никакой хронологической дистанции от сокрушительного потрясения мира нет. Видимо, эту дистанцию «съедает» колоссальная значимость для общества произошедшего исторического разворота, а фантасмагоричность и апокалиптичность вчерашних событий обращает их тут же, с пылу и жару, в легендарное предание.

Оживление памяти жанра героической эпопеи стало одной из характернейших тенденций литературного процесса в первой половине 1920-х годов. Именно тогда, по горячим следам событий Революции и Гражданской войны, произошел «выброс» целого букета напряженных, кипящих страстями, ошеломительно ярких прозаических произведений: тут и повести (Вс. Иванов «Бронепоезд 14-69», Л. Сейфуллина «Перегной», А. Неверов «Андрон Непутевый», Вяч. Шишков «Ватага» и др.), и новеллистические циклы («Конармия» и «Одесские рассказы» И. Бабеля), и большие рассказы (Б. Лавренев «Сорок первый», А. Соболев «Салон-вагон» и др.). По объему художественного локуса, непосредственно запечатленного в повествовании, ни один из текстов «не тянет» на эпопею¹. А между тем их родство с героическими эпопеями бросается в глаза. «Это эпопеи, но они же и лирические поэмы в прозе, эпопеи, пронизанные лиризмом и романтикой. Эпическое содержание эпопей-поэм не может развернуться в полную меру, лирическое начало в них выступает в известном отношении как средство восполнить недостаток предметной конкретности, широкого и вольного изображения характеров. Поэтому эпические масштабы этих произведений определяются не столько их фактическими размерами (часто небольшими), сколько внутренними масштабами постижения жизни, заложенными в них могучими эпическими возможностями. <...> Жанр рассказа представляет в это время зерно неразвернутой эпопей-поэмы, цикл рассказов собирается в своеобразную лирическую эпопею», — пишет Н. В. Драгомирецкая². Неудивительно невольное смятение исследователя, обнаружившего явное сродство между разными жанрами — эпосом, поэмой, даже образование неких жанровых сплавов.

В критике 1920-х годов подобные произведения нередко называли «поэмами в прозе». Такое обозначение, как правило, носило

¹ Разве что по масштабам изображения к традиционной эпопее приближается «Россия, кровью умытая» Артема Веселого, жанр которой сам автор обозначал «эпопея о двух крыльях», но это произведение писатель завершал уже в начале 1930-х годов, в существенно иной культурной атмосфере, да так и не закончил.

² Драгомирецкая Н. В. Стилевые искания в ранней советской прозе // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Кн. 3. Стиль. Произведение. Литературное развитие. — М., 1965. — С. 129.

характер метафоры¹. Однако есть все основания придавать этой метафоре значение строгого термина, обозначающего определенный *метажанр*, то есть общий конструктивный принцип моделирования мира, лежащий в основе каждого из жанров, родство которых путем эмпирических наблюдений объединили понятием «*поэма в прозе*».

В чем же состоит конструктивный принцип метажанра «поэма в прозе»? Его корни в первофеноменах жанра — в эпических поэмах, начиная с «Илиады» и «Одиссеи». Суть этого принципа — в сюжетно-композиционном сцеплении трех образов-концептов: образа исторического события, образа народа (нации, общества локальной общины) и образа героя. Сюжет эпопеи — это всегда испытание духовной цельности народа историческим потрясением, а эстетической мерой героя становится его роль в сюжете события с народным историческим бытием. «*Эпопейность*» — так можно обозначить семантический потенциал жанровой формы героической поэмы. Но конструктивный принцип, впервые оформившийся еще в античной эпической поэме, впоследствии служил основой моделирования мира в ряде других, близких ей по пафосу жанров. В эпических жанрах фольклора Древней Руси этот принцип проступает, прежде всего, в русских былинах и украинских думах.

В генетической цепочке, идущей от античного эпоса, почетное место занимает «Война и мир» Л. Толстого — гениальное жанровое изобретение, где происходит новая актуализация эпопейного метажанра и его обновление путем синтеза с жанром романа. Однако опыт жанра романа-эпопеи не оказался востребованным в романтической прозе начала 1920-х, ей оказался созвучен романтический пафос более раннего предшественника — лиро-эпической поэмы, классического жанра романтизма. А в структурировании образа мира в «поэме в прозе» стал участвовать конструктивный принцип лиро-эпической поэмы, который — по определению исследователя — «заклучался в общности и параллелизме переживаний автора и центрального персонажа, но не в их сюжетной и повествовательной неразличимости»² (то есть субъект речи, находящийся вне сюжета, получает возможность активно сопереживать герою, проживающему сюжетное действие).

Однако, в отличие от своих генетических предшественников, эпических и лиро-эпических поэм, новый метажанр создавался

¹ Например, А. К. Воронский, который первым ввел это выражение в критический оборот (в статье о Борисе Пильняке — 1922 г.), имел в виду свойственную произведениям Пильняка мозаичность, отсутствие фабулы — словом, то, что называют лирическим беспорядком (См.: *Воронский А. К.* Искусство видеть мир. — С. 249).

² *Мани Ю. В.* Поэтика русского романтизма. — М., 1976. — С. 161.

не в стихах, а в прозе. И это обуславливало очень существенное отличие от канонических разновидностей жанра поэмы. Стиховая речь традиционно предрасполагает к торжественному тону, к разговору о «высоком», прозаическое же испокон веку было ориентировано на то, чтобы изображать «прозу жизни»: подробности быта, текучую повседневность то, что называют «низким». В отличие от стиха, подчиняющего речь ритмической «узде», прозаическая речь раскована — она способна растекаться по всему полю художественного мира, проникать во все его закоулки и передавать все изгибы мысли повествователя и персонажей.

И все равно тип повествования в «поэмах в прозе» не укладывается полностью в «прозаику». Здесь проза тянется к стиху — тут есть целые фрагменты ритмической прозы, встречаются вставные жанры, принадлежащие стиховому фольклору (народные песни, воззвания, поучения), интертекстовые отсылки к каноническим жанрам героического эпоса, есть характерные для поэтических жанров эпоса клише (зачины, рефрены, порой даже постоянные эпитеты), архитектурные сцепления контрастных по эмоциональной окрашенности эпизодов, крутые повороты сюжета. Более того, в «поэмах в прозе» сама фактура слова экспрессивно перенасыщена: густота тропов, яркость красок, неистовость гипербол — то, что в принципе характерно для поэтической речи.

В стилистике «поэм в прозе» господствуют две тенденции — сказовость и та, которую называют «орнаментальностью». *Сказовость* создает образ живого, нелитературного устного народного слова, но она не стремится к натуралистическому копированию обыденной речи, наоборот, сказовая форма артистична, она несет на себе печать эстетического видения человека из народной гущи, это слово пахнет землей и травами, за ним всегда слышится некий голос, озвучивающий эмоциональный строй народного мировосприятия. Сказовая форма как образ в высшей степени динамична, театральна, богата регистрами, украшена речевыми жестами. Емкое синтезирующее определение сказа дается в монографии В. П. Скобелева, Е. Г. Мущенко, Л. Е. Кройчика «Поэтика сказа» (Воронеж, 1978): «Сказ — это двухголосое повествование, которое соотносит автора и рассказчика, стилизуется под устно произносимый, театрально импровизированный монолог человека, предполагающего сочувственно настроенную аудиторию, непосредственно связанного с демократической средой или ориентированного на эту среду» (с. 34). «*Орнаментальность*» же демонстративно литературна: это речь, стремящаяся произвести впечатление собственной материей — разукрашенная тропами, параллелизмами, чарующая словесными узорами, музыкой звуковых образов, тяготеющая к мотивному построению дискурса. Нередко орнаментальность выступает в прямой стилизации под

иноязычный сказ (например, монгольский — в «Туатамуре» Л. Леонова, у Вс. Иванова — киргизский в «Цветных ветрах», китайский — в «Бронепоезде 14-69»). Обе стилистические тенденции одинаково театральны и условны — каждая сама по себе и/или проникая друг в друга, они создают пеструю палитру карнавального буйства. Эта стилистика впитала в себя некоторые творческие интенции 1910-х годов — прежде всего, эксперименты Андрея Белого с музыкальной прозой и опыты А. Ремизова по актуализации фольклорных традиций.

Собственно, речевые, ритмические, архитектурные особенности «поэм в прозе» до иступления выразительны — они коррелируют между собою, образуя ощутимую *стилевую систему*, функция которой состоит в создании максимально напряженной эмоциональной атмосферы. Когда расширительно употребляют термин «орнаментализм»¹, то, как правило, имеют в виду именно стилевую характерность «поэм в прозе».

В критике 1920-х годов и в литературоведении термины «поэма в прозе» и «орнаментальная проза» очень часто употребляются как синонимы. Это свидетельствует об ощутимости взаимосвязи этих феноменов. Но все-таки это не синонимы, это две стороны одной медали — **жанрово-стилевого потока**, который образовался из большой группы романтических повестей, новелл и новеллистических циклов, созданных почти одновременно (в течение 1921 — 1924 гг.). *А целостность этого «потока» основана на общности метажанрового конструктивного принципа («поэма в прозе») и единстве стилевой системы («орнаментальность»)*. Этот «поток» явился одной из самых характерных и существенных тенденций литературного процесса в первой половине 1920-х годов.

9.2. Формирование жанрового канона

В литературоведении советской эпохи в оценке художественных качеств и историко-литературного значения «поэм в прозе» превалировал политический критерий. Главное внимание привле-

¹ В современном литературоведении нет единого представления об «орнаментальности» как стилевой с и с т е м е. Однако характеристики, которые даются этому явлению, в основном совпадают. См.: Драгомирецкая Н. В. Стилевые искания в ранней советской прозе // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. — Кн. 3. — С. 130—132; Кожеевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия ОЛЯ АН СССР. — 1976. — Т. 35. — № 1; Szillard L. Орнаментальность / Орнаментализм // Russian Literature. XIX (1986); Алексеева Н. В. «Орнаментальная проза» (вопросы генезиса и поэтики) // Русская литература XX—XXI вв.: направления и течения. — Вып. 6. — Екатеринбург, 2002.

кали произведения, в которых утверждалась справедливость революционной ломки «старого мира», демонстрировалась «победная поступь народных масс», отчетливо звучал пафос веры в светлое будущее. В каноническую «обойму» таких текстов, как правило, включались «Падение Даира» А. Малышкина, «Железный поток» А. Серафимовича, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Виринея» Л. Сейфуллиной. Второй ряд составляли близкие по пафосу вещи, вроде «Ветра» Б. Лавренева, «Рек огненных» А. Веселого, «Недели» Ю. Либединского, но в них уже бдительная критика отмечала некоторые идеологические изъяны — прежде всего то, что обозначали формулой «упоеание стихийностью». А произведения, подобные «Повольникам» А. Яковлева, «Ватаге» В. Шишкова, «Перегну» Л. Сейфуллиной, подвергались суровой критике за то, что «они романтизировали “партизанщину”, не умея отделить ее от подлинного героизма партизанского движения, от его выдержки и дисциплинированности, то есть тех самых свойств, которые обеспечили победу социалистической регулярной армии»¹. Такие тексты постарались предать забвению.

Первым явлением «поэмы в прозе» стала повесть **Александра Малышкина** *«Падение Даира»*. На последней странице стоит — «Таврия, 1920 — 1921», тем самым автор подчеркивал, что повесть эта создавалась сразу же по горячим следам события — взятия Красной армией Перекопа, а затем и Крыма². «Падение Даира» представляет собой наиболее «чистую форму» народившегося жанра «поэмы в прозе».

Текст повести Малышкина очень невелик — всего примерно тридцать страниц, да и художественный мир ее сжат во времени и локален в пространстве — это несколько дней подготовки и штурма последнего оплота белых, полуострова Крым. Однако стилистически текст оформлен, как монументальное эпическое сказание, достойное великих событий отечественной истории. На

¹ Приведенная оценка принадлежит советскому литературоведу В. О. Перцову, автору объемной статьи «Личность и новая дисциплина» (написана в 1935 — 1936 гг.) (Цит. по: *Перцов В. О.* Писатель и новая действительность. — 2-е изд., доп. — М., 1961. — С. 9—112). В ней впервые была выдвинута концепция, согласно которой основным вектором развития советской литературы о Гражданской войне представлено движение народного сознания от стихийности к сознательной социалистической дисциплине. Эта концепция господствовала в советской историко-литературной науке вплоть до 1970-х годов. Впервые схематизм и односторонность этой концепции были убедительно доказаны критиком Ю. Андреевым в монографии «Революция и литература» (Л., 1975. — С. 102—104).

² Сам А. Малышкин служил в оперативном отделе штаба 6-й армии. Он написал военно-исторический очерк «Описание боевых действий 6-й армии по овладению Крымом».

память высоких жанров русского героического эпоса ориентируют прямые ассоциации повествователя:

Как это? Русь, уже за шеломенем еси?... В бескрайном курганы уплывали, как черные — на заре — шеломы: назад, в сумерки, в историю... Где-то сзади раскинулось в рассвете поле битв, еще бредящее кровью, криками, гарью. <...> И тишина плывет над полем битв — дневная тишина запустенья; плывут, осыпаясь, неуловимыми пластами забвенья, времена.

Отсылка к «Слову о полку Игореве» дается в финальной части повести. Она выводит события, описанные в ней, в масштабы многовековой истории России, да и звучание известных каждому читателю торжественных и тревожных строк из «Слова» проясняет доминирующую тональность повести о падении Даира.

Стилизация под эпическое сказание осуществляется Малышкиным на разных уровнях текста. Так, он использует рефрены, столь характерные для описаний в древнем эпосе:

Керосиновые лампы пылали в полночь. Наверху на штабном телеграфе несмолкаемо стучали аппараты; бесконечно ползли ленты, крича короткие тревожные слова...

<...>

Лампы, пылающие в полночь, безумеющая бессонница штабов, Республика, кричащая в аппараты, сотысячный топот в степи...

<...>

Керосиновые лампы пылали за полночь. В половине второго зазвонили телефоны. Звонили из аппаратной: фронт давал боевую директиву...

Этими рефренами, как начальными фразами стиховых строф, маркирована увертюра повести: они предметно осовременены и даже заземлены, но, согласно традиции, воссоздают эмоционально напряженную атмосферу, вводящую в назревающие эпические события.

Пейзажи в «Падении Даира» даются словно в укрупненном масштабе, они лепятся из образов-понятий, обозначающих огромные величины: «А в ночи были поля и поля: земля черная молча лежала»; «...тысячами пожаров стояли пространства, пронизав ночь...». Подобно древнему «Слову», эти пейзажи не столько описывают место события, локус, сколько служат способом нагнетания эмоциональной атмосферы.

Сам повествователь выступает в роли сказителя, вещающего о героических событиях. Но хотя он эпически безличен и не причастен к сюжету, однако эмоционально он не дистанцирован от художественного мира. Его речь — это высокая риторика, до крайности патетическая, порой превращающаяся в нагромождение торжественных гипербол, вперемежку с туманными образами,

словно бы позаимствованными из мистического словаря символов: «С севера великим походом шли города на юг; телами пробить гранитную скалу, за которой стоял Даир»; «Безглазое и страшное, страшное молчанием, нависало из-за террасы с черных полей...»; «Тысячами пожаров стояли пространства, пронизав ночь»; «В жесткой ясности восхода свет <...> день оттуда исходил, как смерть» и т. п.

Этот словесный конгломерат, эти экспрессивные чрезмерности несут на себе печать поисков новой стилистики, которая бы отвечала революционному состоянию мира, нового, необычайного строя — особой, эпосно-возвышенной речи, которой надлежало сказывать легенды о недавних событиях, перевернувших Россию.

Событийная структура повести Малышкина романтически бинарна — она демонстрирует жесткую поляризацию классовых сил (красных и белых, богатеев и бедняков), а сюжет становится формой воплощения битвы между этими силами.

Белый стан представлен в маскарадном ракурсе. Он локализован в пространстве шикарного южного города («гудящая циркуляция площадей — в пылании светов; шелесты шин щегольских авто, и грудные гудки, и звон скрежетающихся в голубых иглах трамваев, лязг рысачьих копыт, и во всем пронизывающие токи толп...»). «Токи толп» на улицах — это люди, сметенные революционным ураганом сюда, на юг. Коллективный портрет «токов толп» Малышкин дает только через одну деталь — выражение глаз («ищущие глаза, сонные, прогуливающие скуку глаза, безумные глаза», «очерченные карандашом, увядающие и прекрасные...»). Отдельные лица, выхваченные из водоворота толпы, маркированы какой-то одной, но всегда гротескной деталью: «красивая с румяной ярью губ, гордо несущая страусовое перо на отлете», «бритый, заветренный ротмистр с выпуклыми, изнуренными и жесткими глазами, волочащий зеркальный палаш», и вон тот, «пожилой, тучный, в моднейшем сером пальто и цилиндре с выпяченной челюстью сладника, обвисший сзади багровым затылком...». Это мир масок, клишированных особей, показного блеска и мишуры, лихорадочной суеты, которой пытаются заглушить чувство страха и обреченности. Чувствуя неминуемость гибели своего мира, они лихорадочно хватают последние наслаждения жизни.

Это ситуация, которую называют пиром во время чумы. В повести даже есть целая глава, где описываются события, вызывающие прямую ассоциацию с этим действием: в Даире провожают эскадрон «самых храбрых и блестящих», который должен влиться в обреченный конный корпус «мертвецов», а в самом городе «был незабываемый вечер... Он вставал бриллиантово-павлиньим заревом празднеств, он хотел просиять в героические пути всеми радугами безумий и нег...». Ситуация пира во время чумы всег-

да была источником и объектом изображения в маскарадной культуре. Малышкин же делает объектом изображения самую маскарадную культуру, показывая болезненную извращенность ее носителей, гнилость и хрупкость их жизненных устремлений, парализованность чувством обреченности. А. Солженицын, вообще высоко оценивший дарование Малышкина, в этой связи писал: «Тут Малышкин разрешает себе сильные перекосы: *там* — “богачество, стекшееся со всей России”, *там* — роскошь, кутеж, разврат и короли нефти, “светящиеся небоскребы” — это во врангелевском-то подтянутом Крыму; *там* — “мир умирает в предсмертной сумасшедшей агонии”; *там* одни “отборные дворяне в эскадроне”, а простого народа в *том* войске будто и вовсе нет; *там* — “английские шинели”, “укрепления, сделанные союзными инженерами”, “мощь усовершенствованной техники”. Как жаль: сам ли поддавшись красной пропаганде или нарочито включаясь в нее, Малышкин разрешает запечатлеться в истории — неправдоподобию и легендам»¹.

Стан красных представлен в образе народной массы как единого целого. Это «армия, занесенная для удара ста тысячами тел», называются дивизии, входящие в нее — Железная и Пензенская. Аттестуются они высоким слогом: «Знаменитые полки, овеванные ужасом и красотой невероятных легенд». Создавая образ красноармейского воинства, автор использует стилистические приемы, связанные с поэтикой древнерусского героического эпоса. Прежде всего, это предельно общие именованья, означающие некие несметные силы: «Это было *становье орд*, идущих завоевывать прекрасные века»; «А в сухое море сползали из мрака *тьмы тем...*» и т. п. По мнению такого взыскательного ценителя, как Е. Замятин: «Малышкину удалось то, что пока не вышло у Пильняка: тысячеголовый безымянный герой»².

Это те самые образы, которыми в русском народном эпосе обозначались неисчислимыя множества, дикая первобытная масса. В фольклоре они, как правило, были заряжены негативной экспрессией — использовались при изображении вражьих, темных разрушительных сил. Малышкин сдвигает эстетический ракурс: он не находит вражьего в «становье орд» и «тьмы тем». Для него существенно, что за этими образами стоит древнее, исконное. Но и страшное, темное тоже остается в семантике этих и подобных им тропов.

И как раз это дикое, темное, что залегает в глубинах народной стихии, выплескивается в каждом действии красноармейских

¹ Солженицын А. Александр Малышкин. Из «Литературной коллекции» // Новый мир. — 1999. — № 10. — С. 183.

² Замятин Е. Новая русская проза (1923) // Замятин Е. Собр. соч.: в 4 т. — Мюнхен, 1988. — Т. 4. — С. 263.

масс. Вот как выглядит кавалерийская атака: «И сразу рухнуло гиком, засвистело сзади и заревело тысячами горл; ... неслось облако грив, пик и развевающихся в ветер отрепий». А вот картина прорыва: «...Три армии бежали наперегон в островную даль. <...> С пересохшими ртами бежали *кочевья* потных, иструженных, ведомых снами...»

Характеризуя военное противоборство между красными и белыми, повествователь делает акцент на том, что «у красных были множества», а у белых — «хитрость культур». Отметим, что Малышкин первым ввел оппозицию «бесхитростные множества» — «хитрость культур» в спектр важнейших романтических конфликтов, осваиваемых «поэмами в прозе». Неслучайно именно эта оппозиция вновь всплывает в картине финального сражения. Корпус генерала Оборовича, состоящий из блестящих офицеров, совершает хитрый маневр, который вселил в его участников веру «в легкость победы над диким, орущим и мечущимся безголовьем». Но хитрости культуры, гениальности воинского маневра противостоит то, что в повести названо «законом масс» — мощь народных толп, набравших инерцию движения, замороженных мечтой о «брезжущем в потемках рае». Эти толпы сминают все на своем пути. Неслучайно картину решающей атаки красных автор переводит в апокалиптический масштаб: под колесами телег «распадались перебитые кости, чернели рты, исцелованные вчера любовницами; в кровавое месиво, истоптанные ногами, сваливались улицы, фонтаны светов, изящество культур, торжественные гимны владычеств...».

По Малышкину — таковы неотменимые законы истории. «...В огненной слепоте рождается мир из смрадных кочевий, из построенных на крови эпох...» — думает центральный персонаж повести, легендарный командарм. Его мысль согласно подхватывает безличный повествователь: «И так было надо: гул становий, двинутых по дикой земле, брезжущий в потемках рай — в этом была мировая правда».

Почему же побеждает народная масса? В процитированном выше слове повествователя мелькнул очень важный в общей концепции повести образ — «брезжущий в потемках рай». И рвутся они в этот вожделенный край, потому что слышали, будто «там столько добра напасено, что, скажем, на весь бедный класс хватит». Мечта о свершении самых главных, самых жизненно важных своих чаяний — о достатке и сытости, вот что движет этими толпами.

В повести «Падение Даира» демонстрируется безусловное превосходство народной массы, стихийной и темной, над вчерашними хозяевами жизни с их изнеженной маскарадной культурой. И в этой победе автор видит справедливость истории — утверждение

права народа на то, чтобы стать властителем своей страны, владельцем всех ее богатств.

9.3. Оркестровка народного сказа — слово «свое» и слово «чужое»

Повесть Малышкина дает представление о некоем каноне жанра «поэмы в прозе», выводимом из анализа наиболее известных и широко переиздававшихся вплоть до 1980-х годов повестей о Гражданской войне. Но этот канон не вызвал активного творческого резонанса и не получил сколько-нибудь заметного закрепления в традиции¹. Постепенно, по мере того, как стали отменяться цензурные запреты на так называемые «политически ошибочные» и «идейно вредные» произведения, существенно обогатилось знание массива «поэм в прозе», что повлекло за собой изменение представлений о художественной доминанте, определяющей эстетическое своеобразие этого феномена. Начало нового подхода к «поэмам в прозе» положил В. П. Скобелев. В своей монографии «Масса и личность в русской советской прозе 20-х годов (К проблеме народного характера)» он предложил рассматривать этот феномен в свете традиций народной карнавальной культуры. Отмечая характерное для ряда повестей о революции «конечное ощущение праздника», исследователь считал необходимым «специально обратиться к изучению того, как в прозе первой половины 1920-х годов, в рамках “эпоса-празднества” (заимствуем определение И. Соловьевой), идейно и художественно реализуется ренессансное — “карнавальное” — начало, активизированное революцией»². Соответственно ученый сосредоточил анализ на праздничных проявлениях карнавального начала в ряде «поэм в прозе».

Большой эвристический потенциал обещает изучение в полном объеме проявлений карнавализации в романтической прозе о Гражданской войне. Начнем с того, что народная карнавальная культура, действительно, ярко проступает на всех уровнях текстов «поэм в прозе» — экспрессивном, событийно-сюжетном, на уровне характерологии. На страницах «поэм в прозе» даже непосредственно запечатлены традиционные народные карнавальные празднества. Например, в повести А. Веселого «Страна

¹ В. Перцов, который дал повести Малышкина очень высокие аттестации («Великолепная поэма в прозе») с горечью констатировал, что она «не вызвала подражаний и осталась одинокой в нашей литературе» (*Перцов В. О. Писатель и новая действительность.* — С. 30).

² *Скобелев В. П. Масса и личность в русской советской прозе 20-х годов (К проблеме народного характера).* — Воронеж, 1975. — С. 114.

родная» сочно описываются масленица и свадебный обряд — величаниями, свадебным катаньем, веселыми играми и с «большим запоем»...¹ И в «Ватаге» Шишкова — пиршество, которое затеял атаман Зыков в захваченном городе, — с нелепыми переодеваниями мужиков-ватажников в кринолины купчих и барынь, с пародированием церковной службы.

Главный образ в «поэмах в прозе» тот же, что во всех карнавальных ритуалах — это *коллективный образ народа*. Создавая образ народной массы, авторы активнейшим образом используют *стилистику сказа*. И этот путь оказывается очень продуктивным. Прежде всего, сказовое слово — это характерное для простого человека (крестьянина, ремесленника, торговца, рабочего) слово, родное ему, идущее изнутри его жизненного уклада. Именно стилистика сказа оказалась наиболее адекватной формой, отвечавшей художественным устремлениям молодой советской литературы — «на воссоздание мироощущения и мировосприятия народа», ибо именно в сказовом слове народ выступает «не только объектом, но как бы и субъектом повествования»². При всей своей демонстративной чуждости нормам литературной речи сказ — это вовсе не натуралистическое копирование слова масс, а искусная огранка автором слова народа — о б р а з народного лигвалитета, где имплицитно дается эстетическая оценка мировосприятия и самосознания народа.

Сказовое слово в «поэмах в прозе» универсально: оно выступает и как выражение некоего общего мнения — как голос молвы, и как высказывание отдельного персонажа, человека из народной гущи. Наконец, сказ в той или иной концентрации присутствует в голосе повествователя. В «Ноевом ковчеге» Сейфуллиной — где субъектами сознания выступают представители разных сословий (дворянин и провинциальный интеллигент), сказ сведен к минимуму, в ее же повести «Перегной» — практически все повествование носит характер сказа, в котором растворяется голос автора. А в «Партизанах» и «Цветных ветрах» Вс. Иванова густой, перенасыщенный диалектизмами сказ создает мощную речевую оркестровку всего нарратива. За ним словно стоят ивановские

¹ Впервые «Страна родная» выглядела небольшим рассказом, автор обозначил ее — «крыло романа», т. е. фрагмент будущего эпического полотна. Опубликована в журнале «ЛЕФ», 1925, № 3 (7). Впоследствии материал разросся в повесть, которая, по утверждению исследователя, составила вторую часть романа «Россия, кровью умытая». См. Примечания (сост. В. Веселая) в кн.: *Артем Веселый*. Избранные произведения. — М.: ГИХЛ, 1958. — С. 642 — 644.

² *Белая Г. А.* Закономерности стилистического развития советской прозы двадцатых годов. — М., 1977. — С. 10. Г. А. Белая убедительно доказывает активизацию сказовых форм в прозе 1920-х годов, видя в этом явлении отражение пробудившегося народного самосознания в атмосфере революционной ломки страны.

персонажи — кряжистые, косая сажень, мужики, рукастые работники, бесстрашные охотники, хозяева тайги.

В любом случае в «поэмах в прозе» сказ играет роль стилевой доминанты — это голос народа, за сказовой речью стоит ощущение исконного, корневого, устойчивого, может быть, и застоялого мировидения. Народное сказовое слово — это некий камертон, которым определяется дистанция между персонажем и народным мировосприятием.

Голос новой власти, провозгласившей революцию, облечен в форму несказовой речи, чужеродной народной массе и оттого непонятной ей. Например, повествование в *«Пережное»* (1922) **Л. Сейфуллиной** начинается со сказового слова простодушной молвы, представляющей Ленина чужаком или служающим чужим интересам: «Про Ленина слухи разные ходили. Из немцев. Из русских, только немцами нанятый и в запечатанном вагоне в Россию доставленный. Для смуты». А когда представитель новой власти, приехавший в город с «мандатой», *«непонятные слова»* на сходке читал: «Совнарком — исполком всех совдепов», — по такой речи молва делает вывод: «Не сбежал Ленин. Он на *этом языке разговаривает*».

В «Пережное» чужое, несказовое слово произносится пришедшим, представителем новой государственной власти. А в повести **А. Неверова** *«Андрон Непутевый»* незнакомые слова произносит герой, вернувшийся в родную хату с Гражданской войны в красной рубашке и с красной звездой на буденовке. Револьвер он солидно называет — «огнестрельное оружие», «самовар предмет неодушевленный», и вообще на все вопросы он дает ответы в виде «непереваренных» псевдоученых рацей (в ответ на просьбу матери перекреститься хоть: «Оставь, мама, подобные вещи. Человек родился от обезьяны»; о религии вообще — «обморачивание головы»; о политике — «Капитализма не страшная. С ней давно можно покончить, если бы не буржуазия» и т. п.). Макароническая речь Андрона — знак того, что он отдалился от родного мира, очужел ему.

А один из персонажей повести **А. Веселого** *«Страна родная»* бывший приказчик Сапунков, специально прочитал, «по его утверждению, десять пудов книг, листовок и воззваний» чтоб овладеть новым языком, и теперь он говорит по-печатному: «...Взято на учет... перспективы товарообмена...» и т. п. На том же нелепом советском новоязе придумываются новые вывески («Склад снабарма. Райрыба»), пишутся разномастные бюрократические документы — телеграммы, воззвания, приказы.

Расхождение между пришедшей речью и народным сказом есть первый тревожный звонок: новый порядок с оглашаемыми им новыми идеями чужд традиционному народному языку, с этими

идеями и порядками у народа неминуемо возникнут очень непростые отношения. С одной стороны, революция взорвала застойную жизнь русской глубинки, идеи социальной справедливости, которые провозгласила советская власть, сродни вековым идеалам народа, и призывы к ее установлению падают на уготованную почву. Оглашаемые непривычными словами, приобретающими оттого особую силу, они становятся детонатором взрыва накопленной в толпе энергии. Вот как, например, матрос Василий Гулявин, герой повести Б. Лавренева «Ветер», воспринимает речи Ленина «в белозарном дворце балерины Ксешинской»:

Бросал не слова — куски чугуна в людское море, мерно выбрасывая короткую крепкую руку. И всегда, слушая, чуял Гулявин, как по самому черепу лупят комья чугунных слов, *и зажигался от них темной яростью, жаждой боя, и отдавался дыханию пламенеющего вихря...*

9.4. Лики революционного карнавала

В «поэмах в прозе» есть немало массовых сцен, демонстрирующих ликующее состояние народной толпы. Здесь и вера в обнадеживающие обещания светлого будущего, и радость ломки застойного существования, прорыва за пределы душного мирка, здесь и чувство пробудившейся матушки-силы, и упоение самим процессом вихревого, метельного полета. Нередко такое настроение задается уже в названиях романтических повестей и рассказов о Гражданской войне: «Ветер», «Цветные ветра», «Реки огненные», «Железный поток» и т. п.

Но, с другой стороны, могучее движение возбужденной народной массы стихийно, непредсказуемо. Как танец «Метелица», который описан в повести **А. Яковлева** «*Повольники*» (1922):

Да, есть вот такой танец «метелица». Берись за руки, сколько ни есть — и все берутся за руки, сколько ни есть. Девки, парни, девчонки, мальчишки, глядишь, иной раз бородач прицепился, тетка порой, под пятьдесят, и она: «И я, девоньки, с вами!» Все, все, потому что — «метелица». Жарь! Гармонист жарнет этакую плясовую, что ноги сами скачут. Передовой дробно вдарит каблуками в пол, пустит звонкую невозможную трель и — «метелица» началась. По всему простору несется пестрая цепь, по всем углам и закоулкам проведет ее передовой, и «змесей», и «кольцами», и «кругами», и «палочкой». Ведет и сам не знает, куда поведет через минуту... И никто не знает, куда он в ней, в какой угол-закоулок попадет сейчас, несется не рассуждая, не раздумывая, не чувствуя почти. Так скачет неровная пестрая цепь, не знает, куда попадет через минуту, под какую музыку плясать будет, потому что — «метелица».

Танец «Метелица» — это великолепный образ-символ народной стихии. С одной стороны, в нем ликующая радость — размах, простор души, российская воля-волюшка. А с другой — танцевальная цепь мчится безрассудно, не ведая куда, не зная, какое коленце выкинет через секунду, этому движению подчиняется в своей инерции всякий, кто встал в общий ряд. И это имеет далеко не безобидные последствия.

Все «поэмы в прозе» создавались в 1920—1924 годы. В них Гражданская война рисуется такой, как она протекала в российской глубинке — в деревнях и селах, уездах, провинциальных городках. Здесь нет фронтов и окопов, нет армий и штабов. Война идет между теми, кто живет за заборами, и теми, у кого нет заборов (Л. Сейфуллина «Ноев ковчег»), между казаками и иногородними (А. Серафимович «Железный поток»), между сибирскими мужиками и «колчаками», то есть теми же мужиками, но в солдатских шинелях (Вс. Иванов «Партизаны»), между деревней и городом (А. Веселый «Страна родная»; В. Шишков «Ватага»), «православными» и «молоканами» (Л. Сейфуллина «Перегной»), — как ни разнятся именованья, а суть одна: это всегда столкновение социальных групп в н у т р и самого народа. Это противостояние не родилось вместе с революцией, оно назревало в течение очень долгого времени — тут и память об обманах и обидах, об унижениях, о бесправии перед тем, кто богаче, кто обладает властью. И все это приправлено закоренелым этическим предубеждением, что, мол, нельзя нажить богатство праведным путем, что за любой зажиточностью прячется несправедливость, а бедность, какой бы неприглядной она ни была, всегда честна и оттого всегда заслуживает сострадания¹. Состояние социального равновесия в мире русской деревни, заряженном энергией взаимной настороженности и неприязни, было зыбким и хрупким, но худо-бедно держалось вековыми традициями, общими корнями, кругом представлений, единым языком. Последний, воплощенный в сказовых формах речи, и выступает зеркалом этой относительной однородности народной массы, при всех раздирающих ее внутренних антагонизмах.

В ряде повестей именно явление большевиков с их лозунгами классовой вражды является первотолчком, нарушающим зыбкое социальное равновесие в народе. Читаем у Серафимовича в «Железном потоке»:

¹ Как отмечает Д. С. Лихачев, в русском фольклоре «благополучный мир неблагоприятен своей несправедливостью. Неблагополучный мир, хоть и смешон, все-таки вызывает сочувствие, он свой, и герой его — жертва первого мира» (*Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко В. Н. Смех в Древней Руси.* — Л., 1984. — С. 50).

Только объявились неведомые большевики, и — точно у всех с глаз бельма слизнуло — вдруг все увидали то, что века не видели, но века чувствовали: офицеры, генералитет, заседателей, атаманов, великую чиновную рать и нестерпимую военную службу, дотла разорявшую. <...> Приехали люди обыкновенные, с худыми желтыми фабричными лицами, стали раздирать эту треснувшую расщелину, все шире и шире раскрывая ее. Забила оттуда вековая ненависть, вековая угнетенность, возмущившееся вековое рабство.

В официальном советском литературоведении разделение российского общества на красных и белых, богатеев и голытьбу рассматривалось как универсальная причина конфликта в «поэмах в прозе». На самом деле авторы «поэм в прозе» обнаруживают ряд иных источников острейших конфликтов в н у т р и народа. В частности, антагонизм внутри деревенского мира, между зажиточными и голытьбой, предстает далеко не однозначным. Вопреки идеологическим мифам советской пропаганды, в этом столкновении зажиточные вовсе не выглядят эксплуататорами-миroeдами, а деревенская голытьба далеко не всегда представлена бедными тружениками, которых богатеи обирают почему зря.

Новая власть поставила во главе комбедов, советов, исполкомов тех, кто принадлежал к голытьбе. А это кто? В повести А. Неверова советской властью заправляет Андрон Непутевый — такую кличку деревня дает не случайно. А кого он взял себе в помощники? «Компанья Андропова — лучше не выдумать. Гришка Копчик с деревянной ногой — голь, Яшка Мазла — голь, Федька Бадыла — голь. Наплевать на это. Потому они и коммунистами называются — нет у них ничего». А кто ничего не имеет? Тот, кто ничего не умеет, либо все пропивает. Во всяком случае, ждать от таких начальников умного хозяйствования не с чего. Зато, оказавшись при власти, они упиваются своим новым положением. Например, главный герой повести Сейфуллиной «Перегной», тот, кого повествователь аттестовал, — «был Софрон от плоти и крови деревенский», заделавшись председателем коммуны, он «в торжестве, для самого незаметно впивал яд командирства, не замечал, как в словах, в распоряжениях, в снисходительных шутках со своими маломощными похож становился на старшину Жиганова». Другие и того хлеще — пытаются, пользуясь своим новым положением, урвать себе хоть что-нибудь. В «Стране родной» А. Веселого трансформация вчерашней голытьбы, дорвавшейся до власти, описана в иронических тонах:

С осени в хомутовский комбед подобралась было коренная голытьба. До поры до времени работа велась дружно, пищали закатые в тиски налогов богатеи, но скоро сами комбедчики, первый раз в жизни дорвавшиеся до легкого хлеба, зажрались.

Председатель Танёк-Пронёк к трепаной солдатской шинелишке своей пришил каракулевый воротник, секретарь Емельян Грошев сбросил лапти — напялил лакированные сапоги с калошами. Комбедчики были заклеены сельской беднотой как «присосавшиеся к ярлыку» и свергнуты.

Власть в руках невежественных людей приводит к крушению культуры. Из нутряных глубин вылезает темная подозрительность ко всему непривычному, «ученому». В «Перегное» Л. Сейфуллиной выделяется эпизод — Софрон и Редькин зверски убивают доктора и его жену, заподозренных в том, что они по громоотводу передавали казакам какие-то сведения.

Вопреки идеологическим мифам советской пропаганды, самыми обиженными властью трудящихся (как она себя именovala) оказываются как раз те, кто свой достаток приобрел каторжным трудом: «Разом все устои крепко налаженного мирного быта рушились. У мирных жителей, *не ветрогонных, а созидателей*, будто почва из-под ног уходила», — объясняет несправедливость происходящего повествователь в «Ноевом ковчеге» Л. Сейфуллиной. А в «Перегное» в сцене реквизиции сельскохозяйственных машин даже степенный Кочеров, «забыв всякую осторожность», кричит: «Это грабежу подобно!? Своё брата-мужика зорите? <...> Грабители вы, а не устроители!»

Еще одна очень существенная причина социального взрыва — поверхностный характер обновлений, производимых советской властью. В повести А. Веселого «Страна родная» это обновление представлено в гротескно-маскарадной форме: «Спешно переименовывались улицы: Бондарная — Коммунистическая, Торговая — Красноармейская, Обжорный ряд — Советский. <...> Была в городе — БАНЯ ПАРИЖ, ОБЩИЕ И СЕМЕЙНЫЕ НОМЕРА. Стала — КРАСНАЯ КАЗАРМА ПАРИЖСКАЯ КОММУНА» и т. п. Зав. отделом управления, вчерашний телеграфист Пенътюшкин... «лихорадочно разрабатывал проект о новых революционных фамилиях».

В принципе маскарадная культура — антипод культуры карнавальнoй. В отличие от карнавала, который органически произрастает из стихийного мировосприятия народа и так или иначе моделирует великий круговорот бытия, маскарад носит неорганический, измышленный характер, его функция — приккрыть подлинное лицо, занавесить реальность имитацией жизни¹. Показательно, что в некоторых «поэмах в прозе» вся работа новой власти сводится буквально к театральнo-маскарадному действу.

¹ См. об отличии маскарада от карнавала в работе: *Гринштейн А. Л.* Карнавал и маскарад: два типа культуры // На границах: зарубежная литература от средневековья до современности: Сб. статей / отв. ред. Л. Г. Андреев. — М., 2000. — С. 22 — 43.

В той же «Стране родной» А. Веселого подробно описывается, как в местном театре ставится трагедия про революцию, написанная доморощенным драматургом Ефимом. Описание — пародия на ревспектакли в духе «Мистерии — буфф»: аллегорическая «Свобода в арестантском халате и цепях», баррикады, телефоны, солдаты с красными лентами на шапках... Автор со скрытым сарказмом упоминает еще один смелый изыск пламенного режиссера: «Ефим подумывал, что неплохо бы было для усиления впечатления приводить на каждый спектакль из чека по парочке приговоренных к смерти и на сцене кокать их».

Эстетический контрапункт повести А. Веселого — трагифарсовый контраст между маскарадными затеями новоявленных вожakov народа и жуткой реальностью. На вокзале валом лежат обмороженные, изувеченные, голодные военнопленные, которых пламенный драматург Егор пытается вдохновить революционными листовками. Эта смесь утопического пустозвонства и суровой реальности представлена в обобщающей фразе: «Уезд засыпали снега и декреты».

Столь же маскаратно выглядят в повести **А. Неверова «Андрон Пепутевый»** революционные преобразования, производимые новой властью. Здесь автор рисует революционные преобразования в деревне в духе иронического сказа. Об организации коммуны говорится так, как в старинных сказаниях повествовали о приходе роковых напастей:

Родилась коммуна в городе далеком, в большом городе невиданном. Малыми городами шла, селами, деревнями шла, степями, лесами, оврагами. Пришла в Рогачево село, подняла всех за волосы, перепутала. Отец кричит, сын кричит. Муж кричит, жена кричит. Не слышать только голоса стариковского.

Экспрессивная окраска повествования у Неверова непроста. Сюжет повести отдаленно напоминает аристофановскую «Лисистрату». Деревенские бабы и девки вдохновенно заняты репетициями к какому-то спектаклю, собрания проводят, «флаг красный для коммуны шьют», «играют песни в пять голосов! Словно детей у них нет, и мужьев сроду не было. Хозяйство забыли, скотину забыли, все домашнее не стало. Не в этом беда. Вся беда в том — ровно мужьев никогда не было...»

С одной стороны, вроде бы повествование ведется с точки зрения деревенского сознания, косного, принимающего все новое в штыки. «Перевернулась земля другим боком, взошло солнышко с другой стороны», — констатирует повествователь. А с другой — коммунарские преобразования в деревне действительно выглядят комичными, способными вызвать у читателя ироническую усмешку. На самом же деле весь этот шутейно описываемый переворот есть кардинальный слом моральных устоев деревни (не только

косных, но и действительно здоровых). В повести Неверова именно это — нравственное, а не имущественное — перевертывание создает предгрозовую атмосферу.

Как известно, смысл карнавальной игры состоит в универсальном перевертывании всех общепринятых норм, установлений, ценностных представлений, иерархических порядков. А так называемые «мероприятия» советской власти на деревне очень сильно смахивают на карнавальные действия.

Выделим самые характерные.

Например, вполне отвечали карнавальному ритуалу *возвышения/развенчания* большевистские лозунги: «Кто был никем, тот станет всем»; «Грабь награбленное!». Но если в древнем обряде всякие переодевания, перемещение верха и низа, «стирание сословных различий — временное забвение веками складывавшейся иерархии» — были неким напоминанием об относительности человеческого существования¹, то в «поэмах в прозе» подобные действия новых властей превращаются в самодурство и беззастенчивый грабеж. Вот как, например, в повести **Л. Сейфуллиной** «*Ноев ковчег*» выглядит процедура перераспределения имущества, которое осуществляет по собственному усмотрению начальник штаба Красной гвардии Стеценко:

И двигалось по селу шествие. Впереди Стеценко с выбранной бабой, за ним воющее, стадом согнанное к дому бабье, кругом конные красногвардейцы, сзади пустые подводы с кучерами.

— Здесь живешь? Ладно, веди в нутре. Отпирай сундуки. Холстов много накопила, хозяйственная баба! Забирай холсты! <...>

Если изба оказывалась бедной, Стеценко орал:

— Мимо валяй! Нашински, пролетарият... Кинь ей холста штуку да вот эти полушалки. Носи, беднота, не стыдися! Наша власть. Да гляди назад не отдавай. Узнаю, морду растворожу!

А ритуальная инверсия верха и низа, когда развенчиваются «бывшие», то есть те, кто принадлежал к высшему сословию, оборачивается унижением людей, оскорблением человеческого достоинства. Например, в повести **А. Веселого** «*Страна родная*» описывается одно из мероприятий советской власти, именовавшееся «работой в счет трудповинности». Это буквально карнавальная сцена развенчания. Преподавателя пластических танцев мсье Леона заставили сменить лаковые башмаки на опорки, дочь заводчика Лидочку обрядили в «не по росту длинное, с чужого плеча пальто» и велели им скалывать лед с тротуара. Барышника Люлина, околоточного Дударева, протодьякона отца Дивногор-

¹ См. о ритуале возвышения / развенчания в книге М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1986. — С. 89 — 92).

ского заставили везти через весь город обоз бочек с нечистотами. А по отдельным деталям видно, что люди-то эти достойные, не заслуживающие унижения и поношения: Люлин — «пророчья борода», околоточный надзиратель — «гроза всех клюквинских шинкарей и выпивох», а протодьякон «еще до революции за толстовское вольнодумство был отлучен от церкви и сослан из губернского города в провинциальный Клюквин».

В таком действе нет и следа карнавального очищающего смеха, наоборот, оно пробуждает в зрителях самые низменные чувства — злорадство, подлое наслаждение унижением тех, кого вчера еще почитали. «Подводчиков распирало от смеху... Мужики кнутами отогнали собак и мальчишек, в темных обветренных лицах тихим смехом искрились глаза», — отмечает повествователь.

Организуемая самой властью процедура «развенчания» ранее уважаемых людей заражает толпу инстинктом стаи — желанием поучаствовать в общем акте глумления, пользуясь попустительством новых правителей, покуражиться над беззащитными, отыграться на них за все свои прежние беды и несчастья. И тогда начинается кровавый смертный самосуд. Например, в повести **Л. Сейфуллиной** *«Перегной»* именно такова динамика событий в эпизоде, когда «купцов по городу водют». Толпа жаждет зрелища: «Со всех сторон бежали любопытные. Колыхалась сотнями голов главная улица... Одинаково жадно налезали друг на друга, толкались, орали и те, кто хотел бить купцов, и те, кто жалел их и возмущался расправой. *Искренними были у всех только глаза: нетерпеливые, жадные. Хорошенько бы разглядеть, как быют!*» И если поначалу только «семь солдаток визжали около самых купцов, наскакивая на них с двух сторон, стараясь ударить на ходу, подскакивая и подпрыгивая, *как в диком танце*», то затем азарт избиения охватывает всю толпу: *«Густым диким ревом орали* крестьяне, сбежавшиеся с постоянных дворов. <...> Били, как цепами молотили».

Если в средневековом карнавале «избиение носит подчеркнуто торжественный и праздничный характер: оно совершается во время пира, под звуки свадебного барабана», а затем происходит «веселое воскресение после побоев»¹, то в реальности русской революционной деревни после избиения остаются трупы. Это вынужден признать представитель советской власти, при попустительстве которой все это безобразие и совершается: «Деревенское зверье работало старательно. Д-да... стихия! С этими еще придется и нам хлебнуть... Да!..»

В средневековом карнавале встречается *мотив похищения колоколов*. В частности, в книге о Рабле Бахтин приводит эпизод, когда

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — С. 221, 230.

«Гаргантюа похищает исторические колокола Notre Dame, чтобы превратить их в бубенчики для своей гигантской кобылы». Ученый трактует его как *«типичный карнавалый снижающий жест, сочетающий развенчание-уничтожение с обновлением и возрождением в новом материально-телесном плане»*¹.

Буквально такой же эпизод есть в повести **Вяч. Шишкова** *«Ватага»*: атаман Зыков велит снять колокола с церкви, сам подставляет плечи и сам свергает колокол — «И колокол, приподнявшись на его ручищах, оторопело блякнул языком и кувыркнулся вниз, в сугроб». Но в эмоциональной интонировке описания нет никакого смеха, есть только снижение, с оттенком жалости... Эта сцена из «Ватаги» в определенном смысле символична для всех «поэм в прозе»: почти в каждой из них важное место принадлежит эпизодам разграбления церквей, уничтожения слуг церкви, подмены исконных религиозных святынь новыми идолами.

Практически в каждой «поэме в прозе» есть эпизод с убийством священнослужителя. В «Железном потоке» Серафимовича о расстреле попа рассказывают «веселым голосом». В «Ватаге» Шишкова священника распиливают двуручной пилой. В повести Л. Сейфуллиной «Ноев ковчег» совершается убийство «божьего человека», хранительницы «древней каменной желтой церкви», девяностолетней слепой Феклуши.

В повести А. Веселого «Страна родная» повествуется о том, как испоганили облезлую слободскую церквушку: разворовали все, что могли, посягнули было на ее главную святыню — «новоявленную чудотворную икону заступницы казанской». Там есть сугубо карнавалый момент — профанное использование священной посуды: в храме варят самогон, *«приспособив на аппарат купель»*... Карнавалу профанированию подвергаются даже иконы. В «Стране родной» А. Веселого вернувшийся с гражданской большевиком Пронька сразу же велит убрать иконы — и «саблей по пугалам». А Андрон Непутевый, герой повести Неверова, вместо Николая-угодника, что «сорок лет висел в красном углу», «поставил Карла на место Николая в передний угол, по бокам еще двоих: Ленина с Калининим...». «И венки из сосновых веток, и лента красная, две хоругви с золотыми кистями. Только лампадки не хватает. Андрон “новых святых произвел”», — возмущается старик Потугин, исполком он иронически называет «новая часовня».

Все антицерковные действия изображаются авторами «поэм в прозе» в негативном свете. Они приобретают роковую роль — становятся знамениями бед, несчастий, поражений тех, кто творит богохульства. И дело тут не в защите собственно религиозных верований. Местный храм, даже самый дряхлый, имел для жителя значение интимной

¹ Там же. — С. 231.

святыни — здесь его крестили, здесь он венчался, здесь отпевали его родных и близких. В «Стране родной» А. Веселого не какой-то там мироед, а простой рабочий-рессорщик, старик Бабаев, рассудительно упрекает комиссара: «Церкви вы зря рушите. <...> Есть бог, нет ли его, дело темное, а вот на клиросе попеть я люблю. И ко всенощной под праздник, хоть и реденько, а хаживаю, грешник...»

Есть в «поэмах в прозе» и иные рудименты карнавального обряда — в частности, *ритуал очищения огнем*. Например, сжигание колчаковских милиционеров в «Ватаге» В. Шишкова сходно с ритуалом сжигания масленицы; а в «Стране родной» А. Веселого «саженные костры», в которых сгорает волостная библиотека, напоминают игру с огнем и поджоги, которыми «баловали» карнавальные халдеи. Но здесь карнавальное очищение огнем превращается в уничтожение культурных ценностей и в зверскую казнь живых людей.

Карнавальные действия связаны с древнейшими ритуалами, в которых семантизируются фундаментальные представления народа о главных категориях бытийного устройства — о жизни и смерти, радости и горе, об их диалектической связи. При всей своей архаичности действие карнавального характера — это вполне органическое проявление народного мировосприятия и мироотношения. Здесь народное сознание предстает таким, каковым оно сложилось за многие века — со всеми первоистоками и всеми напластованиями. Далеко не все писатели поддавались магии партийных догм и формул, исследуя природу народной стихии во всей ее противоречивой сущности. В «поэмах в прозе» народный революционный карнавал предстает не только и не столько как веселое очищающее и обновляющее действие, а как выплеск самых темных, глубинных, архаических свойств народного сознания. Характеризуя различия между средневековым европейским карнавалом, описанным Бахтиным, и карнавалом на русский лад, Д. С. Лихачев отмечал, что европейский карнавал всегда остается в рамках игры, а *карнавальный ритуал в русском обиходе далеко не всегда остается в границах игры — он зачастую переходит в социальное действие*. «Смех в Древней Руси был сопряжен с особым самовозрастанием темы, с театрализацией, приводил к созданию грандиозных смеховых действий — не к простому карнавалу, а тематическому действию, в котором, естественно, постепенно утрачивалось само смеховое начало. Он порождал такие апокалиптические явления, как крошечный мир опричнины», — писал ученый¹.

В принципе в «поэмах в прозе» карнавальность как специфический ход сюжета, как способ стилизового освещения — это,

¹ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понярко Н. В. Смех в Древней Руси. — С. 38.

собственно, и есть изображение буквального перерастания ритуальной игры в социальное действие с самыми страшными последствиями. А в конкретно-историческом плане то, что описано в большом количестве «поэм в прозе», наводит на мысль о большом сходстве поры «военного коммунизма» с разгулом опричнины во времена Ивана Грозного¹.

9.5. Психология бунта

Центральным сюжетным событием в «поэмах в прозе» чаще всего становится народное восстание (бунт) против советской власти... Именно в эпизодах бунтов карнавальность выступает наиболее выразительно. Но то, что в карнавальном ритуале носит игровой, условный характер, в действе народного бунта происходит всерьез и безусловно реально.

В сюжете крестьянского бунта заключен трагический парадокс — народ поднимается против той самой власти, которая провозгласила себя выразительницей и защитницей интересов этого самого народа. Причины бунтов различны. У А. Веселого в «Стране родной» бунт — это прямое следствие жестокого расхождения между нуждами крестьян и псевдопреобразованиями, которые осуществляют большевики. У Л. Сейфуллиной в «Перегное» хозяйственные мужики поднимаются против своих же односельчан-коммунаров, отобравших у них сельхозинвентарь и захвативших добрые земли. В «Голубых ветрах» Вс. Иванова — опять-таки застарелая тяжба за кабинетские земли между сибирскими старожилами, киргизами и переселенцами из центральной России. В «Ватаге» В. Шишкова — целый клубок религиозных и имущественных противоречий внутри крестьянской массы, вражда между деревней и городом, между тягой крестьян к независимому хозяйствованию и диктатом властей — колчаковских, советских, казачьих...

Но если сопоставить все «поэмы в прозе», то окажется, что главный источник взрыва крестьянского гнева в абсолютном большинстве произведений — грабительская политика новой, советской власти. Прямой повод для народного возмущения — явление продотряда, который совершает реквизиции зерновых запасов крестьян: «Шупают почем зря... — Под метелку гребут? — До зерна, до мышинового хвостика» (А. Веселый «Страна родная»).

¹ Далеко не случайно у такого пронизательного читателя, как Ю. Н. Тынянов, «Ватага» В. Шишкова со всеми бунтами, казнями («весь роман кумачовый от крови»), вызвала следующую ассоциацию: «...Типичный исторический роман, вернее всего из эпохи Ивана Грозного» (Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 153).

Как правило, увертюрой бунта становится *сцена на площади*. Именно здесь, на митингах и стихийных сборищах, выплескиваются наружу накопившиеся обиды, бурлят страсти, доходящие нередко до массовых драк. Как правило, голос площади — это *полилог*, в котором артикулируются позиции противоборствующих сторон. Все это выражается через выкрики, ругательства, божбу, клятвы и тому подобные речевые жанры, но весь этот многоголосый конгломерат имеет единый стилиевой модус — это жанры *площадной риторики*, рассчитанной на массового слушателя, крайне экспрессивной, грубой, оглашаемой посредством крика. Каждый на площади выкрикивает свое, но язык у них общий — не только по лексическому составу, но прежде всего по стилистическому окрасу, по тону, по эмоциональному накалу. И в этом смысле — как речевой феномен — толпа на площади представляет собой единое целое. В этой связи уместно вспомнить характеристику, которая дается языку площади М. М. Бахтиным: «Особый язык, своего рода аргумент по отношению к официальному языку. Тем самым такая речь создает и особый коллектив — коллектив посвященных в фамильярное общение, коллектив откровенных и вольных в речевом отношении. Таким коллективом и была, в сущности, толпа на площади...»¹.

Критикой 1920-х годов был выдвинут тезис об антипсихологизме ранней советской прозы («изгнании психологизма» — по выражению А. Воронского), он закрепился в отечественном литературоведении в качестве аксиомы. Но об «антипсихологизме» этой прозы можно говорить (да и то — с большими допущениями), если исходить из традиционного понимания психологизма — как проникновения в душевное состояние отдельной личности. На самом же деле в «поэмах в прозе» изменился характер психологизма — его объектом стало не сознание индивидуума, а сознание масс, к тому же пребывающих в состоянии стихийного возбуждения. Иначе говоря — нервное, эмоциональное состояние социума, превратившегося в толпу. Это особая, крайне сложная психология — спонтанная, заразительная, зачастую переходящая в массовый психоз...²

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — С. 203.

² Если в середине XX века психологическая наука стала обращаться к изучению массовой психологии как таковой, то с конца XX века объектом особо пристального изучения стала такая ветвь массовой психологии, как психология толпы. См., напр.: Налчаджян А. Агрессивность человека. — М., 2007 (В частности, гл. 4.12. — Насилие толпы. Манья разоружения у толпы; 4.13 — Агрессивная преследующая толпа и др.); Крысько В. Г. Социальная психология (Курс лекций). — 3-е изд. — М., 2006 (Тема 10. Психология толпы. — С. 230 — 245). «Поэмы в прозе» дают богатейший материал по этой проблеме.

Психологический аспект «поэм в прозе» состоит в прослеживании того, как меняется эмоциональное состояние толпы. Авторы обнаруживают здесь определенную логику, которую можно назвать «логикой безумия». Вот как это происходит, например, в «Перегное» Л. Сейфуллиной.

«Сход не расходился. Собрать из домов трудно, а как соберутся деревенские — не разгонишь». Но вести нормальную дискуссию люди не могут. И потому что непривычно: «Туго мозги поворачиваются...» И потому что возбуждены недовольством. Поэтому диалог превращается в перепалку, представляющую собою шумное, хаотическое многоголосье, точнее — речевую какофонию. Речевые жесты здесь эмоционально разнородны, в них и трагически-отчаянное («...А у наших руки-ноги оторвать! Это тебе как?»), и саркастическое («Эх ты, пузо наливное! Земли-то в вечну нагребастали! На семьи хватит, и на каторгу можно...»), и юмористически-язвительное, с использованием приемов народной этимологии («Полетарии, которы пролетают! Старались бы, так и у вас в вечну...») и т. п.

Далее речь переходит в крик, слово заменяется чем-то дословесным, диким. В общем все толпы уже нет места ничему разумному, нет места мысли и голосу отдельного человека, он растворяется в единой эмоциональной плазме, которая равно электризует всех — зажиточных и бедных, правых и левых, белых и красных. «И опять стон, рычание толпы, не привыкшей говорить, знавшей только вой и дикий гомон. Надвигались друг на друга, грозили кулаками, толкали, теснили, давили. Близилось побоище».

В данном эпизоде побоище с трудом удается предотвратить. Но сама психологическая атмосфера в городке уже накалена до предела. Теперь достаточно одного жеста или даже взгляда, чтоб началась расправа. Авторы «поэм в прозе» потрясенно обнаруживают, что энергия озверения, охватывающая толпу, заражает безумной жадой уничтожения даже тех, кто случайно оказывается свидетелем бойни. Вот показательный эпизод из «*Ватаги*» В. Шишкова: один из партизан, Гараська, становится свидетелем сожжения колчаковских милиционеров:

Работая плечом, локтями, Гараська протиснулся вперед. *Его глаза наполнились удивленным ужасом*: два рослых человека на костре в медленной корче втягивали в себя ноги, руки, головы и на глазах толпы превращались в два дымившихся небольших обрубка. <...> Толпа ревела пьяным ревом, приправленным свистом, матерщиной, безумным хохотом. *Гараськино лицо задрожало, нос смок, подступали слезы. Но что-то хрустнуло в его душе*, Гараська тоже заржал вместе с толпой, подскочил к костру и поддел рваным сапогом, как лопатой, горящий ворох.

Здесь уже правит динамика психологического состояния толпы, то есть та самая стихия, которая по природе своей имеет карнавальную сущность.

Неслучайно в ряде «поэм в прозе» народный бунт возникает прямо из традиционного карнавального действия. Так, в повести **А. Веселого** «*Страна родная*» заключительная, третья, глава (она названа «Сила солому ломит») начинается описанием веселой масленицы, с гуляньями, с уличными шалостями ребятишек, с сытым застольем, всеобщим плясом. И — с непробудным пьянством («Село захлебывалось, тонуло в самогоне»), с хмельными разговорами, в которых прорывается все то же недовольство непосильным гнетом («Отрыгнется мужичий хлеб», «Аахм... Терпежу нашего нет!»), и с битьем стекол и выворачиванием оконных рам. А далее пьяная драка перерастает в кровавый бунт, где вырывается наружу накопившийся в народе гнев против тех, в ком видели представителей власти: «За ноги, за волосы продотрядники были выволочены на улицу и злой казнью расказнены».

В повести **А. Неверова** «*Андрон Непутевый*» бунт тоже начинается вроде бы с игровой заповеди: «Ой ты, гой еси, сила мужицкая!» Но «топоришко зазубренный», с которым старик Потугин кинулся защищать свой хлеб, настоящий. И далее — картина народного восстания: «Несутся мужики из конца в конец, словно лошади степные, необузданные. Дымят глаза, налитые злобой, дрожит земля под ногами нековаными». Пули свищут, коммунарских активистов затапывают до смерти, поджигают их избенки, а там уж пожар охватывает все село... Происходящее вызывает у повествователя прямые ассоциации с карнавальным действием: «Пляшет Рогачево-село танец невиданный, свищет, гудит, кувыркается...» И в самом деле, то, что происходит вокруг, очень смахивает на ритуальные игры «халдеев». Но тут уж не игровое действие, а реальное социальное действие, жуткое по своим разрушительным, кровавым последствиям: «Пепел. Не Мамай прошел — рать мужицкая: с вилами острыми, с топорами зазубренными. Скорбь».

Наконец, в повести **Л. Сейфуллиной** «*Пережной*» в подобие карнавального празднества превращают жуткую казнь. Восставшие «небесновские мужики в отместку за “сгребалку”, за порушенные свои хозяйства», приказывают избитым до полусмерти «главарям большевистским»: «Пойте свой “Интернационал!”» Из двадцати девяти человек девять запели дико, как *похоронную* свою. — Вставай, проклятьем... Но осеклись». Величественный гимн стал похоронным отпеванием — все происходит по карнавальному закону «кромешного мира».

В ряде повестей динамика событий напоминает качание маятника. В «*Стране родной*» **А. Веселого** она представлена наиболее

развернуто. Сначала — масленица, перешедшая в бунт. В ответ: «Из города на подавление восстания были высланы два отряда. Меч террора сгоряча бил без разбора, направо и налево, что вызвало в гуще деревень новый взрыв озлобления». Далее маятник качнулся в другую сторону: «...Над уездом поднялся во весь свой рост *огнеликий мятеж*». Второй бунт оборачивается уже нашествием крестьян на город: «Надвигающиеся *тучи повстанцев*: широко раскинувшись, затопив собою белые поля, они шли, подобны земляному потопу...» Теперь настал черед деревни грабить город: «Из города на все стороны двинулись обозы с мануфактурой, кожами, железом и всякой всячиной...» В ответ — «встречь хлебным маршрутам катили красные полки»... Финал неизбежно одинаков:

Город подмял кулацкую деревню, соломенная сила рухнула... Восстанцы, бросая по дорогам вилы, пики, ружья, на все стороны бежали, скакали и ползли, страшные и дикие, как с Мамаева побоища...

Страна родная... Дым, огонь — конца краю нет!

Этим полным отчаяния криком повествователя заканчивается повесть Артема Веселого.

По существу, страшная круговерть событий в «поэмах в прозе» (все эти продотрядовские реквизиции, крестьянские бунты, карательные операции Красной армии) воссоздает трагическую картину самоуничтожения народа. Осуществляемое воочию карнавальное действо, в котором выплескиваются глубинные земляные дикие инстинкты толпы, уже начисто теряет свою «смеховую», обновляющую функцию, оно оборачивается тем, что скорее можно назвать апокалипсисом. И это не отдельные эксцессы. Неслучайно Лидия Сейфуллина посчитала необходимым дать своим повестям квази-жанровые подзаголовки: «Ноев ковчег» — «уездная история», «Перегонной» — «повествование». Смысл этих подзаголовков — направить мысль ошеломленного читателя на то, что весь кошмар, описанный автором, был обыденностью, массовым явлением, охватившим все грады и веси взбаламученной России.

Сами авторы «поэм в прозе» испытывают растерянность перед открывшейся их взору политической коллизией. С одной стороны, они принадлежат к тем, кто принял Октябрь, уверовал в провозглашенные им идеалы народовластия. А с другой — тот кровавый клубок, который они увидели и непосредственно изобразили, не может вызывать положительных эмоций. Это противоречие молодые советские прозаики пытаются снять средствами художественной риторики — патетическими декларациями, прямо-оценочным словом, условно-метафорическими символами.

Вот примеры прямо-оценочной подсветки. В «Перегнутое» Л. Сейфуллиной повествователь так характеризует изменение психологической атмосферы в городе: «Весь *удушливый* уют мирной жизни исчез. *Живым*, ненавистью насыщенным, стал воздух». Прежняя, мирная жизнь оценивается негативным эпитетом, зато набухание взаимной ненависти оценивается эпитетом явно позитивным. Такой же прием идейно-эстетической оценки применяет А. Веселый в «Стране родной». «Курбатов *надрывался*: “Доколе, граждане, будем пить сию горькую чашу?”» Курбатов — из богатеев, потому его слово автор предваряет негативной метафорой. Или — вот какие ярлыки навешивает повествователь на взбунтовавшихся крестьян: «*Шайками* *шлялись* по селу, вылавливая комбедчиков...»

В той же «Стране родной» идеологическая позиция автора порой проступает и в выборе типа повествования: крестьянский бунт дан изобразительно — с жуткими натуралистическими подробностями, а о расправах со стороны советской власти только сообщается без непосредственного изображения: «Из города на подавление восстания были высланы два отряда. Меч террора горяча бил без разбора, направо и налево...»

А вот чисто патетическая риторика: «...Слов огромного масштаба, истинно торжественных, бьющих отвагой вызова всем, всем, всем, было дико, страшно и бодрило душу величием, непонятным рваной кучке — рати смельчаков, появившихся во всех городишках взъерошенной РСФСР, *чтобы лечь перегнутое ее полей*». Слово найдено — *перегнутой*: вот миссия этих толп, вот их участь! Они — только лишь перегнутой под урожай светлой утопии... Таково оправдание, которое Лидия Сейфуллина находит разгулу народного взаимоуничтожения, изображенному в ее повести.

Показательно, что событийно сюжеты значительного числа «поэм в прозе» (среди них — «Партизаны» Вс. Иванова, «Ноев ковчег» и «Перегнутой» Л. Сейфуллиной, «Андрон Непутевый» А. Неверова, «Страна родная» А. Веселого) завершаются гибелью неистовых устроителей новой жизни, расправой с советской властью на местах. Но в финальных фразах повестей, носящих, в сущности, чисто информативный характер, сообщается о том, что Красная армия восстанавливает революционный порядок, она является, как *deus ex machina*, как роковая неизбежность.

Однако риторические и сугубо фабульные способы разрешения конфликтов художественно малоубедительны, они скорее свидетельствуют о том, что в истории совершенно насилие над естественным ходом народного бытия, что жизнь народа ломают через колено.

Но в «поэмах в прозе» все-таки есть то, что Бахтин называет «лазейками для будущего». И видятся они в том, что, независимо

от властей и приказов, заставляет следовать естественному ходу жизни, в том, что природе человека противно смертоубийство, что его естество тянется к мирной работе:

Приказала земля мужикам Интернационаловки, Тамбовско-Небесновки тож, готовиться к сенокосу. <...> Пряный густой аромат распаренной солнцем земли, приносимой ветром с полей, и здоровый звериный запах навоза с дворов, как вино, тревожили кровь, радостным, пьянящим ударяли в голову, омолаживали глухие голоса стариков, крепили нутряным, грудным звуком звонкие выкрики молодых, серебром переливали детские слова-колокольчики».

(Л. Сейфуллина «Перегной»)

В «Цветных ветрах» Вс. Иванова есть сцена — партизаны без какой-то особой нужды «запружают» горную речушку: «Мается люд. Для блезиру хоть пруд гонит. Душа мутит с войны... Робить...» — объясняет старый Наумыч. В финале той же повести Вс. Иванова появляется традиционный знак несокрушимости естественных законов бытия — рождение младенца.

Но эпическое, вечное лишь мерцает на окованном бунтарского клубления. Оно не устраняет собою апокалиптические картины разорения и гибели. Едва ли не самым убедительным художественным символом обреченности деревни перед силой новой власти предстает картина в повести Артема Веселого «Страна родная» — противостояние могучего мирского быка Анархиста с поездом, увозящим реквизированный у крестьян хлеб:

Анархист хмыстал себя по бокам тяжелым, как канат, хвостом с пушистой маклышкой на конце, метал копытами песок и, пригнув до земли голову, со смертельным ревом бросался встреч паровозу и всаживал могучие рога в грудь паровозу... Уже были сбиты фонари, обмят передок, но паровоз — черный и фырчащий — наступал: на подъеме машинист не мог остановить. Два рева старались перебороть друг друга и заглушали крики набежавших и суевившихся вокруг людей. Анархист с разбегу ударялся снова и снова... Рога его уже были сломаны, дрожали точеные ноги, ходили взмыленные бока, и морда его была залита кровью, измазана нефтью... Разбежался в последний раз, стукнулся, передние ноги подломились... Испуская последнюю силу страшным ревом, он упал перед врагом на колени, потом медленно рухнул на бок и устало закрыл слипшиеся от крови глаза...

Из-под чутунного колеса брызнула белая кость. Поезд прошел Хомутово, не останавливаясь, — на подъеме машинист не смог остановить...

Эмоциональный пафос этой подлинно эпической картины неоднозначен: тут и сознание неотвратимой победы государственной машины, сминающей все на своем пути, но есть и любованье

живой естественной силой, и чувство сострадания к могучему гибнущему существу. Эта картина вызывает ассоциацию со сценкой из есенинского «Сорокоуста». Но если у Есенина соревнование в скорости «красногривого жеребенка» с железным поездом окрашено в сентиментально-элегические тона, то у Веселого смертный бой быка Анархиста с паровозом приобретает характер эпической трагедии.

Трагедия народа, представленная в многочисленных «поэмах в прозе», не поддается однозначному толкованию. Великие надежды и горькие разочарования, геройство и злодеяния, и кровь, кровь, кровь... Разве что только гению Пушкина было дано судить о подобном. Кто только ни цитирует сентенцию поэта: «Не приведи бог видеть русский бунт — бессмысленный и беспощадный». Но мало кто прочитывает фразу, следующую сразу же за нею: «Те, которые замышляют у нас невозможные перевороты, или молоды и не знают нашего народа, или уж люди жестокосердные, коим чужая головушка полушка, да и своя шейка копейка». Конечно, писано это с отсылкой не только к истории Пугачева, но и к событиям на Сенатской площади в декабре 1825 года. Однако эти слова великого русского поэта буквально звучат пророческим приговором тому, что творили с Россией в годы Гражданской войны все — и идеологические вожди революции, и стихийные народные толпы.

9.6. Народный вожак — идеал и человек

Сказовая доминанта «поэм в прозе» очень удачно согласуется с выражением массового сознания, с воплощением коллективного образа народа. Такая семантическая направленность поэтики отвечала пафосу коллективизма, идее приоритета народа над отдельной личностью. Но для того чтобы образ народа был эстетически значим, ему мало обладать голосом (как мы отмечали выше, в сказе этот голос великолепно оркеструется), но необходимо и иметь плоть — некие наглядно-зримые черты, которые способны возбуждать читательское представление и вызывать до-воображение.

Авторы «поэм в прозе» часто используют для конкретизации образа народной массы такой прием: из толпы с неразличимыми лицами выделяют двух-трех персонажей, которые выступают некими «среднестатистическими» представителями массы, рядовыми носителями массового сознания. В «Падении Даира» Малышкина это красноармейцы Микешин и Юзеф. Они выделены предельно лапидарными портретными деталями: один — «в австрийской аккуратной шинели и кепи, усатый, пожилой, с

крупными прозрачными глазами»; другой — «рослый парень с красным обветренным лицом, в черном заплатанном пиджаке, в опорках, укутавший шею в дырявый шарф». И почти во всех массовых сценах автор фиксирует то, что происходит с этими двумя красноармейцами, а значит — и со всей красноармейской массой. В «Ватаге» Шишкова роль такой вот «молекулы» отведена молодому партизану Гараське — в нем персонифицировано стихийное, стадное сознание разбушевавшейся толпы. В «Железном потоке» Серафимовича «полномочным представителем» народной массы выступает старая бабка Горпина, ее вхождение в сюжет отмечено одной, но об очень многом говорящей деталью: «Среди моря рук, среди моря голосов поднялась исхудалая, длинная, сожженная солнцем и работой, горем, костлявая бабья рука». Бабка Горпина колоритнее красноармейцев Малышкина хотя бы тем, что по-бабьи эмоционально артикулирует реакции людей на происходящее, а динамика ее чувств становится эстетически убедительной «кардиограммой» изменений в психологическом состоянии всего «железного потока».

Но в «поэмах в прозе» возникало противоречие между идеологической установкой на деиндивидуализацию личности, на растворение отдельного человека в однородной массе и узловым структурным принципом романтического мировидения — ориентацией на эстетический идеал, а его наиболее естественным воплощением является индивидуализированный персонаж. Это противоречие определило характерную организацию системы персонажей в «поэмах в прозе» — здесь всегда есть центральный герой с ярко выраженными личностными качествами. Типология этих образов и анализ способов их воплощения дает представление о целом спектре концепций народного героя, выдвигавшихся в ранней советской прозе. Рассмотрим наиболее показательные типы центральных персонажей, тех, кого революция выдвинула во главу народных масс.

Герой как воплощенная воля, безусловно подчиняющая себе массу. Таков командарм в «*Падении Даура*». Вот каким он появляется на страницах повести: «*Близоруко шурясь, выпрямленный, как скелет, стриженный ежиком, каменный, торжественный командарм*». Здесь даны две «человеческие» детали, причем — сугубо декоративные, для того, чтобы в воображении читателя была хоть какая-то наглядно-зримая «зацепка». Зато внутренняя сущность героя выражена через сопоставление с «нечеловеческим», таким, которое традиционно означает несокрушимость, монументальность — с каменным. Эта экспрессивная деталь становится единственной метой образа командарма на протяжении всего сюжетного движения: перед началом штурма — «Каменная черта на лбу»; «Он встал, каменный, чужой мирным сумеркам

избы»; «Командарм улыбнулся каменной своей улыбкой и ничего не ответил». (Гипертрофия аскетизма как высшее проявление верности революции была довольно широко распространена в романтической прозе начала 1920-х годов. В ранних произведениях о Гражданской войне нередко встречаются сцены, где человека убивают, лишь бы он не попал в руки врагов, не выдал военную тайну. В одних случаях он требует на него «патрон стратить», в других сам принимает яд или стреляется. Нечто подобное описывается у Бабеля в новелле «Смерть Долгушова», у Вс. Иванова в «Партизанах», в «Разгроме» А. Фадеева.)

Образ малышкинского командарма — это крайний полюс воплощения эстетического идеала народного вождя. Монуменальность и аскетизм его таковы, что в нем не остается никаких «живинок», это уже не человек, а эмблема — эмблема функции, роли вождя. Вокруг образа малышкинского командарма сгущается почти мистическая аура, как вокруг закованного в металлические доспехи рыцаря из средневековой баллады. Он дистанцирован от своих солдат, в нем нет ничего такого, что бы свидетельствовало о родстве с народной массой, которую он посылает в бой и на смерть... В этом аспекте командарм из «Падения Даира» составляет исключение по отношению к образам центральных героев из других «поэм в прозе».

Как правило, главный герой «поэмы в прозе» существует как органическое целое с народной массой, но он не среднестатистическая крупинка в толще народного графита, он — алмаз в этой толще, сконцентрировавший в себе ее сущность, в нем эта сущность выплескивается с максимальной действенной силой. Его роль по отношению к народной массе уникальна — он вожак!

В «поэмах в прозе» явлена целая галерея могучих, незаурядных характеров народных вожаков.

Наиболее близок к традиционному архетипу богатыря из русского героического эпоса Никита Вершинин, центральный персонаж повести **Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69»**. Этот характер тоже представлен в монументально-идеализирующем ореоле. Но главная мера идеализации здесь — богатырство героя. Иванов следует принципам фольклорной традиции, гиперболизируя внешний облик и силу Никиты. Он — «огромный», «широкие — с мучной куль — синие плисовые шаровары плотно обтягивали большие, как конское копыто, колени, и лицо его, в пятнах морского обветрия, хмурилось», он шагает, «глубоко оседая в песке тяжелыми сапогами, как у идола».

Но, в отличие от отделившего себя от всего человеческого командарма из «Падения Даира», в Вершинине, «председателе революционного партизанского штаба», привлекательна органичность, естественность поведения и теплая человечность мышле-

ния. Никита — плоть от плоти народа («был рыбак больших поколений»), и жена ему подстать («баба попалась жирная и мягкая, как налим», детей она принесла ему пятерых), он и войну-то воспринимает по-мужицки: горько сожалея, что она приносит разруху и что «за это непременно пострадать придется», и после войны, мечтает он — «пахотой займусь». Поэтому все, что делает Вершинин, даже муштра, которую он учиняет партизанам, воспринимается ими с пониманием (диалог двух мужиков: «Учит... Обстоятельный мужик, Вершинин-то»; «Камень, скала... Большим комиссаром будет»). А в кульминационном эпизоде, когда партизаны под пулеметными ливнями заваливают рельсы бревнами и берут бронепоезд в западню, Вершинин вызывает у партизан прямую ассоциацию со сказочным богатырем: «А ты, Никита Егорыч, Еруслан!» (Кстати, Еруслан Лазаревич — самый добрый и мирный любимец русского фольклора).

Образ Вершинина возвышается также характерным для романтической модели контрастом с его главным антагонистом — капитаном Незеласовым, командиром белогвардейского бронепоезда. Причем в этой оппозиции автор использует прием, вызывающий память о традиционной сказочной оппозиции между богатырем и Идолищем Поганым. В народе поначалу о капитане Незеласове идет такая молва: «Зол уж, а росту, баут, выше сажени, а борода...» В действительности же капитан оказывается хлипким неврастеником, почти теряющим рассудок.

Образ другого народного вожака — Кожуха, из *«Железного потока» А. Серафимовича*, также создается по законам романтической идеализации. Только идеализация осуществляется здесь по принципу «наоборотности» (можно назвать его «эффектом Квазимодо»). В портрете героя собраны очень непривлекательные черты: «Низкий, весь тяжело сбитый, точно из свинца, со сцепленными четырехугольными челюстями. Из-под низко срезанных бровей, как два шила, посверкивают маленькие, ничего не упускающие глазки, серые глазки». В ситуации опасности эти глазки загораются, как «два волчьих огонька...» Речь его корява и груба, и говорит он «голосом ржавого железа». В отношениях с людьми он выглядит суровым и грубым, его распоряжения беспощадны: «Всех истребить!.. Всех уничтожить!» — приказывает он перед штурмом города.

Эстетический эффект антипатичности облика Кожуха автор усиливает контрастом с обликом вожака матросов-анархистов Смолокурова («Громадный, чернобородый, добродушный, не знающий куда девать физическую силу, сидит в белой матроске...»). Однако рядом с Кожухом этот экзотический красавец, любующийся собой и упивающийся властью, выглядит декоративной фигурой, ибо он не способен спасти людей, в конце

концов, сам признается, что он, моряк, «на сухопутье, как свинья в апельсинах».

Кожух же «для солдат он свой, земляной», потому что он тоже из хлеборобов и, как сам напоминает — «нес хребтом бедность та работу, як вол». Цель у него одна — спасти людей, которых ждет гибель от казачьих шашек и пуль. Единственное средство спасения Кожух видит в том, чтобы превратить стихийное «людское море», состоящее из тысяч крестьян (иногородних), в организованное войско, которое способно себя защитить. Серафимович находит интересный способ наблюдения за тем, как Кожух последовательно и умно воздействует на сознание масс. Писатель выстраивает целую череду массовых сцен, каждая сцена — определенная фаза психологического состояния толпы. Первая массовая сцена — у ветряка: не то ярмарка, не то табор переселенцев, крик, гам, суматошное поведение толпы. Ею руководит одно чувство — страх. Безвыходность положения — вот неотразимый аргумент, который приводит Кожух, когда требует от многотысячной толпы: «...Дисциплина шоб железная, тогда спасение». Последующие массовые сцены: «громадный затор» перед мостом, где никто никому уступать не хочет, и яростный мордобой между красными солдатами и казаками, недавними соседями (гл. V); вереница обреченных на смерть раненых и больных, что волочится за оставляющими город таманцами (гл. IX); прорыв через артиллерийский заслон (гл. XXIII); разграбление захваченного города и показательное наказание Кожухом участников грабежей (гл. XXVII—XXVIII) — гроза над колонной, люди, преодолевающие под безжалостными понуканиями Кожуха изнеможение и голод, а вслед за этим — сцена с пластинкой Бима и Бома, хохот толпы, приобретающий характер массового безумия, который пресекается Кожухом (гл. XXX); лишний крюк, который проделывает по приказу Кожуха армия, чтобы пройти мимо повешенных белогвардейцами людей (гл. XXX) — вплоть до последней сцены, когда таманцы уже не «голая скрипучая орда», а «бесконечные шеренги, и выкованы из почернелого железа исхудалые лица» (гл. XI)... Так изображается медленный, но последовательный процесс превращения стихийной толпы в «железный поток», «железность» здесь не означает бездушность — наоборот, этот эпитет характеризует сплоченность людей в единое одухотворенное целое («как будто идет один человек, несказанного роста, несказанной тяжести, и бьется *одно огромное, нечеловечески огромное сердце*»).

Тем самым автор доказывает, что жестокие приказы и распоряжения Кожуха оказались спасительными для тысяч крестьян, обреченных было на гибель. На какой-то фазе событий происходит психологический поворот — прежде неприязненное отношение таманцев к Кожуху сменяется иным чувством: «С любовью глядят

и смеются». И как бы в ответ на расположение к себе хлопцев «маленькие неупускающие глазки» Кожуха впервые «стали сини на железном лице». В финале именно эта деталь становится знаком признания народной массой своего сурового командира, свидетельством любви, которую он у них заслужил: «Кожух раскрыл рот, чтоб заговорить, и все ахнули, как будто увидели его в первый раз: “Та у его глаза сыни!”».

Эта деталь в портрете героя — традиционный символ теплоты, человечности, добра.

В галерее образов народных вожаков, носителей идеала, особняком стоит Калистрат Ефимыч, главный герой повести **Вс. Иванова «Цветные ветра»** (1922). Он, можно сказать, вожак поневоле, эту роль ему буквально навязывают окружающие — соседи, односельчане. Доверие к Калистрату Ефимычу вызывается его поведением на миру: с одной стороны, отстранением от суеты и деревенских свар, а с другой — отзывчивостью на чужую боль, справедливостью даже по отношению к собственным сыновьям. В нем видят носителя святости, чуть ли не пророка, ждут от него чудотворства. Внешне Калистрат Ефимыч вполне соответствует монументальному образу богатыря («был особенно росл и грузен»), который традиционно выступает в эпосе как цельный и заверченный характеру. Но Калистрат-то Ефимыч по духу своему натура мятушная. Он вероискатель, и хоть за долгую жизнь «много вер прошел», но ни одна из них не дала внутреннего равновесия: «Нет у меня веры и не было. <...> Никакой нет у меня веры. Расту», — признается Калистрат. Но именно взыскующий душевный непокой определяет его отношения с миром, его восприятие революции и ее перипетий.

Подспудно, интуитивно Калистрат Ефимыч тянется к такому образу жизни, который был бы гармоничен бытию, согласован с ним. Поэтому в его мужицкой системе ценностей заглавное место занимают бытийные категории. Показателен следующий диалог героя с красноармейцами:

Сказал Калистрат Ефимыч:

— Любовь надо для люду. Без любви не проживут.

— Не надо любви, — отрывисто, точно кидая камни, отозвался

Никитин.

<...>

— Без любви вечно воевать будут. Нельзя так.

— Пусть воюют. Надоест — хорошую жизнь устроят, —

так успокаивают Калистрата серб Микеш и венгр Шлюссер. Оба «довольные, сытые» — примечает Калистрат Ефимыч: видимо, для них, кого Первая мировая война и сибирский плен давно

отдалили от родины, война стала естественным способом существования, они в ней устроились вполне комфортно.

Романтическая природа характера Калистрата Ефимыча проявляется в его несокрушимой верности чувству жизни, доброте, парадоксально несовместимыми с атмосферой Гражданской войны и всеобщим ожесточением. Именно он пытается остановить готовящуюся бойню между мужиками-киргизами. И Никитина-то уговаривает: «Не надо кровопролитья-то, парень. Мало крови тебе, ну?»; «Убил ты мово сына!.. Прощу!.. Хочешь ты всю округу в восстанью втянуть... вижу! ...*Мертвый ты человек, мертвых и призываешь*». Последняя фраза — это своего рода приговор тому, кто хочет переделать мир на лучший лад посредством пролития крови. Это тактика людей, мертвых душой, — утверждает писатель устами своего героя, носителя идеала.

Да, зверства атамановцев Анненкова вынуждают Калистрата вмешаться в ход кровавых событий — да, он употребляет свое влияние, чтоб поднять целых шестнадцать волостей «за Советску власть». Но даже и теперь не оставляют его сомненья: «Пришло время — надо убивать пошто-то. А пошто — не знаю... И Микитин не знат. А убивать приходится». Это уже круговерть, колесо, которое трудно остановить...

Но есть сила, которая способна остановить взаимоуничтожение народа. Эта сила — власть земли, требующей зерна, эта сила — тяга крестьянина к мирному труду, эта сила — любовь, продлевающая род людской... В ценностной системе повести «Цветные ветра» очень существенно, что Калистрата Ефимыча, старика, полюбила молодая красавица Настасьюшка, что она родила ему сыночка, крепенького Ваську, с «теплым, мягким личиком, похожим на каплю». Все эти образы, традиционные символы вечности, выступают на первый план в финале. Заканчивается повесть главой о том, как «подымал Калистрат Ефимыч талищкую пашню...» и напоследок, в ответ на вопрос отъезжающего Павла: «Микитину кланяться?!» — произносит:

— Микитину-то?.. Скажи...

Отрезал ломоть, посыпал плотно хрупкой, синеватой солью. Медленно, как лошадь, жуя, проговорил что-то неясное... Из мешка густо пахнуло на Павла хлебом.

Тут что ни деталь, то загадка... Сам Калистрат Ефимыч, видимо, не сильно жаждал общения с Никитиным. И неизвестно, что же такое он ему велел сказать? Но, судя по ситуации (крестьянин у себя на пашне), по подробностям (запах хлеба, простая деревенская соль), Калистрат Ефимыч скорее всего напомнил воинствующему большевику о том, что жизнь людская устроится

не пролитием крови, а исполнением человеком своих исконных обязанностей на земле — быть землепашцем и отцом.

Рисуя образы народных вожаков, авторы «поэм в прозе» увидели среди них не только носителей высоких романтических идеалов, но также таких героев, характеры которых представляют собой концентрированное воплощение вопиющих противоречий сознания стихийной народной массы. В ряду таких персонажей матрос Василий Гулявин, герой повести Б. Лавренева «Ветер», Ванька Граммофон и Мишка Крокодил из повести А. Веселого «Реки огненные» и Софрон из повести Л. Сейфуллиной «Перегной». Их характеры — стык несовместимых крайностей. Это личности, в которых крайне обострено подсознательное чувство справедливости, способные мгновенно взорваться от любого проявления зла. В русском народном эпосе такие герои традиционно изображаются с большой симпатией, в их своенравности, кураже, любви «пошаловать», способности выломиться за пределы каких бы то ни было норм простой люд, веками испытывающий угнетение и томящийся зависимостью от малых и больших хозяев, привлекает обаяние стихийной вольности, размах души...¹

В народе издавна жила мечта-утопия о тех временах, когда власть возьмут личности типа Стеньки Разина или Емельяна Пугачева, легендарные народные заступники. А что произойдет, ежели она станет явью? Именно такую коллизию анализирует **А. Яковлев** в повести «*Повольники*» (1922).

В своеобразном прологе повествователь излагает некое подобие родословной рода Боковых, волжских повольников — так называли тех, чьим ремеслом был грабеж проплывающих по реке торговых людей. Для повольника разбой — не столько способ наживы, сколько стиль поведения, форма рискованной игры, когда душа тешится вольготой и удалством. Боковы из тех, кого пьянит и втягивает в свою цепь лихая «метелица». Неслучайно в истории рода Боковых повествователь выделяет судьбу Михайлы Бокова: тот более всех своих пращуров богатства накопил, а «как услышал он про волю, будто бес ему в ребро: потянул за Пугача», и про кисет с золотом позабыл, все бросил, зато пожег государевых слуг, попил, попиrowал и сам был по приказу молодого поручика Державина повешен на кладбищенских воротах.

«Так не переводилась в городе слава боковского рода, буйного, попойного, и так докатилась она до наших дней», — завершает

¹ В русском героическом эпосе получают положительное эстетическое освещение и такие качества характера богатыря, как «самоуверенность и упрямство, гордость и строптивость», «свободная самостоятельность» (См. об этом: *Мелетинский Е. М.* Народный эпос // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. — М., 1964. — С. 84 — 85).

свой пролог сказитель, переходя к главному герою повествования — Гараське Бокову. Он — достойный отпрыск своих пращуров и дедов: «И шалыган-то он, и непочетчик, и разбойник», словом, «самый отпетый» — так аттестуют его бабы-соседки. А далее, когда «сдвинулась жизнь со стержня», — разразилась Первая мировая война, а за нею пришла революция, то оказалось, что для повольника такие смутные, роковые времена как раз по норову и замашкам — здесь он может поиграть силушкой, показать свою удаль молодецкую, покуражиться вволю. «На фронте еще, далеко от города родного встал Гараська в цепь революционной метелицы. <...> Этот революционный пляс стал сильнее его воли, потому что будил в нем поземное, прадедовское, повольное, и звал, и не давал покоя». Молва доносит, что в окопах Гараська заработал «три креста егорьевских», «большевиком стал, командир теперь у них». Естественно, теперь для горожан он — герой, главная опора народной власти, его же и поставили главным в ревкоме.

А далее перед читателем предстает, что называется «в картинках», деятельность Гараськи Бокова на государственном посту. Александр Яковлев, в сущности, воссоздал некую типовую модель эволюции героя разинского типа, которому народ доверил власть. Власть есть, а как управляться с нею? Как Боков ни «моршил свой недумающий лоб», сам ничего придумать не умеет. Тогда выныривают угодливые помощники, вроде адвоката Лунева — он бумагу правильную составит, а Бокову остается только подмахивать. Чем труднее управляться начальнику с делами, тем больше он нуждается в разного рода советниках, так и у Бокова — «вокруг него закружились разные люди — ловкие да юркие»... А чем пышнее управа, чем больше вокруг себя слышит Боков льстивые слова, тем более уверяется он в своей значительности, тем безудержнее он в своем самодурстве и самоуправстве. Демонстрируя всю несуразность боковского властвования, Яковлев подсвечивает основной сюжет фарсовой историей: как соблазняла председателя Бокова помещицкая дочь Ниночка Белоключкая, как готовилась пышная свадьба (в частности, по этому случаю, отмечает повествователь, были мобилизованы учителя и учительницы «на трудовую повинность: щипать кур и гусей»), как молодые катались по Волге на лодке и пьяный муж, войдя до конца в роль Стеньки Разина, бросает Ниночку «в набежавшую волну», а далее, вопреки трагической развязке знаменитой песни, — балаганный скандал с визгом, рванными кружевами, дракой посредством весел и т.п.

На этом фарсовом фоне еще более страшными предстают события основного сюжета повести. Поскольку единственное ремесло, которым владеет Боков в совершенстве, — это убивать, он, «узнав о бунте, весь закипал жестокой радостью и с маленьким

отрядом пулеметчиков <...> мчался на автомобиле туда, где бунт». Следствия боковского наведения порядка всегда одинаковы: черные столбы дыма над горящими избами, вой баб и детей...

Народный заступник, которого так вожделем народная мечта, вырождается в жестокого супостата, ненавистного народу. Эволюция стихийного удалого молодца разинского типа, получившего власть от имени народа, обернулась нравственной деградацией личности, трагическими последствиями для народа. (Коллизии этой суждено было не раз повторяться в течение многих лет правления так называемых «представителей советской власти».)

А. Яковлев разрешает ситуацию испытанным приемом — *deus ex machina*: «тройка приехала», суд, опрос свидетелей, «ни у кого не нашлось доброго слова о Бокове». Правда, в повествование о справедливом суде автор подбавляет язвительную нотку, когда излагает приговор в зоне речевого разумения самого Гараськи: «Боков и Ниночка Белоклюцкая приговаривались к расстрелу за дис... дис... Этакое какое-то слово: дис... дис... и дальше про советскую власть что-то. И слова-то такого Боков прежде не слышал». Вероятнее всего, слово-то это — «дискредитация». Тут горькой иронической усмешкой освещен не только невежественный Гараська-повольник, она задает и самую власть, которая таким, как Боков, доверяла бразды правления. Но куда весомее всех приговоров всяких «ревтроек» суд народный и материнский. Им-то и завершается повесть о правлении Гараськи Бокова: «В городе открыто служили благодарственные молебны “О избавлении”»; «А Митревна шла к крыльцу, качаясь, плача, порой вопила в голос — старушечьим слабым вопом».

Справедливости ради следует отметить, что характер героя повести «Повольники» одномерен, да и его эволюция однолинейна — прямо вниз к полной нравственной деградации.

Значительно сложнее предстает характер и духовная судьба стихийного героя в повести **Вяч. Шишкова «Ватага»**. Автор интригующе назвал свое повествование «сказкой-былью». И действительно, Степан Зыков — главный герой повести, это настоящий богатырь из русской сказки («Открытое, смелое, с черной окладистой бородой лицо»; «чернобородый, саженного роста великан»; «У Зыкова грудь, как наковальня, и руки, как сваи»). Зыков выступает не только против социальной несправедливости, он, выросший в среде староверов, с религиозной истовостью заявляет себя защитником вековых нравственных идеалов народа: «Чтоб была правда святая на земле. Вот что мне желательно. И у меня никшкни. Ну!» Иначе говоря, он берет на себя миссию богатыря из сказки — миссию могучего народного заступника. И для купеческой дочки Тани, что «любит сказки про богатырей», Зыков и есть тот самый богатырь из сказки: «Ты для меня бог!»

(Мотивом о купеческой дочке, полюбившей разбойника, одним из популярных сентиментально-романтических мотивов в русском лирическом фольклоре, Шишков проясняет наивность, книжность этой коллизии по отношению к реальности.)

В условиях жестокой междоусобицы, в атмосфере всеобщей озлобленности Зыков полагается на единственный способ преодоления сопротивления антагонистов, классовых ли, религиозных ли, неважно: убийство, единственная купель, в которой можно очистить людей — кровь. «Чрез огонь, чрез меч мы возродим веру нашу в святом духе, госпode истинном», — возглашает Зыков, а в религиозном фанатизме есть своя героика, самоотверженность аскезы. Свою истовую жажду справедливости Зыков осуществляет посредством безмена — им он проламывает человеческие черепа. Человек вулканического темперамента, он не терпит никаких возражений тому, во что сам уверовал — не останавливается перед убийством собственного отца, старца Варсонофия, который изначально предупреждал сына о неминуемом нравственном крахе: «Убивающий других — себя убивает».

Но кровавая купель затягивает, да и власть пьянит, развязывая руки. Именно Зыков становится главарем страшной орды, которая врывается в город вроде бы для того, чтобы освободить его от колчаковцев, но творит там сплошное насилие, изуверство, грабеж и глумление. Постепенно тот, в ком народ видел своего благородного заступника, перерождается в кровавого супостата, которого даже самые захудалые нищелюбы клеймят проклятьем: «Убийца, сатана»; «тать кровожадная»; «Какой ты, к чертям, правитель?.. Живорез ты...» — кричит в лицо Зыкову чахоточный мастеровой.

Легендарный богатырь превратился в атамана разношерстной банды, повязанной одним негласным уставом — «убивай, не то тебя убьют». Народный заступник — в кровавого убийцу. Волшебная сказка обернулась жуткой былью.

Своей повести Вяч. Шишков дал эпиграф: «Я понять тебя хочу,/ Темный твой язык учу», — приписав его Пушкину. Но у Пушкина сказано иначе и по иному поводу¹. Шишков использует именно такую редакцию стихотворения, то ли доверившись своей памяти, то ли рассчитывая вызвать у читателя ассоциации с «Капитанской дочкой», чтобы выделить главную цель своего писания — попытаться постигнуть темные глубины народной души и героя, воплощенного сгустка взаимоисключающих свойств народного характера.

¹ У Пушкина в «Стихах, написанных ночью во время бессонницы» лирический герой, размышляющий о тайне бытия, обращается к самой жизни: «Я понять тебя хочу,/ Смысла я в тебе ищу» (*Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. — М., 1959. — Т. 2. — С. 318*).

Зыков не лишен рефлексии. Он чувствует неладное в своих деяниях и находится в жестком разладе с самим собой. Он испытывает муки совести: «И никто не догадывался, что делалось у Зыкова в душе: горючий стыд и злоба коробили душу... Глаза его были красны до крови, глаза были в едучих, проклятых слезах». Повествователь не единожды изображает Зыкова в ассоциативной ауре с чертом: «В *черных* мыслях ехал Зыков на черном, как *черт*, коне». Да и сам Степан клеймит себя: «*Я — черт*. <...> Я совсем сбился с панталыку, округовел. И сам не знаю теперича, кто я».

Источник метаний и неистового сумасбродства Зыкова автор видит в самой суматохе эпохи — в клубке многочисленных социальных, политических, религиозных идей, в бурлении разнонаправленных общественных сил:

И на главный вопрос свой Зыков никак не может подыскать ответа. Сначала, с прошлого года, было так просто и ясно все: он бил белых, бил чехословаков, мстил попам, богачам и власть имущим, он стоял за правду. Он чувствовал и знал, что оттуда, из-за Уральских гор, идет и придет сюда сильная рать, с той же самой, с его, зыковской, правдой. Вот рать пришла и принесла с собою свою, новую, не зыковскую правду. Да разве две на свете правды? Нет, вся правда у Зыкова, потому что он с богом, те же — без бога, и в их делах, в их сердце — ложь. Так или не так? Кто даст ответ ему? Он не верит сам себе, и его душу раздирает смертельная тоска.

Но объяснение — не оправдание, оно не снимает вины с человека за пре-ступление через кровь людскую, за погружение в бездну озверения. Всей историей вырождения народного заступника в супостата, ненавидимого простыми людьми, автор доказывает ложность и крайнюю опасность стратегии убийств и кровопролитий даже во имя самых благородных целей. И этот вывод приобретает в повести Шишкова расширительный смысл.

В предуведомлении «От автора» Шишков писал: «...Зыков и та ватага, которая поднялась за ним, характерны именно как стихийный бунт медвежьего крестьянского царства, оторванного в данном случае от руководящего идейного влияния социалистической революции». Несомненно, эти слова предназначались для того, чтобы амортизировать гнев идеологической цензуры. Но каковы характеристики! За ними стоит признание нутряной, могучей силы крестьянского бунта. И никоим образом она не была чем-то сторонним по отношению к революции — это была самая что ни на есть революция, во всей ее пестроте, мощи и жути. Неслучайно Шишков хоть и обзывает в своем предуведомлении «зыковщину» «горючей накипью в народном движении», но тут же делает подсказку читателю: «И тут зоркий читатель

подметит те искры, которые затем разгорелись в грозную, свалившую Колчака силу». Выходит, дикая жестокость и в самом деле была едва ли не самым действенным орудием установления Советской власти.

Обратим внимание на два эпизода, которыми автор обрамляет сюжет «Ватаги». В самом начале посланец большевистского «Временного комитета революционного переворота» рассказывает крестьянам о том, как Красная армия расправляется с белыми: «Перепиливают пополам, отрубая руки, носы, вытыкают глаза, с живых сдирают кожу. <...> Эту тактику красных героев и вам, товарищи, надо перенять. Тактика, конечно, верная», — заключает агитатор.

А в финале командир красного отряда Николай Мигунов без колебаний и жалости приказывает расстрелять вместе с Зыковым не только патологического убийцу Наперстка, но и несчастную Таню, свою родную сестру, для которой он — «Николенька». Последняя картина, которой завершается сюжет: «В пропасти кучкой лежали трое: кержак, каторжник и купеческая дочь» — это и есть красный террор: казнить всех, кто не с нами, без разбору.

Не таит ли в себе это обрамление намек на то, что способы установления порядка и справедливости на Русской земле, которыми руководствуются большевики, столь же античеловечны, противоестественны и преступны во всех отношениях, как и кровавые бесчинства темных банд и опьяненных кровью атаманов? Так и последствия подобной тактики одинаковы.

В пору сокрушительных исторических катастроф, художественное сознание констатирует определенное «состояние мира», выявляет его новизну, сосредоточивает на ней эстетическую энергию. «Поэмы в прозе» соответствовали именно такой историко-литературной ситуации. Их поэтика предназначена поражать, удивлять, возмущать, восторгать... Здесь дивятся неожиданным взрывам массовых эмоций, упиваются разгулом стихии, восторгаются вспышкой яркой личности, ужасаются «гремучей смесью» высокого и низкого в человеке, сокрушаются крушением сладостных мифов о народном ладе и утешаются риторикой социальных утопий. Но поиск и установление причинно-следственных связей — не сильная сторона «поэм в прозе». После взрывов движение приобретает характер текучего процесса, после подвигов, атак и бунтов наступают времена жизни, бытования. Вот эту историческую фазу, естественно наступившую после революционного карнавала, «поэма в прозе» осваивать не расположена — семантика формы не соответствует материалу... Начался кризис метажанра — топтание на месте, окаменение, шаблонизация приемов: сюжетных, характерологических, стилистических...

9.7. «Сорок первый» Бориса Лавренева: опыт самокритики канона

В литературном процессе немаловажную роль играет самокритика устоявшейся формы — она заставляет осознать опасности консервации художественного сознания и побуждает искать новые пути. Таким вот опытом самокритики метажанра «поэмы в прозе» с достаточным основанием можно считать известную повесть **Б. Лавренева «Сорок первый»** (1924). В литературоведческой традиции это произведение представлено скорее в патетически-возвышенном ореоле. А между тем здесь очень существенна ироническая, пародийная составляющая.

Ироническая тональность задается постоянным приемом — каждую главу повествователь оснащает, как это нередко бывало в изысканной романтической прозе XIX века, субъективно-личностным подзаголовком-комментарием, представляющим некое «либретто» последующих событий. Но, в отличие от классической традиции, «либреттист» у Лавренева иронически дистанцируется от патетических ракурсов. Внутри же главы, в самом повествовании превалирует совершенно другая тональность — ядреного романтического сказа. Вот как начинается повесть: «Глава первая, написанная автором исключительно в силу необходимости». А после этого заголовка идет крутой, орнаментальный абзац, разукрашенный экзотическими тропами:

Сверкающее кольцо казачьих сабель под утро распалось на мгновение на севере, подрезанное горячими струйками пулемета, и в щель прорвался лихорадочно, последним напором, малиновый комиссар Евсюков.

Орнаментальная экзотика в описаниях Лавренева настолько очевидна, что приобретает пародийный характер — она выглядит искусственной, позерской, театрализованной, это все уже стало литературщиной, опереточными приемами. Но в этом театрализованном мире, в этих опереточных одеяниях действуют живые люди, и мучаются они всерьез, и умирают навсегда.

Изначальная расстановка персонажей в «Сорок первом» тоже вполне отвечает классово-политическому канону, сложившемуся в «поэмах в прозе»: геройский красный командир — из старых большевиков, «кожаная куртка» (правда, малинового цвета); девушка-красноармеец Марютка Басова, «круглая рыбацья сирота», беззаветно преданная революции; и ярый враг — белогвардейский офицер, потомок древнего дворянского рода. Читатель, воспитанный на массовом потоке романтических повестей и рассказов про революцию, уже загодя может представить, кто как поведет себя в момент смертельного испытания. Но Лавренев разрушает стереотипы.

Когда красноармеец Марютка презрительно спрашивает пленного поручика, отданного ей под опеку: «Небось, кроме падекатра танцевать, другого и дела не знаешь?» — то в этом вопросе, как в капле воды, выразилось расхожее (простонародно-обывательское и традиционно литературное) представление о дворянине как никчемном белоручке. Но взятый в плен молодой офицер не поступает достоинством перед грозным Евсюковым. Более того, в нем таится какая-то сила, которая неведома его противникам. Что же это за сила? Секрет стойкости Говорухи-Отрока очень существен для понимания всей конфликтной диспозиции, и автор не случайно уделяет ему специальный эпизод. Отряд Евсюкова бледнеет по пустыне, все уже измождены до предела:

...А поручику хоть бы что, побледнел только немного. Подошел однажды к нему Евсюков, посмотрел в ультрамариновые шарики, выдал хриплым лаем:

— Черт тебя знает, двуличный ты, что ли? Сам щуплый, а тянешь за двух. С чего это у тебя сила такая? — Повел голову поручик с всегдашней усмешкой, спокойно ответил:

— Не поймешь. *Разница культур. У тебя тело подавляет дух, а у меня дух владеет телом.* Могу приказать себе не страдать.

Насколько эта ситуация не совпадает с классовыми шаблонами революционной словесности: изнеженный барин и все способный претерпеть мужик. Тут же выдубленный жизнью мужик валится с ног, а тоненький беленький интеллигент держится. Держится силой духа, самодисциплиной культуры, не позволяющей распускаться, терять человеческий облик.

Б. Лавренев пошатнул еще один стереотип молодой советской литературы — абсолютизацию классовых антагонизмов. В повести «Сорок первый» едва ли не впервые в качестве одного из ключевых источников социального и психологического противостояния героев оказывается *разница культур*. Писатель сталкивает не просто две политические идеологии, а две культуры: низовую культуру революционной массы, носителем которой представлена Марютка, и традиционную высокую культуру, на которой воспитан русский дворянин. Автор усиливает остроту коллизии тем, что Марютка — поэтическая натура, она сочиняет стихи, а Говоруха-Отрок учился на историко-филологическом факультете знаменитого Новороссийского университета, следовательно — в поэзии толк знает. Автор с явным удовольствием описывает первый опыт культурного общения между начинающей поэтессой Марией Басовой и бывшим студентом-филологом:

Марютка кашлянула, понизила голос:

— Ладно, черт с тобой, послушай, только не смейся. Тебя, может, папенька до двадцати годов с гибернарами обучал, а я сама до всего дошла.

— Нет, честное слово, не буду смеяться.
— Тады слушай. Тут все прописано: как мы с казаками бились, как в степу ушли.

Марютка кашлянула, понизила голос до баса, рубила слова, свирепо вращая глазами:

Как казаки наступали
Царской свиты палачи,
<...>

Полегла вся наша рота,
Двадцатеро в степь ушло.

— А дальше никак не лезет, хоть ты тресни, рыбаь холера, не знаю, как верблюдов вставить? — оборвала Марютка пресекавшимся голосом.

В тени были синие шарики поручика, *только в белках влажно доцветал лиловатыми отсветами веселый жар мангала*, когда, помолчав, он ответил:

— Да... здорово! Много экспрессии, чувства! Понимаешь! Видно, что от души написано. — *Тут все тело поручика сильно дернулось, и он, как будто икнув, спешно добавил*: — Только не обижайся, но стихи очень плохие. Необработанные, неумелые.

Во всех прочих диалогах тоже возникает комический контраст между просторечно-грубым словом «рыбацкой дочки», невежественной до наивности, и рафинированной речью Говорухи-Отрока, за которым ощущается запас знаний, которые даются книгами. Словом, двое молодых людей — русские по крови, по месту рождения. Общаются вроде бы на одном языке — на русском. А фактически они говорят на разных языках — языках разных культур. Диалог не получается. Отсюда особого рода драматизм — ситуация взаимонепонимания. В первую очередь именно это противоречие, полагает автор «Сорок первого», служит источником острейших социальных конфликтов, доходящих до жестоких кровопролитий.

Однако Лавренев не возвышает рафинированного интеллигента и не унижает неотесанную «рыбацкую дочку». Он показывает, что это разные культуры, и каждая по-своему помогает человеку выбираться из бед. Так, когда героев штормом выбросило на необитаемый остров посреди Арала, то начитанность поручика подсказала — здесь должны быть сараи для хранения рыбы, а житейская хватка Марютки уже пригодилась, чтобы одних рыб использовать как топливо, а из других соорудить нечто вроде убежища.

Иначе говоря, вопреки несогласованности культур два политических противника в трудную минуту смогли помочь друг другу. А далее в качестве испытанного «оселка» отношений между людьми Лавренев ввел в сюжет мотивы, которые полемически несовместимы с идеологическими приоритетами. Эти мотивы называются старинными бесклассовыми, аполитичными словами —

молодость, красота, сострадание, любовь. Лавренев очень аккуратно подводит психологические основания под сближение Марютки и Говорухи-Отрока. Он не чурается банального романтического приема, согласно которому глаза становятся зеркалом души. Глаза поручика, «синие-синие», «ультрамариновые шарики», «как синь-вода» — это и воплощение красоты, и выражение душевной чистоты. А марюткины глаза — «шалые, косо прорезанные, с желтым кошачьим огнем» — это зеркало страстной, до бесшабашности отчаянной натуры. Между такими глазами не может не вспыхнуть диалог чувств. К этому диалогу вели и деликатный тон поручика с Марюткой при разговоре о стихах, и взаимопомощь в минуты смертельной опасности. Но прежде всего то, что на Руси всегда было главным источником любви — простая бабья жалость. Когда Марютка пожалела тяжко занемогшего пленника («укололо острой болью в груди») принялась выхаживать его, вот тогда-то и прозвучало впервые: «Дурень ты мой, синеглазенький!»

И оказалось, что сердечная привязанность вытесняет из умов ожесточенность и классовую ненависть. Этот момент — поворотный в сюжете, его значимость для собственного мироощущения осознают сами герои. Очнувшийся после забытья поручик с благодарностью говорит Марютке:

— Спасибо тебе, голубушка!

Марютка покраснела и отвела его руку.

— Не благодари!.. Не стоит спасибо. Что ж, по-твоему, дать человеку помирать? Зверюка я лесная или человек?

— Но ведь я кадет... Враг. Чего было со мной возиться? Сама еле дышишь.

Марютка остановилась на мгновение, недоуменно дернулась. Махнула рукой и засмеялась.

— Где уж враг! Руки поднять не можешь, какой тут враг? Судьба моя с тобой такая. Не пристрелила сразу, промахнулась впервой сроду, ну и возиться мне с тобой до скончания. На, покушай!

Вслушаемся в речь Марютки: говорит она все теми же козявыми ситуативными словами, пахнущими войной, а самый мелодический строй ее речи тяготеет к традиционному русскому бабьему причету с его архаической семантикой — принимать свою судьбу и опекать милого.

В сущности, сейчас произошло величайшее событие — двое еще совсем молодых людей, которых исторический вихрь приспособил под игральные пешки, отведя куцые социальные роли на политической доске, превратились в нормальных людей — стали нежным юношей и ласковой девушкой, которых, согласно вечным законам природы, соединила в единое целое молодая страсть. Поручик красивым рафинированным слогом с удивлением признается, что «самые наполненные дни» он провел «на дурацком

несчастном блине посреди дурацкого моря». А Марютка, которой, как она признается поручику, «не все (его) слова внятны», отвечает по-простому: «...Счастливая я сейчас». По существу же, оба на языках разных культур говорят об одном — о том, что они обрели душевную гармонию, потому что любовь подняла их над разорванным кровавым миром и дала ощущение полного слияния с земной массой, морем, с дыханием прибоя...

Но потом Лавренев делает ход, свидетельствующий о том, что советские идеологические стереотипы ему преодолеть не удалось. Он вводит в финале, в предпоследней главе, своего рода «саморазоблачительный» монолог Говорухи-Отрока, который испытал разочарование во всех идейных и политических течениях, убедился, что родина «такая же пустошь, как и революции, обе кровушку любят», что все в мире нацелено на истребление и на наживу. Поэтому поручик хочет занять позицию неучастия, духовной самоизоляции: «Не хочу я больше правды — покоя хочу». Но в идеологическом контексте 1920-х годов подобные высказывания интерпретировались однозначно — это бегство от революции, это отказ от участия в кровавых битвах за счастье человечества, это дезертирство, интеллигентское чистоплюйство... И Марютка, в которую вколочены железными молотами советской пропаганды все эти формулы, воспринимает слова поручика как предательство. Поэтому ее реакция однозначна: «Чистотел! Белоручка! Пусть другие за твою милость в дерьме копаются?» В перепалке Марютка обзывает поручика «сукиным сыном», он ее «хамкой» и получает оплеуху от сильной руки рыбацкой дочки.

Так, в полном соответствии с новым советским канонам разрешается идейный конфликт: классовое, социальное все равно оказалось сильнее общечеловеческого. Но название последней главы настораживает: *«Глава десятая, в которой поручик Говоруха-Отрок слышит грохот погибающей планеты, а автор снимает с себя ответственность за развязку»*. Почему это автор снимает с себя ответственность за развязку? Уж не потому ли, что она не уложилась в сюжетную схему, обретшую в советской революционной прозе значение канона?

Правда, поначалу автор вкладывает в уста поручика следующее высказывание: «Если мы за книги теперь сядем, а вам землю оставим в полное владение, вы на ней такого натворите, что пять поколений кровавыми слезами выть будут. Нет, дура ты моя дорогая. Раз культура против культуры, так уж тут до конца...» Иначе говоря, счастье молодой любви оказалось лишь временным перемирием, противостояние культур вновь обрело характер войны. Значит, поручик, отказавшийся от позиции неучастия в междоусобице, вновь приобретает функцию врага, заслуживающего пули от руки красноармейца Марютки.

Но сама психологическая достоверность сцены убийства под-
рывает авторскую мотивировку. Говоруха-Отрок видит парус,
люди в лодке — с погонями, значит — белые. Поручик торопит
их криком, Марютка пытается его удержать:

Поручик махал руками, стоя по щиколотки в воде.

Внезапно он услышал за спиной оглушительный грохот гибну-
щей в огне и буре планеты. Не успел понять, почему, прыгнул в
сторону, спасаясь от катастрофы, и этот грохот гибели мира был
последним земным звуком для него.

Что произошло? Момент гибели поручика предстает у Лав-
ренева как явление апокалиптическое. Этой сценой писатель
эстетически опровергает идеологию, обесценивающую отдель-
ную личность под красивыми лозунгами блага миллионов. Ибо
убийство человека — это уничтожение целой планеты, которую
человек выстроил в своем сознании, населил своими знаниями,
опытом, страданиями и мечтами, и эту уникальную планету все
человечество уже никогда и ничем уже больше не возместит. А что
же испытывает в это время красноармеец Марютка, честно ис-
полнившая свой воинский долг?

Марютка бессмысленно смотрела на упавшего, бессознательно
притопывая зачем-то левой ногой.

Поручик упал головой в воду. В маслянистом стекле расходи-
лись красные струйки из раздробленного черепа.

Марютка шагнула вперед, нагнулась. С воплем рванула гимна-
стерку на груди, выронив винтовку.

В воде на розовой нити нерва колыхался выбитый из орби-
ты глаз. Синий, как море, шарик смотрел на нее недоуменно-
жалостно.

Это чисто экспрессионистская синекдоха — отрыв части от
целого, вне целого создает жуткое эстетическое впечатление. Глаз,
который был символом красоты, символом чуда жизни, знаком
любви, оказывающийся просто шариком на нитке нерва — это
убийственный образ крушения, уничтожения целого мира, все-
ленной. Этот образ становится детонатором сокрушительного
психологического взрыва в душе Марютки:

Она шлепнулась коленями в воду, попыталась приподнять мерт-
вую, изуродованную голову и вдруг упала на труп, колотясь, пачкая
лицо в багровых сгустках, и завывала низким, гнетущим воем:

— Родненький мой! Что же я наделала? Очнись, болезный мой!
Синегла-азенький!

А ведь эта ужасная сцена есть сцена о з а р е н и я! Куда девались
все идеологические догмы, куда послетали всякие политические
ярлыки, осталось только непоправимое горе женщины, собствен-

ными руками застрелившей первого своего, единственного своего возлюбленного.

Обратим внимание на звучание последней фразы: С врезавшегося в песок баркаса смотрели остолбенелые люди.

Не казаки, не белогвардейцы, а люди! То есть в данной коллизии проблема красных и белых, кадетов и большевиков уже оказывается нелепой, бессмысленной. Произошла вселенская трагедия, уничтожен целый мир, рухнула любовь, потерял смысл жизни у двух уникальных явлений во вселенной. Поэтому те, кто присутствуют при этом акте трагедии, остаются только в одной роли — земных, способных к состраданию людей.

Лавренев, с одной стороны, следуя господствующим идеологемам, заставил героев рассказа «Сорок первый» оставаться на позициях классовой вражды. Но всем эстетическим пафосом своего повествования, судьбами своих героев он дискредитировал абсолютизацию классовых и политических приоритетов.

Эстетический пафос повести Лавренева очень существен еще и в собственно историко-литературном аспекте: в «поэме в прозе» вновь зазвучал мотив *личности*, сделан акцент на ценности человеческой индивидуальности, выдвинута идея культуры как ценностного ориентира, без которого деяния личности могут оказаться слепыми и социально опасными.

Эти эстетические интенции, намеченные в «Сорок первом», не только подводили черту под литературным течением, воплотившимся в метажанре «поэмы в прозе», но и свидетельствовали о том, что «спросами времени» начинают становиться не взрывы массовых инстинктов, не стихийное бурление толпы, а тайны человеческого характера, динамика душевной жизни личности как неповторимой и самоценной индивидуальности, а это потребовало возвращения в арсеналы молодого советского искусства совсем недавно изгонявшегося психологизма, этого испытанного инструментария проникновения во внутренний мир человека...

Глава 10

НОВЕЛЛИСТИЧЕСКАЯ ДИЛОГИЯ ИСААКА БАБЕЛЯ («КОНАРМИЯ», «ОДЕССКИЕ РАССКАЗЫ»)

Исаак Бабель (1894—1940) — один из наиболее ярких и колоритных художников, оказавших большое влияние на развитие советской литературы. Судьба его творческого наследия в высшей

степени драматична. В 1920-е годы Бабель — в числе законодателей литературных вкусов, ему посвящается отдельный выпуск литературоведческой серии «Мастера современной литературы» (Л., 1928). В 1930-е — творческий кризис, почти полное молчание, арест в 1939-м, расстрел в 1940-м и насильственное забвение вплоть до середины 1950-х, а в начале «оттепели» — новый всплеск споров о писателе, которые не прекращаются и доныне.

10.1. «Где же он, Интернационал добрых людей?»

Когда появились в «Красной нови» и «ЛЕФе» «конармейские» рассказы Бабе́ля, не было, кажется, критика, который бы не отметил поразительного богатства их речевой палитры. «Бабель обладает исключительным в наше время чутьем к разнородным “стихиям” современного разговорного и литературного языка», — сказано в одном из первых откликов¹. Действительно, стилистический протезизм — самая характерная черта творческой индивидуальности Бабе́ля. Этот дар проявился с первых его шагов в литературе. Среди ранних произведений Бабе́ля есть и рассказ «Мама, Римма и Алла», выдержанный в традиционной манере русского реалистического письма, и новелла «Иисусов грех», великолепно воссоздающая стиль русского народного сказа; в рассказе «Илья Исаакович и Маргарита Прокопьевна» зазвучала русская речь одесского еврея, а в рассказе «Шабос-нахму», о проделках Герша Острополера, главного героя местечкового фольклора, впервые создан на русском языке образ еврейской народной речи с ее патетикой и грустным юмором, с тихой печалью и броской театральностью, с ее гиперболами и литотами². Мышление «образами языков» было органической способностью бабелевского таланта. Особенно значимы и ярки в художественной системе Бабе́ля образы национальных языков. Они у него артистичны, это, как правило, речевые с к а з ы, эстетически выражающие

¹ Горбачев Г. О творчестве Бабе́ля и по поводу него // Звезда. — 1925. — № 4. — С. 240.

² В этом смысле Бабе́лю очень близка традиция Шолом-Алейхе́ма. Но Шолом-Алейхе́м создал образ еврейского демократического сказа на языке первоисточника, на идиш. Бабе́ль же как бы «переложил» еврейский демократический сказ на русский язык, а по существу, он создал необычайно самобытный речевой образ, в котором «сдвоены» два национальных голоса — голос переводимый и голос переводящий. Общение с Шолом-Алейхе́мом было для Бабе́ля, судя по многим свидетельствам, постоянной творческой потребностью. В его редакции в 1927 году вышел двухтомник переводов рассказов Шолом-Алейхе́ма (переводчик С. Гехт). И сам Бабе́ль порой, по воспоминаниям его жены А. Н. Пирожковой, «заново переводил рассказы Шолома-Алейхе́ма», и эта работа была, как он выражался, «для души» (Воспоминания о Бабе́ле / сост. А. Н. Пирожкова, Н. Н. Юргенева. — М., 1989. — С. 291).

своеобразие национального мышления и темперамента, несущие на себе печать национальной культуры и истории.

Новеллистический цикл «**Конармия**», занимает особое место в творчестве Бабеля. Да и вообще в советской прозе никогда — ни раньше, ни позже — не было такого многоголосья, такого пиршества национальных, сословных, диалектных, конфессиональных языков. Творчество Бабеля в целом может быть благодатным материалом для обсуждения очень серьезной теоретической проблемы — проблемы самосохранения и взаимодействия разных национальных культур на почве одного литературного языка. В данном случае «Конармия» интересует нас скорее в историко-литературном, чем в теоретическом плане; нам важно понять, почему именно в «Конармии» столь высока концентрация речевой многоголосицы, какова ее структура, какова ее эстетическая функция, что она выражает и воплощает?

Какие только национальные голоса ни звучат в пестром, крикливом взбаламученном мире «Конармии». Тут и польский: «О, тен человек! — кричит в отчаянии пан Робацкий. — Тен человек не умрет на своей постели... Тего человека забили людове...» («Пан Аполек»)¹. Тут и еврейский: «Старуха подняла на меня разлившиеся белки полуослепших глаз и опустила их снова. — Товарищ, — сказала она помолчав, — от этих дел я желаю повеситься» («Мой первый гусь»). А монологи маленького старьевщика Гедали из одноименного рассказа — это мастерски аранжированный, артистически исполненный образ речи местечкового мудреца. Здесь и прямые кальки с еврейских речевых оборотов («И вот мы все, ученые люди, мы падаем на лицо и кричим на голос: горе нам, где сладкая революция?...»); и стилизация под еврейскую бытовую интонацию («Революция — скажем ей “да”, но разве субботе мы скажем “нет”?»), и воспроизведение той «еврейской логики», в которой высокое духовное начало стыдливо прикрыто нарочито сниженной конкретизацией («Пане товарищ... привезите в Житомир немножко хороших людей. Ай, в нашем городе недостача, ай, недостача! Привезите добрых людей, и мы отдадим им все граммофоны. Мы не невежды»). А как представлена русская разговорная речь! Достаточно было бы провести анализ только писем и монологов-исповедей, принадлежащих героям «Конармии», а в цикле, состоящем из тридцати пяти новелл, шесть написаны в жанре письма и в жанре монолога-исповеди.

В этих жанрах, примечательных тем, что они самым естественным образом передают живую разговорную речь персонажа, идет, как правило, косвенный диалог разных речевых стилей: про-

¹ Здесь и далее текст цитируется по изданию: *Бабель И.* Сочинения: в 2 т. — Т. 2. — М., 1992.

фессионального жаргона, казачьего диалектного просторечия, газетной и митинговой риторики:

Дорогой товарищ редактор! Хочу описать вам за несознательных женщин, которые нам вредные. Надеюсь на вас, что вы, объезжая гражданские фронты, которые брали под заметку, не миновали закоренелую станцию Фастов, находящуюся за тридевять земель, в некотором государстве, на неведомом пространстве, я там, конечно, был, самогон-пиво пил, усы обмочил, в рот не заскочило. Про эту вышеизложенную станцию есть много кой-чего писать, но, как говорится в нашем простом быту, — господнего дерьма не перетаскать. Поэтому опишу вам только за то, что мои глаза собственноручно видели...

Так начинается и в таком ключе идет до самого конца письмо конармейца Никиты Балмашева («Соль»). Противоестественное соседство неслиянных голосов, их демонстративная сшибка, вызывающая трагикомический эффект, наилучшим образом выдает противоречивость, спутанность сознания «массового человека», которого революция выдернула из векового гнезда и понесла в вихре лозунгов, плакатов, листовок, газетных штампов, комиссарских инвектив, слухов. В этом вихре ему некогда оглядеться, и нету ни умения, ни сил разобраться. Но сам Балмашев не осознает того, насколько в нем все перепуталось. Столь же внутренне диалогичны у Бабеля и монологи других конармейцев: мальчика Васьки Курдюкова («Письмо»), бывшего музыкального эксцентрика и салонного чревовещателя Конкина («Конкин»), красного генерала Матвея Павличенко («Жизнеописание Павличенки, Матвея Родионыча»), командира первого эскадрона Хлебникова («История одной лошади»).

Особый и очень важный для постижения авторской концепции в «Конармии» — это вопрос о *голосе повествователя*. Именно повествователь вносит в цикл устойчивую ноту, вызывающую прямую ассоциацию с библейской поэзией, особенно с «Песней песен»:

О Броды! Мумии твоих раздавленных страстей дышали на меня непреодолимым ядом... («Путь в Броды»).

О устав РКП! Сквозь кислое тесто русских повестей ты положил стремительные рельсы. Три холостые сердца со страстями рязанских Иисусов ты обратил в сотрудников «Красного кавалериста»... («Вечер»).

...Помнишь ли ты Житомир, Василий? Помнишь ли ты Тетерев, Василий, и ту ночь, когда суббота, юная суббота кралась вдоль заката, придавливая звезды красным каблучком? («Сын рабби»).

Библейский слог проступает и в условно-аллегорических тропах: «Пустыня войны зевала за окном» («Рабби»). Он слышен в

характерной лексике: «Я скорблю о пчелах. <...> Мы осквернили ульи» («Путь в Броды»). Библейский колорит повествованию придают и вставные жанры, вроде апокрифа об Иисусе и Деборе в рассказе «Пан Аполек». И даже песню про солового жеребчика, которую поет Афонька Бида, повествователь перелагает на лад библейского сказания, расцвечивая ее традиционными для этого жанра оборотами: «Соловый жеребчик, по имени Джигит, принадлежал подьесаулу, упившемуся водкой в день усекновения главы. <...> Джигит был верный конь, а подьесаул по праздникам не знал предела своим желаниям. <...> Тогда подьесаул заплакал о тщете своих усилий».

Многоголосье бабелевского цикла непосредственно соотносится с его «топографией»¹. Новоград-Волынский, Крапивно, Житомир, Броды, Радзивилов, Козин, Лешнюв, Белая Церковь, Берестечко, Сокаль, Вербы, Бук, Замостье, Чесники, Хотин — эти города, городки, местечки упоминаются в «Конармии», здесь разворачивается действие новелл. Это целый «материк», протянувшийся с юга на север — от Хотина, что стоит неподалеку от Северной Буковины, до Житомира, на границе с Полесьем. Это земля, целиком входящая в печально знаменитую «черту оседлости».

Топосы, вводимые Бабелем, несут на себе печать истории разных народов, чьи судьбы связаны с этим краем. Вот украинский тоpos: «Мы проехали казачьи курганы и вышку Богдана Хмельницкого. Из-за могильного камня выполз дед с бандурой и детским голосом спел про былую казачью славу» («Берестечко»). Есть там и польские топосы: замки вельможных князей, костелы в Новограде и Берестечко, и даже шоссе, идущее из Бреста к Варшаве, становится историческим топосом, когда повествователь напоминает, что оно построено «на мужицких костях Николаем Первым» («Переход через Збруч»).

Топосом же, в котором концентрированно представлен материк «черты оседлости», в «Конармии» выступает *образ еврейского местечка*. Черты такого образа «рассыпаны» по всему циклу, накапливаясь от новеллы к новелле, они создают целостную и емкую картину своеобразного национального мира. Отдельную миниатюру он специально посвящает описанию старинного еврейского кладбища («Кладбище в Козине»): «Кладбище в еврейском местечке. Ассирия и таинственное тление Востока на поросших бурьяном волыньских полях...» В этом образе — моментальный оттиск тысячелетней истории народа, прошедшего путем

¹ Топосы бабелевского цикла заслуживают обстоятельного исследования. В частности, интересны и убедительны наблюдения Е. Б. Скороспеловой над тремя образными планами: бытовым, космическим, историческим — в художественном мире «Конармии» (*Скороспелова Е. Б.* Идейно-стилевые течения в русской советской прозе первой половины 1920-х годов. — М., 1979. — С. 42—48).

изгнанничества от Ассирии до полей Вольны и Подольщины и уже не менее трех веков обитающего на этой новой родине.

А в новелле «Берестечко» Бабель дает до предела сжатый этнографический очерк еврейского местечка, начиная с характеристики экономического его уклада («Евреи связывали здесь нитями наживы русского мужика с польским паном, чешского колониста с лодзинской фабрикой») и кончая характеристикой его архитектуры («Традиционное убожество этой архитектуры насчитывает столетия»). Бабелю не надо было объяснять своим читателям что такое «черта оседлости». Одного только упоминания о «рабби Азрииле, убитом казаками Богдана Хмельницкого» («Кладбище в Козине»), достаточно.

Семантика образа еврейского местечка не замыкается на социологической проблеме трагедии одного народа. Точнее так: изображая безысходную жизнь еврейского местечка, Бабель создал образ огромной обобщающей силы. Этот образ представляет национальный гнет как самую оскорбительную, самую смертоносную для человеческой души и для существования народа форму социальной несправедливости. Этот образ вопиет против национальной нетерпимости, где бы она ни была и когда бы она ни проявлялась.

Образом своего еврейского местечка Бабель убедительно объясняет историческую необходимость действительно революционных перемен в России. А этим образом столь же убедительно мотивируется выдвижение в качестве главной цели революции, главного идеала ее — идеи интернационализма.

Мотив интернационала — один из сквозных мотивов цикла «Конармия». Об интернационале мечтают обитатели еврейского гетто: «Мы не невежды. Интернационал... мы знаем, что такое Интернационал. И я хочу Интернационала добрых людей», — говорит маленький старьевщик Гедали. Идеи Интернационала пропагандируют вожди (в новелле «Мой первый гусь» Лютов читает в «Правде» речь Ленина на Втором конгрессе Коминтерна) и комиссары (в новелле «Берестечко» упоминается доклад о Втором конгрессе Коминтерна, с которым выступит военкомдив Виноградов), над эскадронами конармейцев реет «знамя, на котором написано про Третий Интернационал» («Смерть Долгушова»), и в последний путь их провожает оркестр, играющий «Интернационал» («Эскадронный Трунов»).

Но осуществляется ли эта выстрадавшая, оплаченная кровью миллионов жертв религиозных и национальных войн и погромов, прекрасная мечта?

Ответом на вопрос становится то, что повествователь называет «летописью будничных злодеяний»: «Развороченные шкафы... обрывки женских шуб на полу» («Переход через Збруч»); беремен-

ная еврейка и ее долговязый муж «вспоминали об ограбленных вещах и злобствовали друг на друга за незадачливость» («Солнце Италии»); «Евреи в жилетах, с поднятыми плечами, стояли у своих порогов, как ободренные птицы. Казаки ходили по дворам, собирали полотенца и ели неспелые сливы» («Иваны»)... Такова реальность Гражданской войны. Она оказывается в вопиющем контрасте с благородной идеей интернационализма.

Еще в 1928 году критик Павел Новицкий обратил внимание на соседство двух моментов в начале рассказа «Берестечко». Первый: «На столбах висели объявления о том, что военкомдив Виноградов прочтет вечером доклад о Втором конгрессе Коминтерна». А за этой фразой сразу же следует жуткое описание того, как конармеец Кудря спокойно и умело, «не забрызгавшись», зарезал старого еврея с серебряной бородой¹. К наблюдениям П. Новицкого следует добавить, что подобным же контрастом между идеей и практикой рассказ «Берестечко» завершается:

Внизу не умолкает голос военкомдива. Он страстно убеждает озадаченных мешчан и обворованных евреев:

— Вы — власть. Все, что здесь, — ваше. Нет панов. Приступаю к выборам Ревкома...

Так какая же это власть народа, если сам народ подвергается ограблению и насилию со стороны своих освободителей? Этот вопрос неотвратимо встает перед читателями «Конармии». Вопрос этот звучит тем горше, тем отчаянней, что своего рода «оселком» всех деяний, совершаемых в годы революции и гражданской войны, у Бабеля выступает судьба еврейского народа, народа, который даже не столетиями, а тысячелетиями страдал от национального гнета и в котором неистовая жажда спасительного «интернационала добрых людей» была взлелеяна кровавыми прогромами, расистской «чертой оседлости», оскорбительными процентными нормами и повседневными унижениями. В рассказе «Переход через Збруч», открывающем цикл, дан образ старика еврея с вырванной плоткой и разрубленным пополам лицом — его убили белополяки. В рассказе «Берестечко» еврею-старика с серебряной бородой перерезает горло конармеец. Так разве не прав в своем сомнении старый Гедали, когда не находит существенной разницы между поляком, который вырывает бороду еврею, и тем, кто сначала изгоняет поляка, а потом отнимает у еврея граммфон и угрожает ему револьвером? Этот вопрос, поставленный в нарочито сниженном, обывательном виде местечковым евреем Гедали, переводится в колоссальный масштаб русским мужиком-красноармейцем:

¹ См.: Новицкий П. Бабель // И. Э. Бабель (Статьи и материалы.) — Л., 1928. — С. 66 — 67.

И в тишине я услышал отдаленное дуновение стога. Дым потаенного убийства бродил вокруг нас.

— Бьют кого-то, — сказал я. — Кого это бьют?

— Поляк тревожится, — ответил мне мужик, — поляк жидов режет... <...>

Мужик заставил меня прикурить от его огонька.

— Жид всякому виноват, — сказал он, — и нашему и вашему. Их после войны самое малое количество останется. Сколько в свете жидов считается?

— Десяток миллионов, — ответил я и стал взнуздывать коня.

— Их двести тысяч останется! — вскричал мужик... («Замостье»).

Через тему трагедии целого народа, ожидавшего раскрепощения от унижительной судьбы изгоев, но не избавленного революцией от страданий и преследований, Бабель выразил свое сомнение в успешности такого преобразования мира, когда провозглашенные великие идеалы интернационализма, равенства и братства не становятся руководством в революционной практике, а оттесняются и забываются в сумятице ожесточенной Гражданской войны, и в этой атмосфере им не удастся пересилить инерцию вековых национальных предрассудков.

А почему же не исполняется светлая мечта о братстве народов? Ответ на этот самый главный и самый мучительный вопрос открывается, если внимательно всмотреться в то, как в новеллах Бабеля соотносятся деяния конармейцев с системой вечных святынь — земных и духовных.

Вечные *земные* святыни воплощены у Бабеля в образах народно-поэтического ряда. Это образы сребробородых старцев, носителей вековой мудрости. Это образы измученных матерей, даровавших жизнь своим детям. И рядом с ними — образ коня, верного друга казака, и образ песни — эмоционального эквивалента затаенной боли сердца. Для персонажей «Конармии» эти святыни ближе, теплее и дороже всего на свете. Нет для дочери никого, кто был лучше ее замученного старого отца («Переход через Збруч»). Для Сашки Христоса нет никого чище матери, и он умоляет отца не поганить мать своей дурной болезнью («Сашка Христос»). А для полковой дамы Сашки в самый разгар боев важнее всего, чтобы ее лошадь была удачно покрыта («Чесники»).... Но старцев зверски убивают на глазах их дочерей. К «крохотной крестьянке в выпущенной кофте, с чахлыми светлыми и застенчивыми чертами лица», давшей жизнь братьям Курдюковым, летит трагическая весть о гибельном раздоре между отцом и сыновьями («Письмо»). «Зачем бабы трудятся?» — вопрошает среди смертей старый ездовой Гришук («Смерть Долгушова»). Коня, которого выходил комэскадрона Хлебников, своевольно забирает себе

комдив Савицкий, и эта несправедливость толкает Хлебникова на выход из партии («История одной лошади»). И только старая песня «Звезда полей над отчим домом и матери моей печальная рука...», старая песня, хранящая память о нетленных человеческих святынях, хоть ненадолго смиряет злобу и останавливает жестокость («Песня»).

Носителями вечных *духовных* святынь у Бабеля становятся традиционные религиозные образы¹. Причем, наряду с образами из Ветхого завета, он вводит образы из Нового завета, с Торой у него соседствует Евангелие, с Иисусом Христом — еврейский средневековый философ Моисей Маймонид.

Вот здесь-то и открывается семантика образа библейского слова, на котором в «Конармии» зачастую ведется повествование. С одной стороны, библейские мотивы и образы вполне органичны для мира еврейского местечка, они представляют собой первородные основы еврейской национальной культуры, в местечке они укоренены, вросли в повседневность. А вместе с тем святыни Ветхого завета уже два тысячелетия составляют неотъемлемую часть христианской культуры, на которой возвращена значительная часть человечества. В таком качестве — в качестве *общечеловеческих духовных святынь*, не отрывающихся от своей житейской, исторической основы, — и выступают в «Конармии» библейские образы. Но отношение к этим ценностям у автора «Конармии» не лишено противоречивости.

По дневникам, которые вел Бабель во время польского похода, видно, что судьбы духовных ценностей были постоянно в поле его зрения. Дневники буквально пестрят записями такого рода: «07.08.20. Берестечко. <...> Ужасное событие — разграбление костела. <...> Дом ксендза уничтожен, я нахожу старинные книги, драгоценнейшие рукописи латинские»². «10.08.20. Лашков. <...> Пожар в селе. Горит клуня священника. <...> Наши казаки, страшное зрелище, тащат с заднего крыльца, глаза горят, у всех неловкость, стеснение, неискоренима эта так называемая привычка. Все хоругви, старинные Четвы-Минеи, иконы вынесены...»; «18.08.20. <...> Униатский священник в Баршовице. Разрушенный, испоганенный сад, здесь стоял штаб Буденного, и сломанный, сожженный улей...». И — синтез впечатлений от увиденного: «Ад. Как мы несем свободу, ужасно».

Происходящее вызывало у Бабеля прямые ассоциации с апокалиптическими сценами из Библии. Вот, например, дневнико-

¹ Специальному анализу этого образного пласта посвящена статья венгерского литературоведа Жужанны Хетени «Библейские Мотивы в "Конармии" Бабеля» (Studia Slavica. Hung. 27, 1981).

² «Ненавижу войну» (Из дневника 1920 года Исаака Бабеля) // Дружба народов. — 1989. — № 5. — С. 250.

вая запись от 24 июля 1920 года: «9 Аба. (День, установленный для поста и траура в память падения Иерусалима и разрушения Храма. — *Авт.*) Старуха рыдает, сидя на полу, сын ее, который обожает мать и говорит, что верит в бога ради того, чтобы сделать ей приятное, — приятным тенорком поет и объясняет историю разрушения храма. Страшные слова пророков — едят кал, девушки обесчещены, мужья убиты. Израиль побит, гневные и тоскующие слова. Коптит лампочка, воет старуха, мелодично поют юноши, девушки в белых чулках, за окном Демидовка, ночь, казаки, все, как тогда, когда разрушали храм...»¹.

Ошеломленность, растерянность, возмущение Бабеля очевидны. И все же он пытается как-то понять людей, творивших это кощунство. Он старается заставить себя признать их право на жестокость и разрушительство, оправдать его повелевающей волею истории, некоей объективной закономерностью. Бабеля глубоко возмущает бессмысленная жестокость конармейцев, крайняя грубость нравов, он вполне разделяет мнение медсестры: «...Наши герои — ужасные люди». И в то же время его умиляет «великолепное молчаливое содружество» конармейцев, их «преданность коням». Он дает весьма жесткую характеристику новому военному («тупой, но обтесавшийся московский рабочий»), но в его шаблонности признает некую новую сокрушающую силу, знамение прогресса. Он с трудом заставляет себя, преступая через брезгливость, постигать характеры конармейцев: «Надо проникнуть в душу бойца, проникаю, все это ужасно, зверье с принципами»; и тут же, сравнивая польских пленных с казаками, отмечает с гордостью: «...Несчастная пыль, какая разница между казаками и ими, жила тонка».

«Двадцатым годам присуще интеллигентское поклонение жестокости. “Конармия” Бабеля вся проникнута уничтожением перед недоступной ему кровожадностью» — это запись, сделанная Лидией Яковлевной Гинзбург², живым свидетелем той эпохи, тонким аналитиком литературы. Однако о «Конармии» здесь сказано излишне категорично. Дело в том, что внутри цикла происходит определенная эволюция «интеллигентской» позиции автора, причем в направлении, противоположном тому, в котором пошла вся ранняя советская литература, начиная с «Двенадцати» Блока.

В первых новеллах цикла Бабель действительно отдает дань революционному нигилизму. Так, в рассказе «*Пан Аполек*» дана апология грешным мира сего, причем дана вызывающе — через тему богохульства: бродячий художник, «беспечный богомаз», сделал моделями своих росписей в Новоградском храме хромого

¹ Лит. наследство. — М., 1965. — Т. 74. — С. 499.

² Гинзбург Л. Я. Записи разных лет // Родник. — 1990. — № 3. — С. 30.

выкреста Янека и «еврейскую девушку Эльку, дочь неведомых родителей и мать многих подзаборных детей», первого запечатлел в образе апостола Павла, вторую — в облике Марии Магдалины, а на иконах увековечил своих заказчиков, окрестных крестьян, в ликах Иосифа и Марии. «Он произвел вас при жизни в святыне!» — возмущенно восклицает викарий. «И не больше ли истины в картинах пана Аполека, угодившего нашей гордости, чем в ваших словах, полных хулы и барского гнева?» — отвечает ему «колченогий Витольд, скупщик краденого и кладбищенский сторож». Рассказчик безоговорочно принимает вторую точку зрения: «Окруженный простодушным сиянием нимбов, я дал тогда обет следовать примеру пана Аполека».

Но обет выдержать не удалось. Принцип пана Аполека: угодить гордости грешных мира сего и произвести их при жизни в святыне — на поверку оказался далековат от действительности. Как далека дистанция между грешным человеком и человеческими святынями. В последующих новеллах Бабель эту дистанцию фиксирует чутко и тревожно.

В критике давно отмечена кричащая противоречивость характеров бабелевских героев — Афоньки Биды, Прищепы, Акинфиева, эскадронной дамы Сашки, Хлебникова, Павличенки, подчеркнутое сосуществование в их душах диаметрально противоположных нравственных качеств: грубости и чуткости, возвышенного и низменного, благородства и цинизма, доброты и безжалостности. У А. Воронского было немало оснований для утверждения, что «сквозь жестокость, видимую бессмысленность и дикость писатель видит особый смысл, скрытый, правдоискательство»¹. Но не меньше оснований герои Бабеля дают для вопроса: почему же высокий дух правдоискательства, неистовая жажда справедливости, пробудившееся чувство человеческого достоинства выражаются через дикость и хамство, звериную жестокость и даже садизм? На этот неизбежный корневой вопрос Бабель не дает прямого ответа. Но он настойчиво отмечает нечто общее в действиях своих героев.

Этим общим оказывается момент осквернения святынь. Так, Прищепа, совершая свое возмездие за убитых родителей, сам творит кошунство: «...Он оставлял подколотых старух, собак, повешенных над колодезем, иконы, загаженные пометом». А Афонька Бидя, что в отместку за убитого любимого коня свирепствовал среди мирных жителей, отмечает свое возвращение тоже кошунством — разбивает в костеле раку святого Валента («Афонька Бидя»).

¹ Воронский А. К. И. Бабель (1924) // Воронский А. К. Искусство видеть мир: (Портреты. Статьи). — М., 1987. — С. 157.

Мотив осквернения святынь образует «подводный» сквозной сюжет «Конармии». Разрушены вековые устои дома и семьи, этот мотив дается у Бабеля через образы улья и пчел — традиционную символику домовитости и лада: «Мы осквернили ульи. Мы морили их серой и взрывали порохом. Чадившее тряпье издавало зловонье в священных республиках пчел. Умирая, они летали медленно и жужжали чуть слышно...» («Путь в Броды»). Осквернены ритуальные предметы: «Я нахожу человеческий кал и черепки сокровенной посуды, употребляющейся у евреев раз в год — на пасху» («Переход через Збруч»). Оскверняются храмы: «Насильственный пришелец, я раскидываю вшивый тюфяк в храме, оставленном священнослужителем, подкладываю под голову фолианты, в которых напечатана осанна ясновельможному и пресветлому Начальнику Панства, Иозефу Пилсудскому» («Костел в Новограде»). И кульминационным центром метасюжета об осквернении вечных святынь становится рассказ о разграблении храма («У Святого Валента»). Если в начале цикла, а точнее, в рассказе «Костел в Новограде» (он идет вторым), герой-повествователь, здесь никак не отделенный от авторской позиции, всячески дискредитирует религиозные святыни и оправдывает разграбление храма тем, что в нем были найдены припрятанные деньги и драгоценности, то в рассказе «У Святого Валента» разграбление храма конармейцами рисуется как дикое кошунство, как циничное надругательство, достойное самой высшей, «божьей» кары. Неслучайно там возникает ситуация, напоминающая библейский сюжет об изгнании Иисусом торгующих из храма: «Громовым голосом звонарь церкви святого Валента предал нас анафеме на чистейшей латыни».

Именно с этого момента начинается духовный слом похода Конармии. Все последующие новеллы цикла фабульно связаны мотивом воинских неудач, отступления, бегства. В рассказе «Замостье»: «Обозы бежали, ревели и тонули в грязи. <...> — Мы проиграли кампанию, — бормочет Волков и всхрипывает. — Да, — говорю я». В рассказе «Чесники» — подготовка к атаке, заранее обреченной на неудачу: «Бойцы, подвывая двигались за ними, и бледная сталь мерцала в сукровице осеннего солнца. Но я не услышал единодушия в казацком вое...». В рассказе «После боя» — эта же атака и ее позорный финал: «Пулеметы противника палили с двадцати шагов, раненые упали в наших рядах. Мы растоптали их и ударились об неприятеля, но каре его не дрогнуло, тогда мы бежали. <...> Пять тысяч человек, вся дивизия наша неслась по склонам, никем не преследуемая». А завершался цикл рассказом «Сын рабби», где запечатлено беспорядочное бегство

тифозного воинства¹. Так бесславно заканчивается поход. Такова жестокая кара за поправление и осквернение земных и духовных святынь².

В пестрой мозаике персонажей «Конармии» особое место занимают два «сквозных» персонажа — сам Лютов Кирилл Васильевич, герой-рассказчик, и Илья Брацлавский, последний сын житомирского рабби. Оба они вошли в относительно однородную казачью массу извне, из другого культурного и национального мира, а точнее — мира еврейства: оттуда не только Илья Брацлавский, но и сам Лютов — он лишь для казаков приват-доцент Петербургского университета, «пострадавший по ученой части», а старому рабби он представляется одесским евреем, который изучал Библию, а теперь перекладывает в стихи похождения легендарного любимца местечкового фольклора Герша из Острополя. Они пришли из мира, изначально чуждого казакам, отделенного от них не просто «чертой оседлости», а закоснелой многовековой предубежденностью, пришли, разделив вместе с конармейцами великую мечту об Интернационале. В судьбах Брацлавского и Лютова автор «Конармии» раскрывает духовную драму людей, принявших высокие идеалы революции и столкнувшихся с ее жестокой практикой, исследует сам процесс переживания этого противоречия и поисков его разрешения. И вновь — как и в целом художественном мире «Конармии» — в душах Ильи Брацлавского и Лютова драма исторического и социального выбора протекает как мучительное борење между новыми идеями и вечными святынями. А результат выбора становится нравственным и эстетическим судом над героем.

В конармейском дневнике Бабеля есть такая запись: «21.08.20. Адамы. <...> Два одессита — Мануйлов и Богуславский, опервенком авиации. Париж, Лондон, красивый еврей, болтун, статья в европейском журнале, помнаштадив, евреи в Конармии, я ввожу их в корень...»³. Введенными «в корень» оказались не Мануйлов

¹ Имеется в виду первое издание цикла: *Бабель И.* Конармия. — М.; Л., 1926. Рассказы «Аргмак» и «Попелуй», завершающие новейшие издания, написаны в 1930-е годы.

² В свете сказанного выше представляется крайне несправедливой та оценка, которую дал произведением Бабеля И. А. Бунин: «Среди наиболее мерзких богохульников был еще Бабель» (см.: *Бунин И.* Воспоминания. Автобиографические заметки // Театральная жизнь. — 1990. — № 15. — С. 25). Правда, свое суждение Бунин выводит из рецензии, опубликованной некогда в эмигрантской газете «Дни». Собственные впечатления о рассказах Бабеля у него довольно скудны: «Я, со своей стороны, вспоминал тогда еще один рассказ Бабеля, в котором говорилось, между прочим, о статуе Богоматери в каком-то католическом костеле, но тотчас старался не думать о нем: та гнусность, с которой было сказано о грудях Ее, заслуживала уже плахи...» (Там же).

³ Дружба народов. — 1989. — № 5. — С. 259.

и Богуславский, а Лютов и Брацлавский. И дело не в замене фамилий, а в замене самого типа личности¹. Вместо разбитного европеизированного еврея, человека светского, бывавшего в западных столицах и даже напечатавшего где-то там статью, — местечковый юноша из древнего раввинского рода, талмудист, аскет. Все — наоборот.

С судьбой Ильи Брацлавского связаны две опорные новеллы — «Рабби» и «Сын рабби», в метасюжете цикла первая находится в зоне завязки, а вторая — финальная, итоговая. (Да еще в рассказе «Афонька Бида» мелькнет этот персонаж, как напоминание о том, что он здесь, в гуще.) Это все конечно же не случайно. Тема Ильи Брацлавского — одна из стержневых в цикле. Он тоже правдоискатель. Но в отличие от Никиты Балмашева или Павличенки, Прищепы или Хлебникова, его правдоискательство не стихийно, не импульсивно, оно одухотворено и осмысленно. Этот «юноша с лицом Спинозы, с могущественным лбом Спинозы, зачухлым лицом монахини» ищет правды в священных свитках Торы и в документах партийных съездов. Он хочет разумом постичь, отыскать связь между ними, он хочет совместить древние истины с новыми идеями, согласовать их в своей душе, а затем и в мире. Приверженность этой мечте обрекает его, «последнего принца в династии», на презрение и проклятие местечковых начетчиков и юродивых. С этой мечтой приходит он в Конармию и становится «мужицким атаманом, выбранным ими и любимым». И до смерти своей он от мечты о союзе вечного и сиюминутного, гармонии общечеловеческого и социального не отказывается. Свидетельство тому — содержимое солдатской котомки умирающего красноармейца Брацлавского:

Здесь было все свалено вместе — мандаты агитатора и памятки еврейского поэта. Портреты Ленина и Маймонида лежали рядом. Узловатое железо ленинского черепа и тусклый шелк портретов Маймонида. Прядь женских волос была заложена в книжку постановлений шестого съезда партии, и на полях коммунистических листовок теснились кривые строки древнееврейских стихов. Печальным и скупым дождем падали они на меня — страницы “Песни песней” и револьверные патроны...

И причина поражения Ильи Брацлавского — а паническое бегство красноармейцев, позор наготы «принца, потерявшего

¹ Но и выбор фамилии героя тоже вряд ли случаен. Род Брацлавских вошел в историю российских евреев. Рабби Нахман Брацлавский (1772 — 1811) был известным деятелем еврейской культуры. Правнук Баал-Шема (Бешта), основателя хасидизма, он был одной из самых интересных фигур в хасидском движении, написал книгу «Сказания», где собраны народные религиозные песни, хасидские сказания и легенды (См.: Еврейская энциклопедия. — М.: Терра, 1991. — Т. 4. — С. 922 — 923).

штаны», смерть в грязной теплушке на драном тюфяке, «среди стихов, филактерий и портянок» — это конечно же поражение нравственное, духовное — вовсе не в том, что он хотел совместить старое и новое, а в том, что в боренье между вечным и преходящим он отдал предпочтение преходящему и невольно предал Вечное¹.

Символом вечного в рассказах об Илье Брацлавском выступает Мать. Мотивом Матери открывается новелла «Рабби»:

— Все смертно. Вечная жизнь суждена только матери. И когда матери нет в живых, она оставляет по себе воспоминание, которое никто еще не решился осквернить. Память о матери питает в нас сострадание, как океан, безмерный океан питает реки, пересекающие вселенную...

Эти сентенции мудрого Гедали, звучащие, как строки из Священной книги, вроде бы никак не увязываются с сюжетом новеллы «Рабби». Но они тесно сопрягаются с финалом рассказа «Сын рабби», с предсмертным признанием красноармейца Ильи Брацлавского. Герой-рассказчик напоминает ему исходную ситуацию:

— Четыре месяца тому назад, в пятницу вечером, старьевщик Гедали привел меня к вашему отцу, рабби Моталэ, но вы не были тогда в партии, Брацлавский.

— Я был тогда в партии, — ответил мальчик, царапая грудь и корчась в жару, — но я не мог оставить мою мать...

— А теперь, Илья?

— Мать в революции — эпизод, — прошептал он, затихая...

— Пришла моя буква, буква Б, и организация усала меня на фронт...

И это решение Ильи Брацлавского, в котором критика 1920-х годов видела проявление высочайшей революционной сознатель-

¹ Идея синтеза вечного и нового не оставляла Бабеля и в последующие годы, он искал и старался зафиксировать любые проявления этого синтеза. Так, в статье, посвященной памяти Эдуарда Багрицкого (опубликована в 1936 году), есть неожиданная, на первый взгляд, аналогия: «И вот — охотничьи его рассказы стали пророчеством, ребячливость — мудростью, потому что он был мудрый человек, соединивший в себе комсомольца с Бен-Акибой». Багрицкий, чья высокая профессиональная культура и широкая эрудиция были результатом упорного самообразования, Багрицкий, который в своем невольном кунцевском заточении, вызванном болезнью, стал наставником целой плеяды молодых поэтов, ассоциируется с легендарным Бен-Акибой, одним из самых именитых еврейских учителей, который жил в самом начале новой эры, человек незнатного происхождения, он стал главою академии в Южной Палестине. Такое смелое сближение комсомольца и Бен-Акибы в облике одного из своих современников характерно для направления мыслей Бабеля.

ности¹, на самом деле, в общем контексте всего цикла, в системе его ценностных ориентиров, предстает как трагическая, непоправимая ошибка, за которую следует жестокая расплата.

Еще более противоречивым и даже пребывающим в жестоком внутреннем разладе предстает характер Лютова, «сквозного» героя цикла, главного рассказчика. С одной стороны, в своих спорах с защитниками общечеловеческих вечных святынь Лютов отбивается лишь революционной риторикой.

Вот его диалог с местечковым философом Гедали:

—...И я хочу Интернационала добрых людей, я хочу, чтобы каждую душу взяли на учет и дали бы ей паек по первой категории. Вот, душа, кушай, пожалуйста, имей от жизни свое удовольствие. Интернационал, пане товарищ, это вы не знаете, с чем его кушают...

— Его кушают с порохом, — ответил я старику, — и приправляют лучшей кровью...

Без этой красивой фразы Лютова не обходится ни одна критическая работа о «Конармии». Ею закрывают диалог героев рассказа, оставляя последнее слово за Лютовым, приписывая ему роль победителя, трезвого и сурового, в споре с якобы отвлеченным гуманизмом Гедали. На самом деле в рассказе последнее слово остается не за Лютовым. Произнеся сентенцию насчет кушанья из пороха и крови, он захотел откусать чего-то посъедобнее:

— Гедали, — говорю я, — сегодня пятница, и уже настал вечер. Где можно достать еврейский коржик, еврейский стакан чаю и немножко этого отставного бога в стакане чаю?..

— Нету, — отвечает мне Гедали, навешивая замок на свою корбочку, — нету. Есть рядом харчевня, и хорошие люди торговали в ней, но там уже не кушают, там плачут...

Последнее слово осталось за старым Гедали: он мудро разглядел, что стоит за красивой фразой об Интернационале на порохе и крови. К революционной риторике и к людям, отдающим ей дань, у Бабеля довольно рано выработалось весьма скептическое отношение. Читаем в его фронтовом дневнике: «6.08.20. Хотин

¹ Например, В. П. Полонский писал: «Здесь два Бабеля — оттого в книге два стиля, два мира, две эпохи. Один мир утверждает: “Все смертно. Вечная жизнь суждена только матери”. Другой говорит: “Мать в революции — эпизод”, то есть, другими словами: революция — выше матери, революция и есть настоящая мать. В прославлении революции — над бренностью всего остального — пафос “Конармии”» (цит. по: *Полонский В.* О литературе. — М., 1988. — С. 69).

В. П. Полонский был одним из самых оригинальных и проницательных критиков своего времени, но господствующие идеологемы, как видим, довели и над ним. Мысль о том, что в оппозиции «мать — революция» печать бренности может лежать на революции, а право на вечность остается за матерью, была чужда, даже враждебна этой идеологии.

<...> Три военкома <...> сидят в садку, военком выпрашивает, сплетничает, *высокопарно говорит о мировой революции*, хозяйка стряхивает яблоки, потому что все объели». Или: «11.8.20. Лешнюв <...> Сестра приехала <...> Как быстро уничтожили человека, принизили, сделали некрасивым. Она наивна, глупа, *восприимчива даже к революционной фразе* и чудачка, много говорит о революции, служила в Культпросвете ЧК, сколько мужских влияний».

С другой стороны, сам Лютов не может без муки, без насилия над собой следовать тем холодным рацеям, которые он же декларирует. Он не может опуститься до жестокости, ставшей нормой, бытовой повседневностью. На войне он так и не овладел умением убить человека. В глазах конармейцев такое неумение преступно, и именно за это Лютов заслуживает ненависть Акинфиева, израненного и больного («После боя»). Однако в исповедальном слове самого Лютова его неспособность убивать ассоциируется с высокими образами святости и мученичества:

Деревня плыла и распухала, багровая глина текла из ее скучных ран. Первая звезда блеснула надо мной и упала в тучи. Дождь стегнул ветлы и обессилел. Вечер взлетел к небу, как стая птиц, и тьма надела на меня мокрый свой венец. Я изнемог, и согбенный под могильной короной, пошел вперед, вымаливая у судьбы простейшее из умений — умение убить человека.

Но гуманизм Лютова может оборачиваться недочувствием, и в истории со смертельно раненым Долгушовым, который просил: «Патрон на меня надо стратить», — он оказывается нравственно ниже грубого Афоньки Биды («Смерть Долгушова»). А когда Лютов начинает все-таки осваивать мародерские приемы своих однополчан, сбивая в поисках хоть какой-нибудь еды замки с утлых чуланов («Песня») или страшая обитателей нищих хижин поджогом («Замостье»), он сам начинает попираť земные святыни — оскорбляя женщин, матерей и старух, хозяек этих жалких халуп. И здесь какой-то Сашка Христос, бывший общественный пастух, оказывается душевно более чутким, чем бывший приват-доцент Петербургского университета.

И все же в страшную пору всеобщего ожесточения и безжалостного разрыва всех и всяческих уз между людьми именно Лютов принимает в душу «последний вздох своего брата». Здесь братом назван еврей, сын рабби Илья Брацлавский. А в другом рассказе своим братом Лютов называет убитого поляка: «Я зажег фонарик, обернулся и увидел на земле труп поляка, залитый моей мочой. Записная книжка и обрывки воззваний Пилсудского валялись рядом с трупом. <...> Воззванием Пилсудского, маршала и главнокомандующего, я стер вонючую жидкость с черепа неведомого моего брата и ушел, сгибаясь под тяжестью седла». Это рассказ

«Иваны», гуманное чувство Лютова к убитому противнику здесь резко контрастирует с той изуверской многодневной пыткой, которую чинит один Иван, ездовой Акинфиев, над другим Иваном, дьяконом Аггевым, в сущности — брат над братом. Невозможность примирить непримиримое: законы вечности и законы военного времени, общечеловеческие идеалы и идеи классового антагонизма, мечту о всемирном братстве и массовое беспощадное братоубийство — все это разрывает душу Лютова, становится его неутрачиваемой болью. Далеко не случайно в сознании и подсознании Лютова присутствует мотив болящего сердца: «Летопись будничных злодеяний теснит меня неутрачиваемо, как порок сердца»; «...сердце мое, обгащенное убийством, скрипело и текло».

В 1960-е годы, когда имя Бабеля вернулось в литературу и вокруг «Конармии» и позиции в ней героя-рассказчика вновь разгорелись споры, Н. В. Драгомирецкая сделала интересное наблюдение: «В противоречивом характере, созданном Бабелем, обращает на себя внимание какая-то удивительная нераздельность, казалось бы, исключаящих друг друга, полярных состояний и чувств. В замысле Бабеля — создать образ противоречия, которое не движется, не разрешается, в котором контрастные состояния существуют рядом и придают противоречию вид трагической безвыходности»¹. Действительно, образ Лютова, состояние Лютова — все соткано из противоречий. Но противоречия эти не статичны, они «работают». Попадая в очередной трагический тупик, душа Лютова не примиряется — стоном своим, болью своею она взывает к неприятию зла, претендующего на праведность, она взыскует разрешения противоречий в согласии с вечными человеческими ценностями.

Как ни старается Лютов вписаться в Конармию, освоить ее законы, он все равно остается в ней «белой вороной». Но отторгнутый четвертым эскадром («Пошел от нас к трепаной матери» — вот устная резолюция, которую выдал Лютову эскадронный Баулин), Лютов не покидает Конармию. В воинстве, ожесточенном братоубийственной войной, «белые вороны», невольные хранители нравственных абсолютов нужны, без них это воинство может переродиться в банду. (В рассказах «Аргмак» и «Поцелуй», которыми Бабель в 1930-е годы замыкал цикл, чувствуется стремление писателя как бы морально «компенсировать» Лютова, показать его самоутверждение. Но все-таки эти рассказы несут на себе печать уже другого времени, некоторого сдвига в воззрениях Бабеля (а они в начале 1930-х годов не были свободны от иллюзий насчет утвердившегося режима), да и стилистического сдвига тоже.)

¹ Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стили. Произведение. Литературное развитие. — М., 1965. — С. 166.

Когда на страницах центральных журналов появились рассказы Бабеля о Конармии, они вызвали гневную статью самого Буденного, легендарного командарма Первой Конной. Статья хлестко называлась «Бабизм Бабеля из “Красной нови”». Самый главный упрек Буденного: рассказы Бабеля — это «бабьи сплетни», «небылицы», «клевета» на героическую Первую Конную («Октябрь». 1924. № 3). За Бабеля вступился Горький: «Товарищ Буденный охаял “Конармию” Бабеля — мне кажется, что это сделано напрасно», — заметил он в статье «О том, как я учился писать» (1928). А впоследствии Горький высказался еще определеннее: «Бабеля — плохо прочитали и не поняли, вот в чем дело! Такие вещи, как <...> “Конармия”, нельзя критиковать с высоты коня»¹.

Вообще же теоретически нелепо сопоставлять «Конармию» Бабеля с Конармией Буденного, ибо споры о правде и «небылицах» в художественном произведении — не проблема для литературоведения. «Тоскую о судьбах революции» — такая запись есть в походном дневнике Бабеля 1920 года². Он был одним из первых художников революции, кто почувствовал беду еще в самом начале пути, кто разглядел за кажущимся военным и политическим торжеством трагическую неудачу великого дела — крах прекрасной мечты, вдохновлявшей людей на революцию. И «Конармия» — это едва ли не первая попытка художественного исследования корней, причин, источников трагического поражения великой мечты.

10.2. Романтика изгоев

Гроздь из четырех новелл («Король», «Как это делалось в Одессе», «Отец», «Любка-казак»), входящих в *«Одесские рассказы»*, конечно же несоразмерна с «Конармией». (Хотя, между прочим, один из первых критиков Бабеля назвал эти новеллы «одесской бандитской эпопеей»³.) Их пространство локально, круг персонажей легко исчислим. Эти новеллы воспринимаются как экзотические зарисовки быта одесских евреев, развлекающие читателей пряным ароматом одесского жаргона, экстравагантными выходками героев и детективными фабулами.

Но вот что напрягает внимание: «Одесские рассказы» печатались одновременно с рассказами, из которых образовалась

¹ Письмо к Вс. Вишневскому от 3 апреля 1930 г. // М. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. — М., 1965. — Т. 70. — С. 48.

² Дружба народов. — 1989. — № 5. — С. 259.

³ Вишнев В. Поэзия бандитизма // Молодая гвардия. — 1924. — № 7. — С. 275.

«Конармия». В течение 1923—1924 годов они шли попеременно на страницах одесской газеты «Известия» и столичного журнала «Красная новь». Более того, темы и мотивы обоих циклов не исчезали из поля зрения Бабеля и впоследствии — уже в 1930-е годы, он написал рассказы «Аргмак» и «Поцелуй», предназначенные для нового издания «Конармии», но и тогда же были написаны рассказы «Конец богадельни» и «Фроим Грач», прямо связанные с «Одесскими рассказами». Выходит, в творческом сознании писателя мир Конармии и мир одесской Молдаванки существовали рядом всегда, а это значит, что между ними есть какая-то связь. Но какая?

Четыре новеллы: «Король», «Как это делалось в Одессе», «Отец» и «Любка Казак» — образуют очень своеобразное единство. Сквозной сюжет едва намечен, хронологическая канва спутана, есть даже сюжетные «накладки» (в рассказе «Как это делалось в Одессе» Бенья Крик женится на Циле, дочери Эйхбаума, а в рассказе «Отец» он холостяк, которого «окрутили» с Баськой, дочерью Фроима Грача). Но все равно эти четыре рассказа крепко сращены, образуя ту целостность, которая может разрастаться, но уже не может распадаться. Основа этой целостности — Молдаванка.

Хронотоп Молдаванки — это еще одна «сокращенная Вселенная» Бабеля. (Первая, как мы помним, была в «Конармии»: «черта оседлости» — от Житомира до Хотина и от Новоград-Вольнска до Замостья.) Молдаванка же — это одесская окраина, которая простирается от Привоза до Старопортофранковской и лежит между Большефонтанской дорогой и Слободкой-Романовкой, а ее быт и нравы, ее типы — это, в отличие от трагического образа местечка в «Конармии», есть некое карнавальное воплощение духовной субстанции российского еврейства. Молдаванка в «Одесских рассказах» очень далека от этнографической точности. Скорее наоборот. Этнографическому фотографизму и практическому знанию этих грязных, нищих, тесных закоулков Одессы Бабель противопоставляет феерически красочный, театрализованный облик Молдаванки, которую ее обитатели называют «щедрой нашей матерью». (Близкая, но не совсем точная аналогия — театрализованный быт парижских воров в «Соборе Парижской богородицы» Гюго.)

У Бабеля подробности и детали быта Молдаванки метафорически преобразены в экзотические образы, украшены безудержными эпитетами и возвеличены немыслимыми гиперболами.

И вот Баська из Тульчина увидела жизнь в Молдаванке, щедрой нашей матери, жизнь, набитую сосущими младенцами, сохнущим тряпьем и брачными ночами, полными пригородного шику и солдатской неумоимости.

Или:

Солнце свисало с неба, как розовый язык жаждущей собаки. Исполинское море накатывалось вдали на Пересыпь, и мачты дальних кораблей колебались на изумительной воде Одесского залива.

Такое пиршество и роскошь антуража бабелевского художественного мира взамен грязи и нищеты реальной Молдаванки есть некий вызов: да, Молдаванка, — как там ни крути — это еще одна ипостась еврейского гетто, но это гетто не просит сострадания, его обитатели не нуждаются в снисходительной жалости. Они знают себе цену и осознают свое место в мироздании.

Стиль «Одесских рассказов» недаром напоминает об эпических сказаниях в исполнении профессиональных аэдов и рапсодов, собирателей и хранителей легендарной истории своих народов. В «Одесских рассказах» тоже есть свой рапсод — это Арье-Лейб. «Гордый еврей, живущий при покойниках» — так он без ложной скромности аттестует самого себя. Запев свой он ведет в полном соответствии с эпическим каноном:

И вот я буду говорить, как говорил господь на горе Синайской из горящего куста. Кладите себе в уши мои слова. Все, что я видел, я видел своими глазами, сидя здесь, на стене второго кладбища, рядом с шепелявым Мойсейкой и Шимшоном из погребальной конторы...

Но Арье-Лейб все-таки аэд «новой формации», учитывающий современные веяния: в отличие от Гомеров и Боянов, он не повторяет «преданья старины глубокой», он творит эти предания тут же, по горячим следам событий, рассказывает о том, что видел собственными глазами, сидя на своем постоянном наблюдательном пункте — на кладбищенской стене. Аэд-хроникер, репортер с кладбищенской стены.

В «Одесских рассказах» функция сказителя не всегда принадлежит именно Арье-Лейбу, но даже в устах безличного повествователя слово всегда комически стилизовано под эпос. Это какое-то «неопределенно-личное», сказовое слово, которое легко вступает в контакт с живописным одесским языком персонажей. А там уж кальки с идиша, украинизмы и элементарное пренебрежение русской грамматикой образуют такие словесные кораллы, которые поражают своей гротесковой пышностью и какой-то грациозной нелепостью: «Об чем думает такой папаша? Об выпить хорошую рюмку водки, об дать кому-нибудь по морде, об своих конях и ни об чем больше...»; «Папаша... пусть вас не волнует этих глупостей». Представленный в такой речевой оболочке, мир Молдаванки в некотором роде дистанцируется от прозаической

повседневности, он приобретает черты своеобразного эпического предания, где высокая патетика причудливо переплетается со снижающей карнавальностью.

В этом экзотическом мире, среди мешанины скупщиков краденного, контрабандистов, содержателей притонов, мелких маклеров, кладбищенских нищих возвышаются носители высоких идеалов Молдаванки, ее гордость и слава, ее рыцари. Кто же они? Налетчики во главе со своим Робинем Гудом, своим королем Бенеи Криком.

Почему появились эти самые «рыцари» в Молдаванке, почему «молдаванский менталитет» превратил этих налетчиков в рыцарей? А потому что тем, кто оскорблен любой формой унижения — в данном случае российским евреям, опутанным, как колючей проволокой, изощренной системой государственных, конфессиональных, социальных запретов и табу, ох как хочется видеть в своей среде «рыцарей без страха и упрека»! Справедливых судей и храбрых защитников, у которых слово сразу подкрепляется делом.

Мир Молдаванки, созданный на страницах «Одесских рассказов», конечно же в целом романтический мир, и система эстетических принципов, которой здесь руководствуется автор, более чем очевидно связана с романтическим методом. Но это не похоже на неоромантизм рубежа XIX—XX веков, впитавший в себя книжный опыт классического романтизма и слегка иронизирующий над своими престарелыми родителями. (Хотя в «Одесских рассказах» ирония над классическим романтизмом конечно же тоже есть.) Это какой-то двусмысленный романтизм, к нему скорее всего подошло бы определение «амбивалентный».

Начнем с изображения Бени Крика и его верных помощников — этих легендарных рыцарей Молдаванки.

Именно о них повествование ведется в возвышенно-эпическом стиле. «И тут друзья Короля показали, что стоит голубая кровь и неугасшее еще молдаванское рыцарство». И действительно, налетчики в «Одесских рассказах» на удивление некровожадны, более того, они очень деликатны в обращении с оружием: «Налетчики стали стрелять в воздух, потому что если не стрелять в воздух, то можно убить человека». А орудия убийства в «Одесских рассказах» называются «дружелюбными браунингами».

А какими фламандскими красками изображаются Бенеи Крик и его безупречные помощники! «Он был одет в оранжевый костюм, под его манжеткой сиял бриллиантовый браслет». Или: «На нем был шоколадный пиджак, кремовые штаны и малиновые штиблеты». А вот так выглядят его друзья: «Аристократы Молдаванки, они были затянуты в малиновые жилеты, их плечи обтягивали рыжие пиджаки, а на мясистых ногах лопалась кожа цвета небесной лазури».

Но больно уж неумеренны восторги повествователя. И чем он упивается: петушиной расцветкой одеяний? Дикарским винегретом красок? Ясно же, что без улыбки читать это невозможно.

Особо нелепы помпезные позы, которые принимают налетчики:

Они ехали в лаковых экипажах, разодетые, как птицы колибри, в цветных пиджаках, глаза их были выпучены, одна нога отставлена к подножке, и в стальной протянутой руке они держали букеты, завороченные в папиросную бумагу.

Можно подумать, что они направляются в знаменитый Одесский оперный театр. На самом деле столь торжественно они следуют в публичный дом.

Пародийно-декоративно изображение налетчиков, этих «рыцарей Молдаванки», уже несет на себе печать авторской иронии. А главное, есть какая-то всеохватывающая этическая перевернутость в этих преувеличенных восторгах повествователя и в преклонении обитателей Молдаванки перед Бенею Криком и его коллегами.

Кто он — этот самый Бенья (в особо торжественных случаях — Бенцион) Крик? Почему же «он один взошел на вершину веревочной лестницы, а остальные повисли внизу на шатких ступенях»? Почему именно он удостоился звания Короля?

Прежде всего, как и положено эпическому герою, Бенья наделен в некотором роде сверхъестественными качествами. О его темпераменте говорится в самых возвышенных тонах. «И вот добился своего Бенья Крик, потому что он был страстен, а страсть властвует над миром». Его ораторские способности высоко оценивает сам Фроим Грач, которого сегодня бы назвали «крестным отцом» Молдаванки: «Бенья говорит мало, но он говорит смачно. Он говорит мало, но хочется, чтобы он сказал еще что-нибудь».

И действительно, как артистичен Бенья! «Мосье Тартаковский, — ответил ему Бенья Крик тихим голосом, — вот идут вторые сутки, как я плачу за дорогим покойником как за родным братом, но я знаю, что вы плевать хотели на мои молодые слезы». А сколько пафоса в его прощальной речи на могиле Иосифа:

Что видел наш дорогой Иосиф в своей жизни? Он видел пару пустяков. Чем занимался он? Он пересчитывал чужие деньги. За что погиб он? Он погиб за весь трудящийся класс...

Повествователь подает слово Бени с почтительностью и восторгом. Но как же нелепо и смешно выглядит на фоне литературной речи (нормы которой всегда на слуху у читателя) это сочетание высокой экспрессии с сентиментальным лиризмом.

Правда, в имени героя затаена экспрессия совсем иного порядка. «Крик» — вряд ли фамилия, потому что на идиш это слово ничего не значит, зато любой еврей знает слово «криг» (krieg), то есть «война». При произнесении «криг» оглушается и слышно — «крик». Так что скорее всего «Крик» — это бандитское прозвище, а такую «кликуху» можно было заработать очень даже немирными деяниями¹.

А каковы подвиги Бени Крика?

Первый подвиг Бени Крика — поджог полицейского участка (новелла «Король»). Это было знаком его самоутверждения. Раз пристав сказал: «...Где есть государь император, там нет короля», — так Бенья покажет, что король таки есть! Вообще-то поджог — всегда преступление. Но в России поджог полицейского участка или вообще любой ущерб, наносимый власти, всегда воспринимался не без одобрения: власть, а не властна! Как-то приятно унижаемым этой самой властью видеть такое.

А вот второй подвиг Бени (рассказ «Как это делалось в Одессе») — налет на Тартаковского — не так уж этически безупречен. «Попробуем его на Тартаковском, — решил совет, и все, в ком еще квартировала совесть, покраснели, услышав это решение». Почему же покраснели даже выдавшие виды негласные хозяева Одессы? А потому что, хоть Тартаковский далеко не ангел (не случайно его называли за дерзость и богатство «полтора жида»), однако на него уже совершали девять налетов. «Десятый налет на человека, уже похороненного однажды — это был грубый поступок. Бенья, который еще не был тогда Королем, понимал это лучше кого-то другого, но он сказал Грачу: «Да!»

Значит, Бенья Крик для того, чтобы быть принятым в сообщество рыцарей Молдаванки, преступил существующие даже у воров определенные этические границы.

А далее идет целый ряд этических провалов, парадоксально прикрываемых эстетическим величием. При налете нечаянно убивают бедного Иосифа Мугинштейна, единственного сына у своей мамы. Дальше следует возмездие, которое совершается через новую кровь: за убитого приказчика налетчики кончили самого убийцу, Савку Буциса.

Третье деяние Бени Крика, описанное в рассказе «Отец», трудновато назвать подвигом. Но все-таки кое-что героическое есть в том, как долго он трудится в публичном доме с «обстоятельной Катюшей». А в особенности в том, что сразу же после этих упражнений он ведет деловые переговоры с Фроимом Грачом о женитьбе на его дочери. И если иметь в виду, что собой

¹ Между прочим, у прототипа Бени Крика, была куда менее кровожадная, скорее фамильярная кличка — Мишка Япончик.

представляет эта Баська, дочь Фроима, («женщина исполинского роста»; «у нее были громадные бока и щеки кирпичного цвета», «в ней было весу пять пудов и еще несколько фунтов», говорит она «оглушительным басом»), то иначе, как подвигом, согласие Бени на брак с нею назвать нельзя...

Ну а если заглянуть под этот «ироикомиический» флер, то обнаружится довольно неприглядный цинизм. Отец, озабоченный матримониальными запросами своей дочери, жениха для нее буквально высиживает у дверей комнаты, где тот развлекается с публичной женщиной. «Он ждал до часу ночи и потом постучал...» Далее между заботливым отцом и будущим женихом идет торг, как о какой-нибудь лошади: «Они сошлись на том, что Баська приносит своему будущему мужу три тысячи рублей приданого, две кровные лошади и жемчужное ожерелье». И весь этот брачный уговор совершается в сакральном месте — у стен кладбища.

В «Одесских рассказах» сплошь и рядом легендарное чадолюбие, культ семьи, нежное почитание родителей оборачиваются не только цинизмом, но и насилием над самыми святыми человеческими чувствами. Вспоминается, например, «щуплый мальчик, онемевший от тоски», которого Беня Крик купил в мужья своей базедовой сестре-перестарку.

А чего стоит сцена, когда Мендель Крик рассказывает, как его искалечили собственные сыновья, Беня и Левка:

Он орал свою историю хриплым и страшным голосом, показывал размоленные свои зубы и давал шупать раны на животе. Волынские цадики с фарфоровыми лицами слушали с оцепенением похвалбу Менделя Крика и удивлялись всему, что слышали, и Грач презирал их за это.

Подумаем: цадики — самые почитаемые в еврейском мире люди, живые святые, образованные знатоки и толкователи Священных книг, признанные духовные наставники и судьи, слушают «с оцепенением» похвалбу отца, побитого собственными сыновьями. Но Фроим Грач, этот негласный «цадик» Молдаванки, их за это презирает! За что? За то, что они не могут преступить через этическое табу. А вот дети Менделя Крика могут! И Фроим Грач признает, что этим можно хвастать, как в некотором роде подвигом. Кстати, сцена с побитым Менделем Криком представляет собой небольшое отвлечение от основного сюжета в рассказе «Отец», это еще одна грань проблемы «отцов и детей» в свете «молдаванской ментальности». Это отвлечение впоследствии переросло в сюжет пьесы «Закат». Но там уже ни о какой похвалбе и речи нет, наоборот — перед нами предстает во всем ужасе трагедия молдаванского Лира, униженного собственными детьми. А почему? Да потому что у Бабея святотатство выглядит красочно

и героически лишь в «Одесских рассказах» — в воссозданной здесь художественной модели особого, перевернутого мира.

За что же Бенья Крик заслужил звание Короля? Выходит, как раз за то, что смог пре-ступить через этические табу — ограбить ограбленного, убить человека, жениться по грубому расчету, побить собственного отца. Но «первый произнес слово “король” не кто иной, как “шепелявый Мойсейка”» (абсолютно карнавальное замещение библейского творца священных заповедей, который, согласно преданию, был косноязычен). Значит, самая высшая инстанция — Моисей наизнанку — благословил подвиги Бени Крика.

Вчитываясь в «Одесские рассказы», видишь, что автора более всего занимает именно этот процесс — процесс перевертывания этических норм в свою противоположность, а то и циничного попрания заветов, нанесенных еще на скрижали Моисея. Видимо, не случайно завершает цикл новелла «Любка Казак». Здесь уже нет ни Бени, ни повествования о его очередном подвиге. Зато есть сюжет о самом страшном преступлении, которое только может представить традиционная мораль евреев — сюжет о матери, которая пренебрегает своим материнским долгом. Еврейская мать, чья безграничная преданность своему чаду давно стала легендарной, здесь «думает о своем сыне, как о прошлогоднем снеге». Женщина, в чьей природе заложено быть нежной и ласковой носительницей добра (ведь ее фамилия «Шнейвейс», то есть Белоснежка!), превратилась в грубую расхристанную бабу, у которой погоня за профитом полностью атрофировала материнское чувство. «Вы все хотите захватить себе, жадная Любка... — вызывает старик Цудечкис, — а маленькое дитя ваше, такое дитя, как звездочка, должно захлнуть без молока». И он, бездомный нищий, делает за Любку то, что положено делать матери — отлучает ребенка от груди и приучает к соске.

Все перевернуто с ног на голову. Этика сломана. Даже богобоязненность, следование вере предков оборачивается кошунством в сцене, когда Бенья велит отпевать вместе с бедным Иосифом Мугинштейном его убийцу, Савку Буциса. Теперь многочисленным участникам похоронного обряда становится ясно, что совершено еще одно кровавое преступление, а они поневоле замараны участием в этом деле. И торжественная, пышная панихида завершается паническим бегством: «И вот люди, тихонько отойдя от Савкиной могилы, бросились бежать, как с пожара. Они летели в фаэтонах, в телегах, пешком...»

Это апокалиптическое бегство есть спонтанная этическая оценка людьми тех подвигов, которые совершил Бенья Крик, герой эпоса Молдаванки.

Этот итог не неожиданность, по меньшей мере — для Автора (так мы назовем того субъекта речи, который выступает внима-

тельным слушателем сказаний о Короле). Об обреченности той стратегии самоутверждения, которую избрал Бенья Крик, было сделано предупреждение в самом начале как раз той новеллы, где рассказывалось о его возвышении, но оно как-то проходит мимо внимания читателя. Напомним, Автор-слушатель просит эпического сказителя: «Реб Арье-Лейб... поговорим о Бене Крике. Поговорим о молниеносном его начале *и ужасном конце*». Можно полагать, что, задумывая свой цикл, Бабель намеревался завершить его историей гибели Бени Крика. Этой истории в «Одесских рассказах» нет. Зато есть рассказы «Конец богадельни» и «Фроим Грач»¹. Написанные уже значительно позже издания основного корпуса «Одесских рассказов», они представляют собой завершение сюжета о Молдаванке и ее рыцарях.

Богадельня при еврейском кладбище, где ютятся кладбищенские нищие — это горькая квинтэссенция еврейской доли и средоточие народной мудрости. Мир этот рушится не только потому, что пришла советская власть в лице заведующего кладбищем Бройдина, а потому что он истлел сам по себе. Потому что в нем смещены великие заветы, записанные в Священных книгах, скрижали перевернуты с ног на голову. Поэтому-то Бройдиным и удается с такой легкостью смести старую богадельню, как ненужный хлам. А заодно и выбросить из жизни ее обитателей — юродивых и святых, мудрецов и аэдов.

А рассказ «Фроим Грач» — это уже эпилог истории ордена рыцарей Молдаванки. Не гибелью Бени Крика, а гибелью Фроима Грача завершается весь цикл. И это не случайно: «Одноглазый Фроим, а не Бенья был истинным главой сорока тысяч одесских воров», — рассказывает следователь Боровой. Но когда Фроим пришел в ЧК и попробовал поговорить с новой властью на привычном своем языке: «Отпусти моих ребят, хозяин, скажи свою цену», — его просто расстреляли без суда и следствия, в считанные минуты. И все. Объяснение дается вполне советское: «...Зачем нужен этот человек в будущем обществе?» — спрашивает председатель ЧК. Автор уточняет — «приехавший из Москвы», то есть не знающий историю Одессы, не знакомый с ее легендами и ее героями. Но ведь и следователь Боровой, которому Фроим Грач по-своему дорог как легендарная личность, как достопримечательность Одессы, тоже говорит: «Наверное, не нужен».

Это и есть тот ужасный конец, который ожидал Бенью Крика и весь орден налетчиков Молдаванки.

¹ Первый рассказ увидел свет в 1932 году, хотя автором он датирован так: «1920—1929». Датировка второго рассказа неизвестна, он вообще при жизни Бабеля не печатался, а впервые был опубликован в 1964 году в четвертом номере журнала «Знамя».

По Бабелю, мир этот и его герои обрекли себя на такой конец самым образом своей жизни. Кодекс антиморали, кодекс беззастенчивого глумления над вековыми устоями духа народа, которому они следовали с таким шикарным цинизмом, не мог не привести к саморазрушению.

Совершенно ясно, что первые критики «Одесских рассказов», усмотревшие в них «поэзию бандитизма» (В. Вешнев), не вчитались в текст, не расслышали его «ироикомической» интонации, не прониклись чувством горького трагизма, которое скрыто за нею. Модель мира, которую выстроил Бабель в «Одесских рассказах», в высшей степени парадоксальна. Это к в а з и — романтическая модель — бурное ликование, за которым прячется безысходный трагизм; восторженный захлеб, за которым скрывается горький сарказм. Можно, наверно, сказать, что Бабель карнавализовал романтическую модель мира, ибо карнавальность «Одесских рассказов» не вызывает сомнений: это эпос наизнанку, где анти-герои героизированы, где глумление над этическими нормами возводится в степень идеала. Карнавальность «Одесских рассказов» — это карнавальность «жуткого веселья». Веселье тут все время скатывается к ужасу.

* * *

Теперь мы можем объяснить себе, почему «Конармия» и «Одесские рассказы» создавались практически одновременно. Это два крыла одного художественного здания, объединенные, как аркой, общей тревогой и болью — тревогой и болью за судьбу отдельного человека и за судьбы целых народов, пребывающих в мире, где попираются вечные духовные ценности.

Новеллистический цикл подобен мозаике. Переключки коллизий и целых сюжетов, сцепления образов и мотивов, столкновения и отражения характеров и судеб в разных рассказах делают особо убедительным то общее, что открывается в целом¹. А тем общим, тем внутренним стержнем, которым обнимается мозаика рассказов «Конармии» в целостный художественный мир, оказывается этот конфликт — столкновение абсолютизированной идеи революционного разрушения старого мира с общечеловеческими святынями, выстраданными и выношенными родом людским за многие века жизни на этой земле.

¹ Специально проблема внутренней организации «Конармии» как новеллистического цикла исследуется в работе Е. Добренко «Логика цикла» (*Белая Г. А., Добренко Е. А., Есаулов И. А. «Конармия» Исаака Бабеля. — М., 1993. — С. 33 — 101*). См. также подглавку о циклической структуре «Конармии» в монографии К. Люплов (*Luplov C. Isaac Babel's Red Cavalry. — Ann Arbor: Michigan University Press, 1982. — P. 110 — 112*).

По-ярмарочному пестрая и апокалиптически жуткая, по-карнавалному сочетающая смешное и серьезное, высокое и низкое, фарс и трагедию, новеллистическая мозаика «Конармии» убеждает: как ни пренебрегают люди духовными святынями или тысячелетним социальным опытом, эти святыни все равно не умирают, не выветриваются, от их взыскательного света и праведного суда никто и ничто не уйдет — ни отдельный человек, ни масса, ни политическая доктрина, ни государство. Значит, игнорирование этих ценностей под лозунгами революционного обновления мира, противопоставление им даже самых благородных и исторически востребованных новых идей вместо поиска путей их совмещения, взаимообогащения и синтеза чревато огромными потерями, бедами и несчастьями. Это «сквозная», собирательная идея, идея-концепция бабелевского цикла. Ее конкретизацией стала трагическая судьба благородных идеалов братства народов, прекрасной мечты об «Интернационале добрых людей».

Но не менее ужасна ситуация, когда эти высшие ценности выворачиваются наизнанку, подменяются циничными «понятиями», которым придается значение сакральных святынь. Такое карнавальное замещение верха низом, развенчанием святого и увенчанием профанного хорошо смотрится в веселой игре, в ритуальном действе, ограниченном несколькими праздничными днями. Но карнавализация как норма повседневной жизни, как система социального бытия, как бытовой уклад превращает жизнь в безумный апокалипсис, где глумливо сокрушаются самые фундаментальные основы человеческого сообщества. Вот тот мрак, который зияет за лучезарностью «Одесских рассказов».

Когда-то критик Павел Новицкий заметил, что главные темы бабелевских рассказов — это погром и налет. Уточним: погромы были в «Конармии», налеты — в «Одесских рассказах». И добавим: в «Конармии» показан взрывной хаос, который порожден Гражданской войной, то есть войной всех против всех, в «Одесских рассказах» — хаос перманентный, порожденный вековым укладом «черты оседлости». Но, в сущности, это явления одного порядка — этический «беспредел», вот на чем строится как практика погрома, так и практика налета. Если утверждают, что «мать в революции — эпизод», если спокойно перерезают горло сребробородому старцу, если топчут ритуальную посуду, делают портянки из церковных хоругвей, а кости святого выкидывают из раки, то никакие «Интернационалы добрых людей» не сложатся. Если попирают простые нормы обще-жития: ставят человеческую жизнь дешевле ломаного гроша, превращают таинство брака в базарный торг, забывают о материнском долге, побивают собственных отцов, — то неминуемо это обще-житие развалится, как старая богадельня.

Таков эстетический пафос грандиозной художественной дилогии Бабеля, состоящей из двух новеллистических циклов — «Конармии» и «Одесских рассказов». Горестный, трагический пафос, к сожалению, не уловленный и не освоенный современниками.

С конца 1920-х годов творческая активность Бабеля идет на убыль. Впоследствии он объяснял наступивший после публикации «Конармии» творческий кризис так: «Мне разонравилось то, что я делал, показалось что я начинаю повторяться. <...> Я искал новый язык, новый образ, соответствующий ведущей роли советской литературы»¹. Это уже говорит человек, пытающийся «подстроиться» под дух и стиль соцреализма. Бабель действительно старался вписаться в эстетику соцреализма, которую стали насаждать как некий канон государственного искусства. Свидетельство тому — написанный и поставленный в 1927 году киносценарий «Китайская мельница» (о социалистических преобразованиях в российской деревне, с веселыми комсомольцами, которые озабочены, кроме всего прочего, успехами революции в Китае), а также рассказ «Нефть», посвященный «производственной» тематике и написанный на абсолютном чужом Бабелю скупом, деловом новоязе. Однако вопреки эпатажирующим заявлениям типа «Мне жаль, что С. М. Буденный не догадался обратиться ко мне в свое время за союзом против моей “Конармии”, ибо Конармия мне не нравится», — он написал в добавление к этому циклу рассказы «Аргмак» (1932) и «Поцелуй» (1937). В 1930-е годы Бабель продолжал строить «автобиографический» цикл рассказов «История моей голубятни», который называл «заветным своим трудом». Возвращался к прежним темам и образам — пьесах «Закат» (1928) и «Мария» (1935).

У Бабеля вызревал замысел книги о коллективизации, которую считал «самым большим движением нашей революции, кроме Гражданской войны»². Из задуманного цикла успел написать два рассказа: «Колывушка» (1930) и «Гапа Гужва» (1931). Судя по ним, книга вряд ли стала бы бравурным гимном колхозному строю: сюжет первого рассказа — разгром добротного крестьянского хозяйства и высылка крестьянской семьи, сюжет второго — пьяный сумбур в деревне, где организация колхоза сопровождается арестами и конфискациями.)

Ни советской власти, ни соцреалистическому канону Бабель угодить не смог. 15 мая 1939 года он был арестован. 27 января 1940 года Бабель был расстрелян. Его понуждали приписать анти-советские высказывания известным писателям и журналистам

¹ Бабель И. О работниках новой культуры (1936) // Бабель И. Соч.: в 2 т. — Т. 2. — С. 384.

² Из беседы на вечере журнала «Литературная учеба» (1937) // Бабель И. — Т. 2. — С. 397.

(И. Эренбургу, Т. Тэсс, Е. Кригеру и др.), а самого себя признать участником подготовки терактов против руководителей партии и правительства. На Лубянке Бабель был подвергнут нечеловеческим мучениям. Но в последнем письменном заявлении он категорически отказался от вырванных под пыткой наветов на своих коллег. Подробно о «деле Бабеля» см. в книге С. Поварцова «Причина смерти — расстрел»¹.

ГЛАВА 11

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ НЕОРОМАНТИЗМ АЛЕКСАНДРА ГРИНА

Ровесник А. Блока и А. Белого, выпустивший первую книгу рассказов «Шапка-невидимка» в 1908 году, А. С. Грин (А. С. Гриневский, 1880 — 1932) нередко воспринимается как маргинальная в литературном процессе фигура. Его необычная, вразрез с традицией, эволюция «от реализма к романтизму», яркое своеобразие писательской манеры, обретенное в неоромантических (ставших подлинно «гриновскими») произведениях, начиная с «Острова Рено» (1909); структура художественного мира, отличающаяся не только своей «странностью», но и высоким уровнем системности, — все это вызывало разноречивые оценки и суждения. Хорошо известны одобрительные высказывания о Грине М. Горького, А. Платонова, Ю. Олеши, Э. Багрицкого и многих других — но также и пренебрежительный отзыв А. Ахматовой². Восприятие его текстов как «переводов с иностранного», параллели с творчеством Э. По, Г. Эмара, Ж. Верна не только не приближают к разгадке «тайны» А. Грина, но и, по сути, отказывают писателю в этой «тайне». Популярность Грина в среде читателей, пик которой пришелся на 1960-е годы, совпав с активизацией исследовательских усилий литературоведов, также неадекватна объекту: как правило, публикой Грин оценивается в качестве «несерьезного» автора, чьи книги предназначены для подросткового чтения.

Однако такой подход, несомненно, требует значительных корректив. Если А. Гайдар писал для детей как для взрослых, то Грин, наоборот, для взрослых писал как для детей³. Но и это наблюдение справедливо лишь отчасти. Авантюрно-приключенческая

¹ Хроника последних дней Исаака Бабеля. — М., 1996.

² См.: Ковский В. Е. Романтический мир Александра Грина. — М., 1966; Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. — М., 1997. — Т. 2. — С. 563.

³ Ковский В. Е. Романтический мир Александра Грина. — С. 163.

цепь событий, увлекающая читателя Грина в «любимую страну битв, героев, кладов, где проходят, как тени, гигантские паруса и слышен крик-песня-шепот: “Тайна — очарование! Тайна — очарование!”»¹, являет собой лишь внешний, поверхностный сюжетный уровень. Недаром Томас Гарвей, герой-рассказчик «Бегущей по волнам», замечает, что «читал две книги — одна была в душе, другая в руках». В. Ковский совершенно верно писал о том, что «произведения Грина дают возможность постоянного восхождения по ступеням их смысла»². Их сюжеты, как правило, многослойны: за авантюрной фабулой открывается «повествование о битвах и делах душевных». Но и основной, глубинный сюжет оказывается метафорическим или символическим, «карнавальным, выдающим себя не за то, что он есть»³.

К подобной структурно-семантической сложности Грин пришел не сразу. В ранних рассказах, «действие которых происходит в России» (так сам писатель характеризовал свои реалистические произведения), раскрываются конфликты хорошо знакомой Грину эсеровской среды — судьбы крестьян, чиновников, рабочих, одиночек-интеллигентов. Однако в литературе А. С. Грин остался как романтик, создавший свою оригинальную «страну», с легкой руки К. Зелинского получившую название «Гринландия».

Внутреннее единство гриновского творчества обеспечивается несколькими факторами: организацией художественного пространства, единым метасюжетом, единым (в нескольких вариантах) типом героя, «феерической» жанровой доминантой. В чем же состоит своеобразие гриновского неоромантизма?

11.1. «Миф о мире»

Что собой представляет Гринландия? В этом хронотопе бесспорной доминантой выступает пространство, времени принадлежит гораздо менее существенная роль (что и повлекло за собой многочисленные упреки в «отрыве» Грина от социально-исторической действительности). Контуры Гринландии складывались постепенно. Уже в ранних рассказах («Зурбаганский стрелок», «Колония Ланфиер», «Пролив бурь», «Позорный столб» и др.) начинают появляться новые топонимы и необычные, иноили вненациональные имена персонажей. В 1910 году был опубликован рассказ «*Арвентур*», позднее включенный в цикл «Наследство Пик-Мика». В этом лаконичном бессюжетном тексте впервые

¹ Грин А. С. Собр. соч.: в 6 т. — Т. IV. — М., 1965. — С. 7. Далее все citations даются по этому изданию.

² Ковский В. Е. Романтический мир Александра Грина. — С. 131.

³ Там же. — С. 136.

отчетливо сформулирована гриновская концепция двоемирия, еще традиционно-романтическая по смыслу и декларативная, но уже получившая оригинальное образное воплощение. Среди нестерпимой пошлости и скуки повседневности герой-рассказчик слышит зов иного мира, поразивший его фонетической красотой слова «Арвентур». «Слезы душили меня, не принося облегчения. Арвентур! Пусти меня в свои стены, хрустальный замок радости, Арвентур!» С годами этот условно-символический знак обретает «плоть и кровь», превращается в «полуостров и прилегающую к нему часть материка» с подробно разработанной топографией, в центре которой — чудесные приморские города Лисс, Зурбаган, Гель-Гью.

Многими исследователями отмечено несомненное сходство этих городов с черноморскими портами: Севастополем, Ялтой, Феодосией, а также Старым Крымом, где писатель провел последние годы жизни. Однако это сходство иногда приводит к неоправданным заключениям. Связь «Гринландии» с «реальным» миром настолько четкая, что можно не только воссоздать по произведениям писателя карту его вымышленной страны, но и определить, где географически она находится. Полуостров, на котором размещается страна Грина, расположен где-то по южной морской границе Китая, — пишет Ю. Царькова, аргументируя мысль о том, что «так называемая “Гринландия” <...> вписывается в реальную карту Земли»¹. Такая постановка проблемы представляется ошибочной. Точность географических указаний — это, скорее, часть гриновской «игры», мистифицирующей читателя, заставляющей его поверить в реальность вымышленного и безусловность условного. С той же целью убеждения в полной достоверности художественных сочинений Грин «вспоминает» о *своем* плавании на паруснике капитана Грея «Секрет», встречах с Гарвеем и Дези, Санди, Дюроком и Молли, о посещении Зурбагана и пр. («Встречи и приключения»)². Простодушный тон и стилизация под документальное повествование воспроизводят (хотя бы частично) сложную исходную модель отношений автора и героев, выстроенную в пушкинском «романе в стихах».

Создавая, как всякий романтик, оппозицию сущего и должно-го, писатель XX века существенно перестраивает традиционную структуру романтического двоемирия. Заявка на это, сделанная в «Арвентуре», далее значительно усложняется: действие целиком переносится в вымышленный мир, сохраняющий, тем не менее,

¹ Царькова Ю. Об особенностях организации «фантастического» мира А. Грина // Парадигмы. Сб. работ молодых ученых / под общей ред. И. В. Фоменко. — Тверь, 2000. — С. 51.

² В этом коротком тексте имена героев пишутся именно так: Грей вместо Грэй, Дези, а не Дэзи, как в «Алых парусах» и «Бегущей по волнам» (V, 472—473).

антагонизм богатства и бедности, социальные контрасты, репрессивные механизмы государственной машины и т.д. В этом мире протекает жизнь любимых гриновских персонажей, так или иначе связанных с морем: матросов и капитанов, охотников, путешественников, девушек, похожих на «живое стихотворение». Душевная щедрость, доброта, открытость миру, готовность к самопожертвованию, детская доверчивость вкупе с мужеством и отвагой присущи героям рассказов «Корабли в Лиссе», «Капитан Дюк», «Змея», «Комендант порта», «Бархатная портьера», морякам из романа «Бегущая по волнам», контрабандистам из «Дороги никуда».

В мире, созданном воображением писателя, личность не только свободна от власти социальных обстоятельств, но и способна силой своего духа подняться выше законов природы. Леон Штрих, спеша к погибшей в пожаре семье, в смертельном горе пересекает залив *пешком*, в буквальном смысле пройдя по воде («Огонь и вода»); один из троих персонажей рассказа «Гатт, Витт и Редотт», сдвинув в одиночку гору, спасает шахтеров ценой собственной жизни. Так в Гринландии проявляет себя категория *чуда*, и фантастика как нарушение принятой в тексте меры условности становится существенной частью поэтики Грина. Между Гринландией и первичной социофизической реальностью устанавливаются сложные соответствия. Одним из первых примеров подобного рода является рассказ «Путь» (1915), герой которого Эли Стар прозревает *сквозь* видимые очертания города, в котором живет, «второй мир земли».

Эту же тему развивает один из лучших рассказов Грина «*Фанданго*» (1927). Его герой, легендарный Бам-Гран, впервые появляется в «Иве» (1923) как «реальный и изменчивый образ существа с нежной, но лукавой душой, существа, созданного порывом ветра и фразой доктора-акушера». Его портрет, сверхъестественные способности и вмешательство в судьбы других людей устанавливают параллель между ним и Друдом — центральным персонажем законченного в том же году романа «Блестящий мир»: «Я ведь — Бам-Гран, Бам-Гран, я — большой звон. Слушай меня в сердце своем; я хочу играть, вечно шевелить пыль». Сюжет «Ивы» — история любви Франгейта к девушке, обещавшей вернуться, если зацветет удочка, воткнутая в землю. Любовь и вера Франгейта столь сильны, что прут зацвел. Архетипической основой сюжета, как можно полагать, является библейская история о расцветшем жезле Аарона, что символизировало грядущее воскресение Христа (Числа, 17). В интерпретации Грина, однако, трудно усмотреть сакральный смысл: чуду здесь помогли как верная любовь героя, так и «причины таинственные» — участие Бам-Грана. Примечательно, что его могущество, дающее власть

над временем и пространством, так и остается загадкой для читателя: фантастическое, по мысли Грина, при определенных обстоятельствах является *естественным*.

В рассказе «Фанданго» действие переносится из «гринландского» города Ахуан-Скапа в Петроград времен военного коммунизма и пайковых селедок. Разруха, холод и голод зимы 1921 года рождают мечты о еде, солнце, июле, тропиках. Выстраивая базовую оппозицию Север/ Юг, автор делает героя-рассказчика «южной» натурой: Александр Каур — «веселый человек», он любит мелодию фанданго, знает испанский как русский, его дед жил в Толедо, — но существует он в чужом и враждебном мире. И вот однажды среди серой уличной толпы он встречает толпу цыган, резко выделяющуюся пестротой своих одежд, в которой смешиваются золотое, малиновое, бирюзовое и т.д. Цыгане оказываются посредниками между городом и Бам-Граном, появляющимся во главе экзотической делегации с роскошными дарами. Поэтика резких контрастов сохраняется далее в истории с покупкой картины: пейзажу «горохового цвета» противопоставлено «нечто ошеломительное» — изображение неизвестной комнаты, полной света, тепла и тишины. В описании этой картины автор использует прием обратной перспективы:

Я чувствовал себя стоящим в э т о й комнате. Я как бы зашел и увидел, что в ней нет никого, кроме меня. Таким образом, пустота комнаты заставляла отнестись к ней с точки зрения личного моего присутствия.

С помощью Бам-Грана рассказчик реализует это ощущение, буквально войдя в изображенное пространство и оказавшись в цветущем майском Зурбагане. Картина, таким образом, выполняет особую семиотическую функцию *перехода* между двумя мирами. Если испанская делегация с ее дарами, носящими подчеркнуто эстетизированный характер (два вагона сахара, пять тысяч килограммов кофе и шоколада, кисея и шелка, морские раковины и гитары...), в голодающем городе *выглядит* чудом, но все же не выходит за рамки рациональных (или квазирациональных) мотивировок, то событие, связанное с картиной, является уже чудом в полном смысле этого слова. Необъяснимо трансформируются не только пространственные, но и временные отношения: Каур, ушедший из дома зимой 1921 года, возвращается весной 1923, причем, по словам жены, отсутствует всего полчаса. «Очень понятно! — дает свое объяснение жена. — Все перевернулось и в п е р е в р н у т и и оказалось на своем месте!»

Подлинное объяснение сюжетной загадки заключает в себе, как это часто бывает, вставной текст — чрезвычайно вольный (выполненный, как полагают, самим Грином) перевод 33-го сти-

хотворения из «Лирического интермедшо» Гейне. Эта вольность обращения с подлинником в данном случае симметрична тому *сдвигу* реальной картины мира, которому посвящен рассказ. Две первые строфы, произнесенные Бам-Граном, моделируют оппозитивность Севера и Юга, яви и сна образами сосны и пальмы. Но рассказчик, завершая текст, заканчивает и стихотворение, синтезируя противоположности не только в одной строфе, но и в едином образе:

В равнине над морем зыбучим,
Снегом и зноем полна,
Во сне и в движенье текущем
Склоняется пальма-сосна.

Если в «Фанданго» утверждается взаимообратимость Петрограда и Зурбагана, то в «**Крысолове**» (1924) происходит преобразование петроградской реальности, производящее мрачное, почти мистическое впечатление, но осуществленное по тем же художественным законам, что и в городах Гринландии. Вообще можно заметить, что противопоставление двух типов гриновских текстов (реалистических и неоромантических) до известной степени условно. Например, принято считать, что в «Автобиографической повести» (1931 — 1932) Грин «обобщил увиденное им на рубеже двух эпох» (В. Сандлер) в духе реалистической достоверности: провинциальная Вятка предстает как «глухой» обывательский город с «тяжелой и безобразной жизнью». Однако сестра Грина А. Лапина описывает Вятку своего детства в совершенно иных тонах — как «чудесную», вспоминая «Александровский сад на высоком берегу, и музыку по праздникам, и собор, и Соборную площадь, и парады»¹. Возникает ощущение, что дар творческого преобразования реальности в «Автобиографической повести» был направлен в *обратную* сторону, к романтическому сгущению мрачных тонов. Возможно, этот же эффект усиливает зловещую атмосферу «Крысолова».

От знаменитой фабулы (легендарной истории, случившейся в Гаммельне в 1284 году²) в рассказе нет ничего, кроме названия, зато в перипетиях сюжета обнаруживаются переклички с другими произведениями Грина. Безымянный рассказчик, нашедший себе приют в разоренных помещениях Центрального Банка, оказывается в положении Санди Пруэля, отправившегося странствовать по просторам таинственного дворца «золотой цепи». Двести

¹ Цит. по: Ковский В. Е. «Настоящая, внутренняя жизнь» (Психологический романтизм Александра Грина) // Ковский В. Е. Реалисты и романтики. — М., 1990. — С. 239 — 328.

² См.: Эткинд Е. Г. Поэма М. Цветаевой «Крысолов» в контексте немецкой народной легенды и ее литературных обработок // Вопросы литературы. — 1992. — № 3.

шестьдесят комнат Банка похожи на бесконечный лабиринт, полный не только всяческого хлама, но также чудесных находок и смертельных опасностей. «Я был в неизвестном городе, — чувство, которое я особенно люблю», — признается Гарвей, герой «Бегущей по волнам», попав в карнавальное Гель-Гью. Рассказчик «Крысолова» переживает ту же ситуацию, что Гарвей и Санди, но с обратным знаком — его лабиринт оказывается царством крыс. Гротескные детали (плачущий бездомный ребенок, который вдруг *хихикает*, как старуха в кошмаре Раскольников, милая девушка, обернувшаяся *гадиной*) подчеркивают мрачность фантазмагии. «К концу рассказа создается впечатление, что крысы-оборотни живут в человеческом обществе и делают все, что им вздумается», — пишет Н. В. Васильева в статье «Миф и реальность в рассказе А. С. Грина “Крысолов”». Автор статьи показывает, как Грин преобразует реальные факты и события своей жизни в Петрограде начала 1920-х годов в фантазмагический мир: «С Александром Грином сюжет Крысолова обновляется, вступает в современность. Автор извлекает легенду и соотносит с определенной исторической эпохой, тем самым подчеркивая ее сложность и противоречивость», — заключает исследователь¹.

И все же лирический мотив, начавшийся заботливым жестом неизвестной девушки, заколовшей воротник героя английской булавкой, завершает рассказ нотой надежды:

Дальнейшее не учитывается. Но от меня зависит, чтобы оно стало таким, как в момент ощущения на голове теплой руки. Я должен завоевать доверие... И более — ни слова об этом.

Поэтика рассказа позволяет предположить, что контуры «Гринландии» не ограничиваются местами, созданными воображением писателя; несомненны условность ее границ, ее символический характер и эквивалентность художественному миру неоромантических произведений в их целостности. Удачным представляется следующее определение:

«Гринландия — это художественная реальность, наделенная “онтологическим” бытием, специфический гриновский “миф о мире” <...> Гринландия — это мироздание, созданное по аналогии с мифопоэтическими построениями XX века, — как целостная, организованная в соответствии с определенными философскими, идейными, эстетическими принципами писателя вселенная, у которой есть свои пространственно-временные параметры, свои законы развития, свои идеи, герои, сюжеты и коллизии. Гринландия — это предельно обобщающий, романтически-условный

¹ Васильева Н. В. Миф и реальность в рассказе А. С. Грина «Крысолов» // Русская литература XX — XXI вв.: направления и течения. — Екатеринбург. — Вып. 10 (2007). — С. 72.

миф XX века, имеющий символическую природу», — пишет современный исследователь¹.

Подобного рода обобщенные, условные «модели мира» различных масштабов известны в литературе задолго до А. С. Грина: Лилипутия, Бробдингнейг, страна гуингмов у Дж. Свифта, шедринский город Глупов и т. д. В XX веке традиция была подхвачена У. Фолкнером (округ Йокнапатофа), Г. Гарсиа Маркесом (Макондо). Особенно продуктивным этот прием оказался в фантастике, как «научной», так и фэнтези; достаточно вспомнить многочисленные «миры» Г. Гаррисона, Р. Шекли, Р. Хайнлайна, А. Нортон и других авторов и прежде всего — вершинные достижения: Дж. Р. Р. Толкиена с его Средиземьем и Урсулу Ле Гуин, создавшую Земноморье. И все же при достаточно большом типологическом сходстве с этими мирами Гринландия обладает уникальным своеобразием. Обращает на себя внимание тот факт, что автор никогда не называет ее «страной» — это, как правило, целый ряд городов, рек, плоскогорий и пр., объединенных понятием «полуостров». Между тем частотность появления в текстах Грина слова «страна» весьма велика, что нуждается в комментарии.

Как именованная, так и характеристики Страны наделены светлыми, высоко положительными коннотациями: блистающий мир и страна Цветущих Лучей в первом романе, страна стран в «Бегущей по волнам», Замечательная страна в «Золотой цепи». Грин усложняет и модифицирует структуру романтического «двоемирия»: вымышленные, но подробно описанные Лисс и Зурбаган, Гель-Гью и Покет принимают на себя роль эмпирической действительности, над которой надстраиваются символические, не вещественные пространственные образы иного, высшего бытия.

Вероятно, вполне продуктивна аналогия этого образного построения с пространственной организацией средневековых рыцарских романов «артуровского» цикла и особенно — произведений, связанных с фигурой Персеваля/Парцифалья, в которых «миру Артура как средоточию светского рыцарства противопоставляется сакрально-мистический “мир Грааля”, представленный образом замка короля-рыбака»².

11.2. Романистика: сюжет и герой

Все это может быть соотнесено как с особенностями гриновского хронотопа, так и со структурой сюжета его неоромантических произведений. Специфика художественного мира А. С. Грина

¹ Загвоздкина Т. Е. Особенности поэтики романов А. С. Грина: Проблема жанра: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Вологда, 1985. — С. 7.

² См.: Мелетинский Е. М. Средневековый роман. — М., 1983. — С. 126.

очевиднее всего проявлена в его романах, которые (за исключением «Джесси и Моргианы») могут быть объединены в метароманное единство благодаря общим принципам структурно-смысловой и сюжетной организации.

«Пространственный» характер мышления писателя обозначил себя уже в названии первого романа — *«Блистающий мир»* (1923) и эпиграфе к нему («Это — там...»). Внешний уровень его сюжета составляют сцены епифании Друда в цирке и клубе воздухоплавателей и их воздействие на судьбы двух героинь. Руна, своей «самодержавной душой» ожидавшая исключительной судьбы, при встрече с нею совершает «ошибку», не поняв и отвергнув Друда. В этом — «трагическая вина» героини, за которую она платит дорогой ценой. Собственно, именно Руна является романной героиней, поскольку проживает психологически очень сложную историю, в которой автор впервые показывает власть Несбывшегося, в данном случае фатальную, губительную. Все же, хотя Руна «не заслужила света», автор награждает ее «покоем»¹. Вторая героиня, в которой Друд находит «родное сердце», легко и естественно принимает чудо; ее имя Тави может быть прочитано как анаграмма лат. *Vita* — жизнь.

Наибольшие трудности для интерпретации представляет образ Друда — «человека особой, — отдельной от всех, — жизни». Вопрос о том, является ли Друд «человеком», «демоном» или «Богочеловеком», так и остается до конца непроясненным². В сюжетной линии Друд — Руна угадывается история Демона и Тамары, но в значительно измененном виде. Текст-посредником, вероятно, послужило стихотворение А. Блока «Демон» (1916). От лермонтовского героя в образе Друда — его одиночество в горном мире, стремление найти любовь; намерения же и сама стилистика его речей восходят к монологу блоковского героя:

Да, я возьму тебя с собою
И вознесу тебя туда,
Где кажется земля звездою
Землею кажется звезда.
И, онемев от удивленья,
Ты узришь новые миры —
Невероятные виденья,
Создания моей игры...

¹ Одругих гриновских реминисценциях в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова см.: Яблоков Е.А. Александр Грин и Михаил Булгаков (романы «Блистающий мир» и «Мастер и Маргарита») // Филологические науки. — 1991. — № 4. — С. 33 — 42.

² Двойственность гриновского героя обусловлена в первую очередь генезисом этого образа: «утренней звездой» именуется и «упавший с неба» Денница (Исаия 14:12 — 15), и сам Христос (Откр. 22,16).

Однако обещание сделать Тамару «царицей мира» у Грина инверсировано, трансформировавшись в «великую мечту» Руны о завоевании Друдом мирового господства; происходит мена ролей — Друд решительно отвергает идею власти:

...Цель эта для меня отвратительна. Она помешает жить. У меня нет честолюбия. Вы спросите — что мне заменяет его? Улыбка. Но страстно я привязан к цветам, морю, путешествиям, животным и птицам, красивым тканям, мрамору, музыке и причудам...

Друд знает путь, которым человечество могло бы пойти в страну Цветущих Лучей; в системе символических смыслов романа это неизбежно приводит к параллели между его миссией и Благой Вестью Христа. Однако сцена в храме еще больше затрудняет понимание образа, неоднозначность (если не сказать двусмысленность) которого достигает здесь кульминации. В видении Руны Друд появляется в облике апостола, но оказывается значительнее, «старше» Христа, ибо может преподать ему урок:

Друд вышел из рамы, сев у ног маленького Христа. В грязной и грубой одежде рыбака был он, словно лишь теперь вышел из лодки; улыбнулся ему Христос довольной улыбкой мальчика, видящего забавного дядю, и приветливо посмотрела Она. Пришедший взял острую раковину с завернутым внутрь краем и приложил к уху. «Вот шумит море», — тихо сказал он. «Шумит... «море...» — шепнуло эхо в улах. И он подал раковину Христу, чтобы слышал он, как шумит море в сердцах. Мальчик <...> стал так же, как прикладывал к уху Друд, слушать, с глазами, устремленными в ту даль, откуда рокотала волна. Затем палец взрослого человека опустился на стрелку компаса, вода ее взад и вперед — кругом. Ребенок посмотрел и кивнул.

Подобная сцена абсолютно невозможна в тексте, автор которого следовал бы прямому доктринальному смыслу Евангелия. Поэтому вряд ли правомерно прочтение Грина «в контексте христианского мистического богословия», когда страна Цветущих Лучей понимается как «грядущая мистическая Церковь»¹. Истинный смысл образа Друда приоткрывается в монологе Руководителя «страшной охоты» за ним:

Он вмешивается в законы природы, и сам он — прямое отрицание их <...> Он бродит по мастерским молодых пьяниц, внушая им или обольщая пейзажами неведомых нам планет, насвистывает поэтам оратории и симфонии <...> тревожит сны и вмешивается в судьбу. Неподвижную, раз навсегда данную как отчетливая картина, жизнь волнует он, и меняет, и в блестящую даль, смеясь, движет ее.

¹ Дунаевская И. К. Туда, где тихо и ослепительно. Опыт христианско-эзотерического прочтения А. Грина // Наука и религия. — 1993. — № 8.

Следовательно, продуктивно рассмотрение «Блистающего мира» как романа символического и мифологического. Ю. Олеша свидетельствует, что сам автор считал его не фантастическим, а именно символическим: «Это вовсе не человек летает, это парение духа!»¹. Организационно Грин к символистам прямого отношения не имел, но, очевидно, не прошел мимо опыта прозы Д. Мережковского², Ф. Сологуба, В. Брюсова, А. Белого. Это влияние проявилось в первую очередь в организации художественного пространства. «Парение духа», воплощенное в фантастической способности полета, потребовало от писателя и зримого образного воплощения идеального духовного пространства, что и было реализовано в уникальных «небесных» пейзажах, являющих блистающий мир воочию. В то же время в романе выстроена разветвленная система «морских» образов, уподобляющих пространство романа «воздушному океану»; символический смысл целого синтезируется в концептах «дали» и «простора»:

Море чуть зыблется. Здесь, на просторе,
Как рыбаки, вы все сбросите горе,
И да покинут вас скорби людские...
Санта-Лючия! Санта-Лючия!

Подлинный сюжет романа может быть прочитан как движение, стремление от эмпирической действительности к «блистающему миру», реализующееся в образе «пути»:

Стеббс невольно увидел призрачную дорогу <...> Дорога эта, эфирнее самого воздуха, вилась голубым путем среди шиповника, жимолости и белых акаций, среди теней и переливов невещественных форм, созданных игрой утра. По лучезарному склону восходила она, скрывая свое продолжение в облачных снегах великолепной плывущей страны, где хоры и разливы движений кружатся над землей. И в тех белых массах исчез Друд.

Исследователь символистского романа С. П. Ильев отмечает: «Специфическая функция хронотопа в художественной системе русского символистского романа заключается в его полиморфной изотропности <...> Такая мифопоэтическая структура хронотопа не отменяет привычные пространственно-временные измерения изображенной действительности, однако существенно переосмысливает их: они фиксируют видимый план действительности в формах обыденного сознания; надстроенные над ними транс-

¹ Олеша Ю. К. Ни дня без строчки. — М., 1965. — С. 232.

² Подробный анализ романа в сопоставлении с произведениями Д. С. Мережковского см.: Яблоков Е. А. Роман Александра Грина «Блистающий мир». — М., 2005.

формации хронотопа имеют назначение показать существование невидимых измерений бытия»¹.

Сказанное в полной мере может быть отнесено и к архитектонике художественного мира Грина. Но, в противоположность «принципиальной аниконичности» символа в прозе Серебряного века, о которой пишет С. П. Ильев, символ у Грина наделяется всей полнотой безусловного, вещественного бытия, становясь, таким образом, мифом. Неоромантизм Грина может быть назван «мифологическим», поскольку структура художественного целого, включая хронотоп, основной метасюжет, образы Друда, золотой цепи, Фрези Грант, алых парусов, Дороги, формируется путем «субстанциализации» символа, благодаря чему этот последний, говоря словами А. Ф. Лосева, «достигает <...> степени мифа»².

Центральный образ-миф — Блισταющая, Замечательная страна в романе «*Золотая цепь*» (1926) получает новые оттенки смысла: сверкающие абстракции идеальных надземных пространств становятся здесь «страной человеческого сердца». Автор вновь сталкивает своего героя с двумя противоположными женскими натурами, и только вмешательство друзей спасает Ганувера от ложного выбора. Приключенческий сюжет — тридцать шесть часов, проведенных «среди сильнейших волнений и опасности, восхищения, тоски и любви», — приводит к долгожданной встрече Ганувера и Молли. «В эту минуту оркестр, мягко двинув мелодию, дал знать, что мы прибыли в Замечательную Страну». Особый интерес этому сюжету придают удвоения и повторы ситуаций. Так Дюрок, услышав фортепианный мотив, вспоминает о девушке, «которой более нет в живых»; но музыка не только переносит его в прошлое, но и открывает будущее: Дюрок идет в это время к Молли, которой суждено позже стать его женой. Повзрослевший Санди через *пять* лет после описанных событий встречает Паркера с *пятилетней* внучкой, тоже Молли: «Праведное небо! Знал ли я тогда, что вижу свою будущую жену? Такую беспомощную, немного повыше стула?!» Следовательно, события во дворце Ганувера знаменательны для Санди еще и этим, до поры скрытым смыслом. Жизнь в понимании Грина щедра: отняв одно, она дарит человеку другое.

Санди Пруэль выступает как герой-рассказчик, причем герою лет пятнадцать-шестнадцать, рассказчик же — взрослый человек, вспоминающий описанные события спустя много лет. Такая отдаленная временная перспектива создает стереоскопическое изображение, позволяя показать происшедшее с разных точек зрения.

¹ Ильев С. П. Русский символистский роман. — Киев, 1991. — С. 161.

² Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976. — С. 211 — 212. Именно А. Ф. Лосев впервые указал на мифологическую природу гриновских образов.

Прием, одним из первых примеров использования которого была «Капитанская дочка» А. С. Пушкина, в данном случае свидетельствует о выходе за пределы романтического монологизма, обогащении романтического мировидения опытом реалистической литературы. Кроме того, совмещение позиций Санди-юнга и взрослого Санди-рассказчика придает авантюрной истории глубокий психологизм, который В. Ковский считает доминантой гриновского творческого метода¹.

Инвариантная схема сюжета полнее всего реализована в вершинном достижении гриновской романистики — *«Бегущей по волнам»* (1928). Томас Гарвей, от лица которого ведется повествование, — подлинно романтический герой, в нем нет этической «двусмысленности» Друда. Вся жизнь Гарвея проходит в исканиях идеала, сформулированного в развернутой концепции Несбывшегося.

Переезжая из города в город, из страны в страну, я повиновался силе более повелительной, чем страсть или мания.

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 <...> всматриваемся мы в жизнь, всем существом стараясь разглядеть, не начинается ли сбываться Несбывшееся? Не ясен ли его образ? <...>

Между тем время проходит, и мы плывем мимо высоких, туманных берегов Несбывшегося, толкуя о делах дня.

Сама по себе тяга к странствиям — неотъемлемая черта романтического героя как такового; в произведениях Грина она получает особый смысл, особое содержание. По сути дела, его герой выстраивает целую программу жизни, в которой этическое неразрывно сплетено с эстетическим. Он ищет в мире нечто подлинное и прекрасное, подчиняя свою жизнь эстетизированной версии рыцарского квеста. Понимая свое предназначение, Томас Гарвей следует особой жизнестроительной программе — «собираанию венка».

Среди уродливых отражений жизненного закона и его тяжбы с духом моим я искал, сам долго не подозревая того, — внезапное отчетливое создание: рисунок или венок событий, естественно свитых и столь же неуязвимых подозрительному взгляду духовной ревности, как четыре наиболее глубоко поразившие нас строчки любимого стихотворения.

Подобная жизнетворческая стратегия определяет судьбы не только центральных персонажей. Свою цепь чудесных событий

¹ Ковский В. Е. «Настоящая, внутренняя жизнь» (Психологический роман-тизм Александра Грина) // Ковский В. Е. Реалисты и романтики. — М., 1990. — С. 239 — 328.

переживают матросы «Нырка», спасшие Гарвея в открытом море после его встречи с Бегущей. Артур Грэй осуществляет историю о корабле с алыми парусами, рассказанную сказочником Эглем маленькой Ассоль. «Неужели началось?» — спрашивает себя юный мечтатель Санди, становясь участником волнующих событий.

Для Гарвея и других гриновских героев подобного типа жизненная программа естественно реализуется в цепи событий и поступков. В «Бегущей по волнам» завязке предшествует система предзнаменований, долженствующих убедить героя, что ожидание начинает сбываться. В гавани Лисса Гарвей видит неизвестную девушку, чье «краткое пребывание на чемоданах тронуло старую тоску о венке событий, о ветре, поющем мелодии, о прекрасном камне, найденном среди гальки». Таким образом, в хаосе жизненных впечатлений герой мечтает обрести нечто гармоничное, структурированное по законам красоты. Эффект отражения морских волн, озаренных солнцем, на стене комнаты Гарвея воспринимается им как еще один знак. За игрой, в ответ на приглашение открыть карты с вопросом «Что у вас?», он (и только он) слышит неизвестный голос: «Бегущая по волнам». События начинают развиваться вокруг «Бегущей», но сюжет вновь оказывается неравным самому себе: с кораблем связана «девушка на чемоданах», Биче, однако, в конце концов женой Гарвея становится не она, а близкая ему по духу Дэзи. Примечательно, что в сравнении с первым романом, где также выстраивалась коллизия любви «ошибочной» и «истинной», налицо существенное отличие. Если позиция Руны безусловно дискредитировалась, то Биче¹ Сениэль сохраняет свою привлекательность, даже решительно расходясь с Гарвеем. За ней признается право жить в «ясном саду своего душевного мира», так же как Гарвей вправе иметь собственную судьбу. Признание за *другим* человеком своей позиции, отличной от позиции героя, — это свойство реалистического мировосприятия, составляющее важную особенность того типа неоромантизма, который разрабатывался Грином, являя собою сложный сплав различных тенденций.

Сложность сюжетного построения «Бегущей по волнам» в том, что история частной жизни, повествующая о *найденном* счастье, есть в то же время метафора *вечной* охоты за Несбывшимся; финал романа говорит о бесконечности «темной дороги» (морские волны — это уже неостановимое движение, Бегущая по волнам — движение «в квадрате», его квинтэссенция) и возвращает действие к его истокам. Эпиграф к роману, взятый из повести Л. Шадурна,

¹ Имя Биче (сокр. от Беатриче) — дополнительный аргумент, возвышающий героиню.

по-новому интерпретирует «блистающий мир» сбывшихся ожиданий: «Эта Дезирада... О Дезирада, как мало мы обрадовались тебе, когда из моря выросли твои склоны, поросшие манцениловыми лесами».

В названии острова слышен отзвук имени героини (Дэзи/Дези — от лат. *desiderata* — желаемая, желанная). Мифопоэтическое начало в этом романе развернуто особенно широко и многоаспектно. Как писал А. Ф. Лосев, «в мифе <...> содержится модель для бесконечного ряда предприятий, подвигов, удач или неудач, действия и бездействия в условиях бесконечного разнообразия в отношениях к окружающему миру. Однако это значит, что всякий миф есть, в нашем смысле слова, символ. Он — модель бесконечных порождений, субстанциально тождественных с самой моделью»¹.

Смысловой ряд «бесконечных порождений» одной модели у Грина таков: Несбывшееся как остров, «мимо высоких, туманных берегов» которого плывут герои, — корабль с названием «Бегущая по волнам» — статуя Бегущей на городской площади — сама Фрези Грант. А кроме того, девушка из старинной морской легенды, выступающая в романе и в своем мифопоэтическом значении, и в функции *чудесного помощника* героя, возможно, восходит к архетипу пеласгийской богини Эвриномы, в акте творения мира танцевавшей на волнах².

В завершающей части гриновского метаромана — «*Дорога никуда*» (1930) атмосфера и тон повествования меняются. «Дорога» как один из основных «вещественно-данных» (А. Ф. Лосев) символов Грина выдвинута здесь в идейно-образный центр, сохраняя и сюжетообразующее значение. Этот мифологический символ (так же, как в «Бегущей...») представлен во множестве его конкретных воплощений: акварель в доме Футроза; его рассказ о том, что «на дороге многое случается»; «темный путь» в саду, которым девушки провожают Давенанта; его путь пешком за шестьдесят миль; дорога, на которой он девять лет «притворялся трактирщиком»; «тропа темной судьбы» героя — метафора трагически несостоявшейся жизни. «Замечательная Страна», стремление к которой определяет сюжет всех романов, здесь съезживается до размеров гостиниой Футроза, цветовое решение которой производит впечатление колористического кошмара:

Ее стены, обтянутые желто-красным шелком турецкого узора, мозаики и небольшие картины развлекали самое натянутое воображение. Ковер цвета настурций, с фигурами прыгающих золотых кошек, люстра зеленого хрусталя, подвешенная к центру лепной

¹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — С. 174.

² Грейвс Р. Мифы Древней Греции: пер. с англ. — М., 1992. — С. 15.

розетки цвета старого золота <...> мебель красного дерева, обитая розовым тисненым атласом...

Гриновский мир в его световой и цветовой явленности прежде всего прекрасен. Таковы «набегающие сияния перспектив» гигантского дворца Ганувера, но в еще большей степени — природные пространства моря, неба, леса. Иные, нематериальные сферы бытия не только залиты светом, но и сами его излучают (блистающий мир, страна Цветущих Лучей). В романе «Дорога никуда» отсветы этих лучей гаснут: последние слова героя перед смертью — «сверкающая... неясная...» Давенант признается, что «много мог бы сделать, но в такой стране и среди таких людей, каких, может быть, нет!» Заметно меняется в этом романе и категория «темноты». В «Бегущей по волнам» многое строилось на игре света и тени; «одна половина» истории лежит «в тени дня, а другая — в свете ночи». Путь странствий героя в погоне за Несбывшимся назван «темной дорогой»; в темной ночи Фрези Грант рассказывает ему о сияющем вдали острове, который она увидит с рассветом. Точно так же с восходом солнца Гарвей встречает подобранный его парусник и знакомится с Дэзи. Игра световых бликов на стене комнаты, предвещающая начало событий, позже сменяется яркой иллюминацией ночного карнавала. Маскарадная путаница (два желтых платья), несовпадение лица и маски, тени и света зашифровывают коллизию ошибки и истины: «Кто перешептывался, кто указывал на меня? Подготавливал встречу? Улыбался в тени? Неузнаваемый, замкнуто проходил при свете?» Герой ошибается дважды: в атмосфере карнавала принимает Дэзи за Биче, в «действии жизни» — наоборот, увлекается последней как олицетворением мечты, то есть путает ее с Дэзи. «Свет» в данном случае интерпретируется как возможность лишь внешнего представления о вещах и явлениях, и только в темноте оказывается доступной их сущность и можно «увидеть, как много невидимого». «Свет» и «темнота» — взаимосвязанные стороны единого целого; в этом единстве жизнь предстает бесконечно богатой, неисчерпаемой в своих проявлениях.

В «Дороге никуда» «темноте» возвращаются традиционно-отрицательные коннотации: судьба героя действительно «темная»; ее счастливое начало не получает продолжения, «венки» обрываются. «Таинственный и чудный олень вечной охоты» оборачивается для Давенанта «утешительным призом» за меткую стрельбу — серебряной безделушкой-талисманом, так и не принесшим счастья. Вместо счастья герой на пороге смерти обретает лишь утешение (имя героини — Консуэло, «утешение»). Впервые осуществление не только мечты, но и просто нравственно безупречной позиции оказывается для героя невозможным. Можно полагать, что эво-

люция гриновского мироотношения опосредованным образом отражает оценку писателем процессов, происходящих в после-революционной России, кризис утопических надежд на духовное переустройство жизни.

И все же основные принципы поэтики Грина сохраняются и в «Дороге никуда», позволяя идентифицировать роман в качестве завершающего элемента общей системы. Примечательна в этом плане смутная фантазия юного Давенанта о том, как исчез его отец. Мир, как прежде, сложен, таинствен, до конца не познаваем; действительное становится ирреальным, а ирреальное — действительным. Сфера эстетического, как и в других произведениях Грина, включает в себя не только прекрасное, героическое и трагическое, но и таинственное, загадочное, принципиально недетерминированное.

11.3. Творчество как преобразование

Суть оригинального мифотворчества Грина (как и всякой мифологии вообще) — в преобразении жизненного хаоса в космос. Топография Гринландии благодаря концептам «простора» и «дали» и прочим своим характеристикам расширяется до *космографии* (несмотря на то, что она мыслится как достаточно локальное пространство и не является «альтернативной» Землей, как, скажем, Средиземье Толкиена). Гринландия и есть космос, созданный творческим воображением писателя по законам добра и красоты. Нельзя не заметить, что этот космос принципиально аисторичен, «гринландский» дискурс не имеет прошедшего времени (скупые упоминания о первых поселенцах и основателях городов положения не меняют). Истинная сущность человека, по Грину, универсальна и не зависит от времени: «люди, не достигшие цели», вызванные из прошлого магией Бам-Грана, во всем подобны герою рассказа Франгейту, отличаясь от него лишь «старинными камзолами» («Ива»). Поэтому так условна в произведениях писателя хронология (см., например, колебания датировки событий и возраста героини в первом романе).

В сложном образном, философском, психологическом единстве, каким представляется созданный Грином «блистающий мир», наличествует еще один, очень существенный, смысл: система произведений писателя может быть рассмотрена и в качестве собственного метатекста. В «собирации венка», которому посвящают жизнь его лучшие персонажи, зашифрованы не только программа личностной самореализации, а тем самым — преобразования мира, но и собственно творческие задачи, «мир постепенно раскрываемой тайны воображения». Образ Друда, например, должен быть

понят как воплощение не только абстрактного «парения духа», но и вдохновения («насвистывает поэтам оратории и симфонии <...> тревожит сны...»). «Есть безукоризненная чистота характерных мгновений, какие можно целиком обратить в строки или в рисунок, — это и есть то в жизни, что кладет начало искусству», — говорит рассказчик в «Крысолове». Так Гарвей «среди уродливых отражений жизненного закона» стремится найти «внезапное отчетливое создание», собирая цветы для своего «венка». «Что это, как не описание творческого процесса, поисков фабулы, демонстрация собственной лаборатории, усилий, которые теперь, обретя образ, события и интригу, словно бы стали невидимыми, ушли в подтекст, как влага в песок?» — пишет В. Ковский, обративший внимание на максимальную близость главных героев и автора, проявляющуюся в присущих Друду, Гарвею, Грэю, Санди чертах творческой личности¹. Автор открывает для своих героев возможность *действенного* осуществления той идеальной программы, которая им реализуется в *слове*, претворившем прозу в поэзию.

Войдя в порт, я, кажется мне, различаю на горизонте, за мысом, берега стран, куда направлены бугшприцы кораблей, ждущих своего часа; гул, крики, песня, демонический вопль сирены — все полно страсти и обещания. А над гаванью, в стране стран, в пустынях и лесах сердца, в небесах мыслей — сверкает Несбывшееся — таинственный и чудный олень вечной охоты («Бегущая по волнам»).

Глава 12

ЮРИЙ ОЛЕША: РЕВИЗИЯ РОМАНТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ МИРА

Юрий Карлович Олеша (1899 — 1960) — принадлежал к плеяде молодых одесских писателей, которые бурно ворвались в советскую литературу в 1920-е годы². Впервые явление «Одесской литературной школы» констатировал В. Шкловский в статье «Юго-Запад» (1933). Критик назвал самые видные фигуры в ее составе: И. Бабеля, Э. Багрицкого, В. Катаева, Ю. Олешу, И. Ильфа и Е. Петрова, В. Инбер. Осмотрительно оговорившись, что «традиция этой школы еще не выяснена», Шкловский попытался обо-

¹ Ковский В. Е. Реалисты и романтики. — С. 290. Эта концепция представляется безусловно верной и убедительной.

² Цит. по: Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи. Воспоминания. Эссе. — М., 1990. — С. 470 — 475.

значить ее метафорически, назвав участников «одесскими левантинцами» (по аналогии с выходцами из Европы, которые в начале крестовых походов переселились в восточное Средиземноморье и слились с местным населением). Шкловский завершил статью оптимистическим прогнозом: «Южно-русская школа будет иметь большое влияние на следующий сюжетный период советской литературы. Это — литература, а не только материал для мемуаров». Однако, лишь спустя более чем полвека феномен «одесской литературной школы» стал привлекать внимание исследователей¹. Что же породило феномен одесской литературной группы (ее иногда называют «южнорусской литературной школой»)? Прежде всего специфическая культурная атмосфера, ибо в Одессе дозволялось беспрепятственно селиться представителям всех национальностей и религиозных конфессий. Там образовался поразительный сплав разных национальных языков и культур — русские, украинцы, евреи, поляки, греки, молдаване, болгары².

Всплеск культурной жизни в Одессе пришелся на Гражданскую войну. Туда, на юг, потянулись из умирающих от голода столиц, Петрограда и Москвы, многие русские интеллигенты. И так получилось, что в те годы в городе образовалась богатая культурная среда из незаурядных писателей, поэтов и прозаиков, художников, журналистов. В это время в Одессе выходило огромное количество газет и журналов (часто «однодневок»), масса всякого рода мелких изданий, где печатались А.Аверченко, Н.Тэффи, И.Бунин, А.Толстой. Устраивались литературные концерты, в клубах и кафе проходили поэзовечера. Молодые писатели, одесские «литературные юноши», буквально осаждали столичных мэтров.

А за плечами этих «мальчиков» были не только гимназии, клубы, увлечение литературой и футболом, но кое у кого и Первая мировая война. Например, В.Катаев был награжден Анненским оружием. И ни одного не миновало участие в войне гражданской. В силу стечения всех этих обстоятельств именно в это время в Одессе сложились благоприятные условия для формирования молодых писателей. Они впитали максимум того, что им давали мэтры, и внесли свое непосредственное, живое ощущение ломящейся истории³. Несколько позже многие из них перебрались

¹ См.: *Литовская М. А.* «Одесская школа» и ее стилевое лицо // XX век. Литература. Стил. Вып. 1. Екатеринбург, 1994; *Лурье Я. С.* В краю непуганых идиотов. (Книга об Ильфе и Петрове). — СПб., 2005 (Глава «Накануне». С. 35—50).

² Показательный пример: ежегодник «Одесса» за 1900 год, представлявший собою огромный том разнообразных справочных материалов, открывался четырьмя календарями — православным, католическим, иудейским и мусульманским.

³ Некоторые представления о том, как жила эта литературная среда, можно получить из повестей В.Катаева, например: «Бездельник Эдуард» (1920), «Трава забвенья» (1967), «Алмазный мой венец» (1977).

в Москву (чему немало способствовал энергичный В. Катаев) и собрались под крышей газеты профсоюза железнодорожников «Гудок». В числе сотрудников газеты были Валентин Катаев, Илья Ильф, Юрий Олеша. Кстати, в это же время в «Гудке» работал и Михаил Булгаков, чье влияние на молодых одесситов было весьма заметным. Они писали репортажи, заметки и хронику, газетную прозу и поэзию, обрабатывали «письма трудящихся», печатались под массой псевдонимов. Так, Ю. Олеша приобрел огромную популярность в качестве автора стихотворных фельетонов по письмам читателей. Подписывался он псевдонимом «Зубило».

Олеша поражал яркостью, артистичностью своего видения мира. В нем буквально играло, веселилось моцартианское начало. В большую литературу Олеша не просто вошел, а ворвался — сразу, красиво и громко. Ворвался двумя романами: романом для детей «Три толстяка» (1924) и романом «Зависть» (1927). Причем публиковались эти романы в порядке обратном написанию: сначала, в 1927 году, был напечатан роман «Зависть», а «Три толстяка» увидели свет в следующем, 1928 году. Эпиграфом к анализу романов Юрия Олеши лучше всего подойдут слова одного из его персонажей: «Конец эпохи, переходное время требует своих легенд и сказок».

12.1. Антиномия романтических миров: от «Трех толстяков» к «Зависти»

Созданные Ю. Олешей романы — это своего рода новые сказки, востребованные сложным временем, когда общество не просто завершало одну эпоху, но активно искало ценностные ориентиры для эпохи новой. Оба романа Олеши представляют интерес потому, что в них можно явственно видеть метания художественной мысли 1920-х годов из крайности в крайность в поисках путей осуществления идеалов, провозглашенных Октябрем. Практически не исследованы отношения между этими двумя романами.

Олеша изобрел новые, изощренные варианты *нео-романтических* структур. Если в неоромантических произведениях предшественников Олеши (Стивенсона, Киплинга, Горького, Грина) художественная система складывалась из оппозиции между романтической и реалистической моделями мира, то Олеша пошел иным путем.

«*Три толстяка*» (1924) — роман-сказка, который вполне вписывается в романтическую традицию. Причем эта традиция в «Трех толстяках» оказалась наполненной подлинно революционным содержанием и пафосом. На первый план здесь выдвигаются образы революционеров, борцов за свободу. Но вместе с тем в «Трех толстяках» — романтизм особого типа, скорее, *неороман-*

тизм. Ибо здесь Ю. Олеша создает вторичную художественную систему (по классификации Д. С. Лихачева и И. П. Смирнова): в народной карнавальной культуре уже существовала образная модель балагана в качестве того мира, где творятся чудеса, эта модель органически вошла в романтическую художественную парадигму. Мир балагана и цирка у Олеша становится тем пространством, в котором творится чудо революции.

Кроме того, Ю. Олеша восполнил мир циркового балагана еще одним романтическим пластом — сказочным миром Г.-Х. Андерсена. Из сказки Андерсена «Снежная королева» о мальчике Кае, чье сердце стало ледышкой, переключался в роман сюжетный мотив о наследнике Тутти, которого убедили, будто у него механическое сердце. Доктор Гаспар Арнери — волшебник, который способен оживить куклу, да и сама кукла, которую сначала надо было заметить, а потом оживить — это все образы из литературных сказок европейских романтиков XIX века.

Но вот гимнаст Тибул уже несет в себе иное начало, ранее не свойственное персонажам балагана. Он революционер, бунтарь. А толпа людей, которые любят балаган, — это народ, олицетворяющий энергию революционного протеста. Три толстяка, напротив, лобовая эмблема сытости, мира порабощения, доведенная до плакатной карикатуры.

В целом в «Трех толстяках» задана довольно жесткая схема конфликта и расстановки персонажей. Схематизм может быть объяснен тем, что это «роман для детей», как обозначил жанр сам автор. (Неслучайно сюжетная четкость, свойственная «Трем толстякам», выразительность конфликтных линий способствовали созданию удачной инсценировки, которая долгие годы с успехом шла во МХАТе.)

Но проходит всего три года после написания романа-сказки «Три толстяка», и в 1927 году Олеша выпускает роман «Зависть». Критики отметили, что в прозе Олеша происходит «не механическое, а органическое соединение элементов натурализма, реализма, импрессионизма, символизма»¹. Фактически же Ю. Олеша выстроил некую «трехступенчатую» систему романтических диалогов. Если в «Трех толстяках» писатель актуализирует традиционную (андерсеновскую) модель и выстраивает в диалоге с нею радикально обновленную модель революционной сказки, то в «Зависти» он строит свой образ мира на антитезе между 1) классической моделью сказки андерсеновского типа, 2) моделью революционной сказки, изобретенной в «Трех толстяках», и 3) новой, но *тоже романтической* моделью мира.

¹ Полонский В. Преодоление «Зависти» (1929) // Полонский В. О литературе (Избранные работы). — М., 1988. — С. 153.

В *«Зависти»* центральное место тоже принадлежит сугубо романтическому конфликту — конфликту между идеалом и действительностью. Здесь тоже происходит четкая поляризация образов по двум полюсам. Есть мир носителей идеала: Андрей Бабичев, Валя, Володя Макаров. И есть мир тех, кто противоположен этому идеалу: Николай Кавалеров, Иван Бабичев. Но при внимательном чтении романа поражает, что по своей структуре *«Зависть»* типологически сходна с романом *«Три толстяка»*. Только эстетические знаки в *«Зависти»* полностью перевернуты. То, что выступало плюсом в *«Трех толстяках»*, оказывается минусом в *«Зависти»*.

В *«Трех толстяках»* перед читателем разворачивается романтическая революционная сказка, в которой поиск идеала связан с ценностями духовными. Прежде всего с ценностью свободы, поэзии, с верой в чудо, в искусство — будь то искусство гимнаста или искусство девочки, играющей куклу, или искусство ученого. Носителями и защитниками этих ценностей выступают гимнаст Тибул, доктор Гаспар Арнери, цирковая девочка Суок. Они защитники чуда, красоты, фантазии, праздника искусства. Им противоположен мир пошлости, торгашества и жратвы. Эмблемами-символами этого мира выступают гротескно-гиперболические образы Трех Толстяков.

В *«Зависти»* же происходит нечто совершенно противоположное. Идеалом здесь заявлен культ пользы, практицизма и рационализма. Эмблемой этого идеала выступает... колбаса. Зданием, в котором располагался романтический мир *«Трех толстяков»*, был цирковой балаган. Там люди проявляют свои таланты, веселятся, находят радость, испытывают чувство братского единения. А в *«Зависти»* здание, в котором люди должны будут обрести материальное благополучие, — это фабрика-кухня под названием *«Четвертак»*: *«Четвертак будет дом-гигант, величайшая столовая, величайшая кухня»*. *«Четвертак»* — здание счастья, потому что люди, питаясь там, освободят себя от семейных забот.

Схема расстановки персонажей в *«Зависти»* оказалась, в сущности, той же, что и в *«Трех толстяках»*. Только эстетический модус каждого из персонажей в этой системе характеров поменялся на противоположный полюс — положительный на отрицательный и наоборот. Так, в *«Зависти»* заменителем гимнаста Тибула становится Николай Кавалеров, пробавляющийся сочинением пошлых куплетов на потребу публике. Вместо чудесного доктора Гаспара Арнери в *«Зависти»* появился престранный тип — Иван Бабичев, который представляется «скромнейшим фокусником советским», он же и проповедник, и создатель странной машины по кличке Офелия (тоже некая параллель к кукле из *«Трех толстяков»*). Вместо девочки-куклы Суок в *«Зависти»* — юная комсомолка Валя.

Вместо наследника Тутти, мальчика с механическим сердцем, — Володя Макаров, футболист, спортсмен, который мечтает о том, чтобы его стать машиной.

Зато вместо карикатурных Трех Толстяков в романе фигурирует один толстяк, и зовут его Андрей Бабичев. Но если трех толстяков автор всячески дискредитирует, то этого толстяка он всячески возвышает: дает героическую революционную биографию, изображает фантастическим работником, который спит в сутки всего по 3—4 часа. А вместо того, чтобы ходить по канату, как Тибул, или развлекать публику куплетами, как Николай Кавалеров, Андрей Бабичев кормит людей — он производит для них дешевую колбасу и дает обед всего за четвертак. Вот такие деятели — утверждает автор — и есть самые нужные, самые полезные для советского государства люди.

Почему же за три года (с 1924 по 1927 г.) в романтической системе Олеши произошел столь радикальный переворот, такая зеркальная перемена мест между представлениями об идеальном и пошлом? Размышляя об этом феномене Юрия Олеши, критик Аркадий Белинков в 1960-е годы написал книгу под названием «Сдача и гибель советского интеллигента»¹. Роман «Зависть» А. Белинков считает актом капитуляции писателя перед господствующей идеологией: критик утверждал, что писатель дискредитирует русскую интеллигенцию, осмеивает ценности духовности, чуткости, сердечности, которые всегда были ее идеалами, а заменяет их прагматическими ценностями потребительского сознания, стереотипами тоталитарного сознания. Критик утверждал, что Олеша вольно или невольно оказался конъюнктурщиком, который подстраивался под требования официальной идеологии.

Но вся жизнь Юрия Олеши (до и после написания «Зависти») не дает никаких оснований предполагать в нем человека, который был бы способен на расчетливые компромиссы. Это был поэт до мозга костей, переживавший мир исключительно эстетически и

¹ Аркадий Белинков (1921 — 1970) — один из самых талантливых критиков шестидесятилетнего поколения. В молодые годы, прямо со студенческой скамьи он попал в ГУЛАГ за роман «Черновик чувств», представленный в качестве дипломной работы в Литинституте. Выйдя из лагеря, написал две книги — «Юрий Тынянов» (1960) для серии ЖЗЛ и «Сдача и гибель советского интеллигента». Обе книги стали заметными культурными событиями. Отдельные главы из второй книги увидели свет. В частности, глава о «Зависти» под названием «Поэт и толстяк» была напечатана в журнале «Байкал» (1968, № 1—2). Хотя статью поддерживал своим авторитетом Корней Чуковский, написавший к ней предисловие, Белинкова это не спасло. Его статья была подвергнута идеологической порке на страницах «Литгазеты» — автор был обвинен в клевете на советскую литературу. В том же 1968 году Белинков эмигрировал из СССР. Книга об Олеше впервые появилась в Мадриде в 1976 году, в настоящее время переиздана в России: Белинков А. Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша / Предисловие М. Чудаковой. — М., 1997.

художнически. О нем можно сказать так, как сам Олеша сказал о поэте Георгии Шенгели: «Это рыцарь слова, звука, воображения»¹. Если в романе «Зависть» русский интеллигент действительно представлен в весьма ироническом свете, а его идеалы комически дискредитированы, то надо подумать: почему Олеша это сделал, какими благими намерениями он руководствовался?

То, что случилось с Олешей, было не индивидуальным парадоксом его творческого сознания, не выходкой конъюнктурщика, который старается писать произведения в духе последних постановлений ЦК. Он одним из первых начал вырабатывать новую (но тоже романтическую по общему настрою) систему координат для молодого советского общества².

12.2. Антиномия персонажей: фантазеры и «колбасник»

Авторский замысел романа «Зависть» прозрачен: обличить людей, оторванных от реальной действительности, бесполезных пошляков — обывателей, людей, живущих в мире вымысла, грез, фантазий, в мире слова, но не дела. Противопоставить им писатель решил людей совершенно противоположного склада: практиков, прагматически мыслящих, людей не слова, а действия. Однако нередко бывает, что художественный мир, созданный воображением автора, начинает корректировать авторский замысел, а случается, даже и опровергать его. Посмотрим, как же соотносятся в романе «Зависть» замысел с его воплощением?

Роман начинается эпатажирующей сценой:

Он поет по утрам в клозете. Можете представить, какой это жизнерадостный, здоровый человек. Желание петь возникает в нем рефлекторно. Эти песни его, в которых нет ни мелодии, ни слов, а только та-ра-ра, выкрикиваемое на разные лады, можно толковать так: «Как мне приятно 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!»

Таков главный герой романа — Андрей Бабичев, государственный человек, «великий колбасник, кондитер и повар». Правда, дан он в восприятии своего антагониста, поэта Николая Кавалерова. Но и далее Андрей Бабичев будет деэстетизирован — его облик

¹ Олеша Ю. Письмо для зачитания на вечере памяти Г.А.Шенгели (1958, 21 февраля) // Олеша Ю. Зависть. Три толстяка. Рассказы. — М., 1999. — С. 320.

² Эту смену романтических ориентиров отметил и восславил и Э. Багрицкий в стихотворении «Вмешательство поэта», написанном двумя годами позже (См. об этом стихотворении в гл. 1 раздела III).

настойчиво ассоциируется с *идолом*. В письме Кавалерова к нему: «Я смотрю на вас, и ваше лицо начинает странно увеличиваться, увеличивается торс, — выдувается, выпукляется глина какого-то изваяния, идола». Наконец, родной брат его, Иван Бабичев, говорит: «Ты идол».

Предмет восхищения и умиления Андрея Бабичева — колбаса. Когда приносят впервые произведенную на советской фабрике «обыкновенную вареную чайную колбасу», то он воспринимает это «как нечто живое». Он смакует ее, для вящего восторга приглашает продегустировать эту колбасу старого еврея Шапиро, «с носом, похожим в профиль на цифру шесть» (здесь весь комизм ситуации в том, что, согласно еврейской религиозной традиции, свинья и все, что из нее производится, это «трефное», нечистое, что нельзя употреблять в пищу).

Речь Андрея Бабичева — это сплошной канцелярит: «Так собираемая при убое кровь может быть перерабатываема или в пищу для изготовления колбас, или на выработку светлого или черного альбумина, клея, пуговиц, красок, землеудобрильных туков и корма для скота, птицы и рыбы». Словом, образ Андрея Бабичева построен по принципу романтического гротеска. Его индивидуальные черты должны эпатировать читателя.

Но все это — авторская провокация. По замыслу Олеши, негативные эмоции Андрей Бабичев вызывает у людей с тривиальным романтическим мышлением. Сам Олеша впоследствии объяснял экстравагантность образа своего героя сугубо экспрессивными мотивами: «Сообщать внешности черты, противоположные внутреннему облику, всегда интересно, это усиливает яркость фигуры. Меня ругали за то, что Андрея Бабичева я сделал “колбасником”! Дескать, коммунист, положительный тип — и вдруг колбасник! Но я нарочно дал положительному герою эксцентрическую профессию»¹. И некоторые критики, что называется, клюнули на провокацию Олеши. В частности, известный критик Вяч. Полонский с возмущением писал: «Бабичев плоск и пошл. <...> Ибо узок его кругозор, ибо увлечен он частной задачей, из-за деревьев не видит леса. Проблему будущего он укладывает в строительство “Четвертака” — это именно и отличает его от настоящих революционеров-коммунистов, от настоящих практиков социальной революции»². А вот Олеша доказывает, в пику революционным романтикам, устремленным в заоблачные выси, что вкусно кормить людей, облегчать их быт — это не пошлость, а самое что ни на есть нужное дело, которым должен заниматься сегодня подлинный революционер, строящий новый мир. И клич-

¹ Олеша Ю. Зависть. Три толстяка. Рассказы. — С. 328.

² Полонский В. О литературе. — С. 165.

ка «колбасник», которой Кавалеров думает оскорбить Бабичева, на самом деле становится комплиментом герою. Собственно, все традиционно негативные черты персонажа являются маскировкой того подлинно высокого, что есть в Андрее Бабичеве. Он — современный носитель высших идеальных ценностей. Кроме героической биографии революционера и масштабности его нынешней государственной деятельности, автор наделяет Андрея Бабичева чуткостью к молодому поколению — именно он устраивает судьбы Вали и Володи Макарова. Иначе говоря, Андрей Бабичев не менее — и даже более! — чем Николай Кавалеров думает о благе людей.

Если рассуждать в терминах критики 1920-х годов, то в «Зависти» происходит столкновение между буржуазными индивидуалистами и коллективистами, между интеллигентом и обществом, точнее сказать — народом. На самом же деле конфликт здесь иной. Главное различие между Андреем Бабичевым и его антагонистами, Николаем Кавалеровым и Иваном Бабичевым, состоит *в отношении к личности, в понимании сущности человека и его жизненных приоритетов*, в представлении о том, *какое место они отводят человеческой индивидуальности в современной действительности?* Вот знаменитый монолог, который произносит Николай Кавалеров в присутствии Андрея Бабичева (а тот ничего не слышит и занимается своими бумагами):

В нашей стране дороги славы заграждены шлагбаумами. Одаренный человек может либо потускнеть, либо решиться на то, чтобы с большим скандалом поднять шлагбаум. Мне, например, хочется спорить, мне хочется показать силу своей личности. Я хочу иметь свою собственную славу. У нас бояться уделить внимание человеку. <...> Теперь мне сказали: «Не то, что твоя, а самая замечательная личность — ничто». И я постепенно начинаю привыкать к этой истине, против которой можно спорить. Я думаю даже так, можно прославиться, ставши музыкантом, писателем, полководцем; пройти через Ниагару по канату. Это законные пути для достижения славы. Тут люди стараются, чтобы показать себя. А представляете себе, когда у нас столько говорят о целеустремленности, полезности, когда от человека требуют покорности вещам и событиям, вдруг взять да и сотворить что-нибудь явно нелепое, совершить какое-нибудь гениальное озорство и сказать: да, ты вот так, а я так. Выйти на площадь и сделать что-нибудь с собой и рассказать: я жив, я сделал то, что хотел. Вот хотя бы взять и сделать так — покончить с собой — самоубийство без всякой причины, из озорства, чтобы показать, что каждый имеет право распоряжаться собой, даже если повесится у вас над подъездом.

Что скрывается за этим парадоксальным монологом? Диалог! Диалог одной концепции личности, отстаиваемой Кавалеровым,

с другой, противоположной, носителем которой, разумеется, является Андрей Бабичев, идеолог нового, социалистического образа жизни. Согласно новой идеологии, единственно значимая величина — это народная масса, высшая цель — благо коллектива, отдельная человеческая индивидуальность слишком мела, чтобы о ней особенно печься. Даже сама идея фабрики-кухни «Четвертак», с которой носится Бабичев, состоит в том, чтобы все люди жили одинаково, все ели одну пищу в общей столовой. Но при этом исчезает индивидуальный образ частной человеческой жизни, уходит семья, домашний очаг, интимное общение мужа и жены, родителей и детей. Против этого своими парадоксальными эскападами о «гениальном озорстве» и бунтует Николай Кавалеров, отстаивающий противоположную концепцию личности: любой человек — яркая, неповторимая индивидуальность, он не ничто, а нечто!

Заслуживает ли доверия Николай Кавалеров? С одной стороны, автор делает все для того, чтобы дискредитировать своего героя: «этакий вихрастый фрукт», полненький, в коротеньких штанишках. Он сам о себе говорит: «Мне 27 лет. <...> Я шут при Бабичеве». Подрабатывает Кавалеров тем, что «пишет репертуар для эстрадников: монологи и куплеты о фининспекторе, совбарышнях, нэпманах и алиментах», то есть занимается низкопробным литературным ремесленничеством.

Но при чтении романа невольно возникает несколько иное отношение к персонажу. Вся первая часть романа — это монолог самого Николая Кавалерова, здесь каждое слово несет на себе печать личности субъекта речи. А слово у Кавалерова удивительное — яркое, поражающее пиршеством воображения, оригинальностью поэтического видения мира. (Автор фактически «поделился» с героем своим индивидуальным стилем.)

Уже в старости писатель признавался: «Дело не во мне, но как иначе судить о мире, не ставя себя в середину его». Современники Олеши, в том числе и Виктор Шкловский, говорили, что он обладал гениальным даром метафорического мышления: «Олеша сам отмечает, что он видит две возможности: один предмет не заменяет, а обновляет другой. “Осеннее дерево похоже на цыганку” — и вы видите и дерево и цыганку. <...> Олеша владел средством будить свежесть восприятия, владел первоначальностью ощущений»¹. Олеша смотрит на мир как бы изнутри самого наблюдателя, у него сама физиологическая субстанция субъекта сознания становится материей «органолептического» — до трепета нервных окончаний, до пульсации крови в капил-

¹ Олеша Ю. Запись 21 февр. 1958 г. Цит по: Олеша Ю. Зависть. Три толстяка. Рассказы. — С. 321.

лярах — субъективирования образного видения. В дневниковой записи Олеши от 23 июля 1955 года есть самонаблюдение, которое объясняет сущность обостренно-субъективного видения мира, свойственного писателю: «В детстве меня поразило вздрагивание мира, происходившее тогда, когда я после быстрого бега вдруг останавливался. Мир вздрагивал соответственно толчкам моего сердца. И все предметы казались чуть-чуть сдвинутыми, как это бывает на литографских оттисках, где иногда из-за очертания изображенного предмета выступает его розовая тень. Остановившись после быстрого бега, я видел едва уловимую и быстро исчезающую розовую кайму над крышами домов. *Так пульсация крови в глазных сосудах изменяла передо мной картину мира*»¹.

Весь текст «Зависти» — это образец предельно сгущенного, артистически яркого и даже броского импрессионистского видения мира. И автор награждает таким чудесным даром субъекта сознания и речи — Николая Кавалерова, представителя того социального слоя, который в советское время пренебрежительно именовался «гнилой интеллигенцией».

«Кавалеров, можно сказать, — профессиональный наблюдатель. Он — гурман наблюдений, ощущений, но, по большей части, именно зрительных наблюдений», — писал Ж. Эльсберг в статье «“Зависть” Олеши как драма интеллигентского индивидуализма»². Но в этом свойстве оптики Кавалерова критик увидел лишь желание героя «поразвлекться». А между тем желание «поразвлекться» во всем блеске раскрывает перед читателем поразительно прекрасное свойство души Кавалерова, сохранившей детскую телескопичность видения, любопытство к миру, игровой артистизм. Можно сказать, что такое поведение сродни цирковой экстравагантце, которая радовала в «Трех толстяках». Но там игровая манера мировидения была в некотором роде стилизацией под сказку для детей, в «Зависти» по-детски любознательное, экспериментирующе-игровое отношение к миру есть свойство взрослого человека — поэта Николая Кавалерова. Подобно ребенку, Кавалеров способен как бы пропитываться состоянием предметов и явлений, которые видит вокруг себя — не он становится их частью, а они словно бы вырастают в него:

С Тверской я свернул в переулок. Мне надо было на Никитскую. Было раннее утро. Переулок суставчат. Я с тягостным ревматизмом двигаюсь из сустава в сустав. Меня не любят вещи. Переулок боится мною.

¹ Олеша Ю. Книга прощания. — М., 1999. — С. 250.

² В кн.: Эльсберг Ж. Кризис попутчиков и настроения интеллигенции. — Л., 1930. — С. 69.

Своими «оптическими фокусами» Кавалеров не просто по-детски расцвечивает мир, он преобразует окружающую серую реальность, открывает новые грани мира. Даже из обыденных ассоциаций Кавалеров может выстраивать целые новеллы. Например, эпизод с утренним церковным звоном и звонарем, мечущимся среди колоколов и веревок, он превращает в яркую новеллу про юношу по имени Том Вирлирли, который пришел на заре в средневековый город, чтобы со временем покорить его: «Так в романтическую, явно западноевропейского характера грезу, превратился во мне звон обыкновенной московской церкви», — констатирует Кавалеров.

Когда Кавалеров обращается к Андрею Бабичеву с письмом-вызовом, он настолько богат и избыточен в своем воображении, что образ поразившей его девушки рисует сразу в трех вариантах. Первая ассоциация: «Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев». Задетый иронической реакцией Андрея Бабичева, Кавалеров щедро предлагает еще несколько роскошных образных ассоциаций, которые у него вызвал прекрасный облик Вали:

Вы, тупица, смеявшийся над ветвью, полной цветов и листьев, послушайте, — да, только так, только этим восклицанием я мог выразить свой восторг при виде ее. <...>

Да, она стояла передо мной, — да, сперва по-своему скажу вам: она была легче тени, ей могла бы позавидовать самая легкая из теней, тень падающего снега; да, сперва по-своему: не ухом она слушала меня, а виском, слегка наклонив голову; да, на орех похоже ее лицо: по цвету — от загара, и по форме — скулами, округлыми, сужающимися к подбородку. <...> От бега платье ее пришло в беспорядок, открылось, и я увидел: еще не вся она покрылась загаром, на груди у нее я увидел голубую рогатку весны...

Главный инструмент в руках Кавалерова — слово, оно и краска, и музыкальная нота, и фехтовальная рапира. Через слово он оформляет свое особенное, поэтическое видение мира, а в этом неординарном, порой экстравагантном видении выражает себя как личность. Для Кавалерова его слово — это и главное орудие самозащиты, борьбы за собственное достоинство, за возможность сохранить свое неповторимое «я» в мире, где человеческая индивидуальность отвергается. (Достаточно вспомнить сцену в пивной, когда Кавалеров в ответ на издевательские шуточки подвыпившей компании дает убийственные характеристики каждому из обидчиков: «Вы труппа чудовищ, бродячая труппа уродов, похитивших девушку. <...> Вы, сидящий справа под пальмочкой, — урод номер первый. <...> Ваше лицо представляет собой упряжку: щеки стянуты морщинами. Не морщины это, а вожжи. Подбородок ваш вол. Нос — возница, больной проказой. А остальное — поклажа навозу» и т.д.)

Драма Кавалерова состоит в том, что он горько осознает несовпадение со своим временем, невостребованность своих несомненных талантов. Николая глубоко задевает, что его не признают достойным сыном века, в своем письме к Андрею Бабичеву Кавалеров возмущается:

Судьба моя сложилась так, что ни каторги, ни революционного стажа нет за мной. Мне не поручат столь ответственного дела, как изготовление шипучих вод или устройство пасек.

Но значит ли это, что я плохой сын века, а вы — хороший? Значит ли это, что я — ничто, а вы — большое нечто?

В XIX столетии образ «сына века», начиная со знаменитой «Исповеди» Альфреда де Мюссе, чаще всего был связан с иронической типизацией — это тот, кто рожден своим временем и несет на себе печать его пороков. У Олеша другая коллизия: человек, рожденный веком, чувствует несовместимость возвышенных представлений о своем предназначении как личности одухотворенной, самобытной, с утилитарно-прагматическими критериями, которые возведены в степень идеала в новом обществе.

Сам Кавалеров явно иронизирует над представлениями о чести, славе, доблести и геройстве, которые получили значение непрекращаемых аксиом в советское время: человека превозносят не за гениальное озарение, не за самобытность мышления, не за умение по-новому увидеть мир. «А слава в этом новом мире вспыхивает оттого, что из рук колбасника вышел новый сорт колбасы». Но это же расходится с овеванными вековым опытом ценностными критериями: «Я не понимаю этой славы, — возмущается Кавалеров. — Что же значит это? Не о такой славе говорили мне жизнеописания, памятники истории. Значит, природа славы изменилась?»

Олеша отвечает — да! И организация «Четвертака», фабрики-кухни — это то, за что человек может быть сегодня прославлен. Умение дать хороший сорт колбасы — это то, что людям нужнее искрометных метафор и пиршества воображения.

И Кавалеров чувствует, что в этом, новом, мире он — талантливая ненужность. Для сознательного человека это тяжелая драма, достойная искреннего сочувствия. Это ведь невостребованность таланта, а не бездаря. Но драму своего героя Юрий Олеша явно в угоду времени старается всячески принизить, превратить ее в пар. Именно поэтому он приписывает Кавалерову мерзкий поступок — тот обвиняет Андрея Бабичева в том, что он неслучайно опекает Валю, имея на нее определенные виды. И вполне заслуженно получает оплеху. Это чисто фабульный прием дискредитации героя.

Олеша привел своего героя к нравственному итогу, который тот сам себе напроорочил: «Ах, это тот, что жил в знаменитое время, всех ненавидел и всем завидовал... был томим великими планами,

хотел многое сделать и ничего не делал — и кончил тем, что совершил отвратительное, гнусное преступление...»

Однако автор почему-то не завершил сюжет романа этим итогом. Наоборот, он усилил линию Кавалерова, введя в сюжет линию Ивана Бабичева. Совершенно резонным представляется объяснение, которое дал Вяч. Полонский: «Иван — это обезьяна Кавалерова, он договаривает то, что не договаривает Кавалеров. Без Ивана образ нашего романтика был бы не полон»¹.

Каковы отношения между Кавалеровым и Иваном Бабичевым? Во-первых, они — родственные души. Неслучайно Иван появляется перед Николаем из-за уличного зеркала. И Кавалеров без колебаний срастается с ним: «Немедленно я осознал: вот мой друг, и учитель, и утешитель». А между тем при этой первой встрече Иван выглядит более чем непрезентабельно: «Толстенский маленький человек, он нес подушку». Подушка — знак лени и сибаритства, традиционно снижающий образ. Так же как и котелок на голове — знак того, что он шут, клоун, человек из мира игры, балагана. Видимо, этому смешному человеку живется очень несладко: «Мешки под глазами свисали у него, как лиловые чулки». Но почему-то Николай Кавалеров о нем говорит уверенно: «Я думаю еще не знаю его. Он гениален, а в чем — не знаю». Гениален ли Иван Бабичев?

Действительно, как и Кавалеров, Иван — выдумщик и фантазер. Но если Кавалерову мир чаще всего видится в осколках метафор, то Иван Бабичев способен фантастическую игру воображения довести до гиперболических размеров. Чего стоит хотя бы сочиненная Иваном история о страшной мести, которую он учинил тетке, помешавшей любви гимназиста и молоденькой девушки: от чудесной мази для выведения бородавок, которую Иван дал тетке, у той «из бородавки вырос цветок с крупный полевой колокольчик».

Причем оказывается, что фантастические выдумки Ивана Бабичева не абсолютно беспочвенны, они каким-то странным образом реальны. Так, замечателен рассказ о том, как Иван Бабичев однажды потряс своего отца, педантичного рационалиста, решившего проверить фантазии сына трезвой логикой:

Иван сочинил, что может при помощи своего прибора в виде абажура с бахромой с бубенчиком выдать любому по заказу любой сон. «Хорошо! — сказал отец, директор гимназии, латинист. — Я верю тебе. Я хочу видеть сон из Римской истории». — «Что именно?» — спросил мальчик. «Все равно. Битву при Фарсале. Но, если не выйдет, я тебя высеку».

¹ Полонский В. Преодоление «Зависти» (О произведениях Юрия Олеши) // Полонский В. О литературе. — С. 159.

Разумеется, фокус провалился и «маленький экспериментатор был выпорот». Но вот что происходит далее:

К вечеру того же дня горничная сообщила хозяйке, что не выйдет за сделавшего ей предложение некоего Добродеева. «Он врет все, нельзя ему верить» — так объяснила горничная. «Всю ночь я лошадей видела. Все скачут, все страшные лошади, вроде как в масках. А лошадь видеть — ложь». Потеряв власть над нижней челюстью, мать лунатиком прошла к дверям кабинета. <...> Мать пролепетала: «Петруша, расспроси Фросю. Кажется, Фрося видела битву при Фарсале».

Иван Бабичев любит дурачиться, он буквально фонтанирует экстравагантными выходками, парадоксальными суждениями, эпатирующими поступками. Баловство, цирковое балаганство выступало в «Трех Толстяках» как знак свободы, как показатель раскованности души. В «Зависти» подобные антраша выглядят как нечто неуместное, ибо они бесполезны. А ведь читателю все эти фантазии и розыгрыши, придуманные Иваном Бабичевым, не могут не нравиться: в них есть какой-то шарм, обаяние живой неординарной личности.

Иван Бабичев не просто двойник Кавалерова, он вождь целого племени Кавалеровых. Он — идеолог старого романтического мира. В отличие от Кавалерова, он ничуть не стремится быть признанным сыном этого века. Обращаясь к своим слушателям, Иван называет их «детьми гибнущего века». Он ничуть не стыдится именовать себя сыном века старого. Присваивая себе звание «короля пошляков», он воинственно отстаивает старые ценности, которые нынче объявлены пошлыми: «Видите ли, можно допустить, что старинные чувства были прекрасны. Примеры великой любви, скажем, к женщине или отечеству. Мало ли что! Согласитесь, кое-что из воспоминаний этих волнует и до сих пор. Ведь правда?»

Кульминационный эпизод, где Иван выступает как герой-идеолог — его речь посреди Тверской, перед машиной, в которой ехал его брат, и последующий допрос у следователя. Иван Бабичев выглядит смешным и одновременно величественным: «Он вознесся над толпой приверженцев. Котелок его съехал на затылок, и *открылся большой, ясный, усталого человека лоб*». Когда Ивана забирают в милицию, он говорит: «Меня ведут на Голгофу», — и опять-таки непонятно, чего здесь больше — смешного или трагического.

Вызывающе провокативен характер ответов Ивана на вопросы блюстителя порядка. Он называет себя королем (это уже подозрительно). Он признается, что возглавляет большую группу людей, значит — создал подпольную организацию (а это маленькая кучка людей, которые себя называют «упадочниками»). Он затеял какой-

то заговор (выясняется — заговор чувств). Он планирует некую акцию — мирное восстание, мирную демонстрацию чувств... На фоне отчетов о судебных процессах над всякого рода «вредителями», которыми в конце 1920-х годов пестрели советские газеты, получилась едкая пародия на признание некоего крупного организатора контрреволюционного заговора. А ведь за этим псевдодопросом и псевдопризнанием в готовящемся преступлении скрывается боль от утраты жизненных святынь — прекрасных старых чувств. Перед нами типический эффект трагической иронии: герой говорит иронически о том, что ему очень дорого, свою боль он выговаривает с горькой улыбкой отчаяния.

Но, как и в случае с Кавалеровым, автор отказывается от диалогического взгляда на Ивана Бабичева и делает все, чтобы дискредитировать его. Из всех чувств, которые дороги Ивану, самым главным оказывается чувство зависти. Так, Иван вспоминает, как из-за зависти в детстве испортил прическу одной самой красивой девочке на балу, вспоминает с удовольствием (вариант геростратовой славы). А борьба Ивана Бабичева против утилитаризма выражается в проекте создания машины «Офелия», предназначенной разрушить фабрику-кухню.

Но в воспаленном сознании Кавалерова «Офелия» превращается в жуткое фантазмагорическое чудовище, которое убивает своего создателя, Ивана Бабичева. Наконец, оба героя окончательно дискредитируются автором, когда вдвоем оказываются на ложе вдовы Анечки Прокопович, гротескного воплощения мещанства и физической нечистоплотности. Если в новом мире создают фабрику-кухню под названием «Четвертак», то вдова Прокопович содержит нечто вроде «анти-Четвертака»: «Она варит обеды для артели парикмахеров. Кухню она устроила в коридоре. В темной впадине — плита. Она кормит кошек. Тихие, худые кошки взлетают за ее руками гальваническими движениями. И она расшвыривает им какие-то потроха».

Словом, Олеша демонстрирует, что люди, которые занимают позицию крайнего индивидуализма, неминуемо превращаются в пошляков, опускаются в низкую, недостойную жизнь.

12.3. Антиномия пафоса: напор идеологического замысла и сопротивление эстетической интуиции

Но вопрос, который поставили бунтующие индивидуалисты, остается открытым.

Что останется от человека, если убрать чувства? Желудок, переваривающий колбасу? Автор ищет способы и формы опровержения романтиков-фантазеров. Свою идею изживания ста-

рых, индивидуалистических чувств Олеша материализует через создание модели нового человека. Воплощением этой модели становится спортсмен, футболист Володя Макаров. При этом Володя Макаров рисуется как явная антитеза наследнику Тутти из «Трех толстяков». Володя буквально видит свою цель в том, чтобы стать машиной. Понятие «машина» выступает как знак целесообразности, разумности, плановости. Вот как Володя Макаров характеризует себя сам: «Я человек-машина. Я превратился в машину. Если еще не превратился, то хочу превратиться. <...> Я хочу быть машиной. Хочу стать гордым от работы, гордым — потому что работаю. Чтоб быть равнодушным ко всему, что не работа!» И этот парень, который хочет превратиться в машину, и девочка Валя, которая марширует с ним рядом в спортивных рядах — действительно кажутся автору детьми светлого будущего.

Андрей Бабичев говорит о Володе: «Он совершенно новый человек». А вот Кавалеров замечает: «У него плебейское лицо». Ведь даже планы на будущее супружество, о чем принято говорить романтически возвышенно и деликатно, Володя излагает в том же утилитарно-рациональном ключе: «Мы с Валькой поженимся через четыре года. — А раньше не утерпите? — Нет!» Олеша подает эти плоские рацеи героя как завидные свойства нового человека, который умеет даже любовь подчинить четкому регламенту.

Чтобы показать этого нового человека в действии, автор создает великолепную главу — описание футбольного матча. Дружная команда Володи противостоит команде, где блистает индивидуалист Гецкэ. Володя-вратарь отчаянно защищает свои ворота и сам забивает победный гол. Это апофеоз — команда новых советских людей, людей-коллективистов, выигрывает у представителей старого буржуазного мира.

В итоге герои «Зависти», старые романтики, сами признают свое нравственное поражение. Николай Кавалеров: «Я не хочу говорить образно. Я хочу говорить просто. <...> А меня надо отправить в диспансер, лечить гипнозом, чтобы не мыслил образами». В итоге романтики убили в себе остатки чувств и стали равнодушными. Подобное превращение Николая Кавалерова и Ивана Бабичева — знак их поражения перед новым миром. Но много ли выиграло человечество от того, что два чудака, два специалиста по мышлению образами, два выдумщика стали равнодушными? Идеальный герой романа, новый человек, Володя Макаров, в сущности, мечтал об аналогичной трансформации — «чтоб быть равнодушным ко всему, что не работа!»

Выходит, антиподы сходятся? Новый человек хочет быть равнодушным, старые люди вытолкнуты в равнодушие. Но вопреки декларации о бесполезности чувств, вопреки утверждению, что человек должен быть сосредоточен только на прагматике, чувства

не умирают. Они не умирают даже в идоле — Андрее Бабичеве, который, правда, не испытывает умиления от ветки, полной цветов и листьев, но испытывает эмоции по другому поводу. Он хохочет, читая колонки цифр, потому что в них он находит другую романтику — свидетельства трудовых достижений, успехов в строительстве нового мира.

Да и красоту новые люди тоже не отвергают, только находят они ее в иных сферах жизни, например в спорте. Неслучайно именно на стадионе, увидев Валю в спортивной форме, открывшей красоту девушки, ее отец, Иван Бабичев, раскаивается: «Я ошибся, Валя. Я думал, что все чувства погибли. И преданность, и нежность — все осталось, Валя, только не для нас. А нам осталась только зависть и зависть».

Однако предложенные Ю. Олешей новые заменители старых красот, новые формы страсти не могли вытеснить даже в новых людях вечные чувства. В романе есть такой эпизод — разговор Андрея Бабичева со своим братом Иваном. Последний пронизательно говорит:

Ты думаешь, что Володю ты любишь, потому что Володя — новый человек. Дудки, Андрюша, дудки. Не то, Андрюша, не то. Совсем другое. — Что же? — спросил грозно Андрей. — Просто стареешь ты, Андрюша. И просто тебе сын нужен, и просто ты отцовские питаешь чувства. Семья-то вечна, Андрей.

Это замечание настолько существенно, что свергает твердокаменного Андрея Бабичева в глубокое раздумье: «И тут начинался разговор Андрея Бабичева с самим собой», — выходит, «колбасник» не лишен рефлексии, его душу тоже посещают сомнения и тревоги. С одной стороны, Андрей словно себя уговаривает:

А может быть, Иван прав. Может быть, я просто обыкновенный обыватель, и семейное живет во мне? Потому ли он дорог мне, что с детских лет живет со мною, и я просто привык к нему, полюбил, как сына? Только ли потому? <...> Новый мир живет в моем доме. Я души в нем не чаю. Сын? Опора? Закрыватель век? Неправда. Не это мне нужно! Я не хочу умирать на высокой постели, на подушках. Я знаю: масса, а не семья примет мой последний вздох. <...> Мы — не семья, мы — человечество!

Но, с другой стороны:

Значит, что же? Значит, человеческое чувство, типа отеческой любви, надо уничтожить? Почему же он любит меня, он, новый? Значит, там, в новом мире, будет тоже цвести любовь между сыном и отцом? Тогда я получаю право ликовать: тогда я вправе любить его и как сына, и как нового человека. Иван, Иван, ничтожен твой заговор. Не все чувства погибнут. Зря ты бесишься, Иван! Кое-что останется.

Этот внутренний диалог Андрея Бабичева с самим собой и с братом, довольно искусственно вставленный автором в текст — с нарушением стилистического единства безличного повествования, представляет собой определенное отступление прагматика перед духовными ценностями, которые было принято считать устарелыми. На самом деле они были не устарелыми, а просто в е ч н ы м и.

Такая непоследовательность Ю. Олеши в освещении своих героев, носителей идеалов, официозной критикой вменялась ему в вину¹. Действительно, как автор ни пытался дискредитировать своих старых романтиков, показать их беспомощность, ненужность, бесполезность, он постоянно проговаривается в их пользу. С другой стороны, Олеша не сумел представить своих положительных героев абсолютными прагматиками и рационалистами. Между старыми романтиками и новыми людьми есть не только антагонизм, но и некие родственные узы...

Свидетельством этому душевному родству становятся узловые образы-лейтмотивы «Зависти». Почти все критики и исследователи обратили внимание на то, что одним из лейтмотивов романа стал *образ подушки*, семантика которого раздвоена: в сознании Андрея Бабичева это символ мешанского покоя и порядка («...Я не хочу умирать на высокой постели, на подушках»), а Иван, наоборот, поет осанну подушке: «Герб наш. Знамя наше. Пули застревают в подушке», — возглашает он. То есть образ подушки — это в высшей степени выразительный символ жесткого размежевания между братьями в понимании главного — смысла жизни.

Однако мимо внимания исследователей романа «Зависть» прошел другой образ, семантически противоположный образу подушки, который тоже приобретает характер лейтмотива. Это *мотив ветви*.

Напомним, мотив ветви сопровождает явление Вали: «Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев», — говорит ей Кавалеров. Цветущая ветвь — это эмблема жизни, расцвета, естественности, красоты. Но и об Иване Бабичеве говорится: «Однажды поднял он руку, показывая друзьям внешнюю сторону ладони, где вены расположились в форме дерева, и разразился следующей импровизацией: “Вот, — молвил он, — дерево жизни. Вот дерево, которое мне говорит о жизни и смерти более, нежели цветущие и увядающие деревья садов. Не помню, когда именно обнаружил я, что кисть моя цветет деревом...”».

¹ В Литературной энциклопедии 1930-х годов писали: «Юрий Олеша не сумел дать художественно развитого опровержения взгляда Кавалерова на социализм как на систему, не благоприятствующую развитию личности» (*Прозоров А. Олеша // Литературная энциклопедия: в 11 т. — М., 1934. — Т. 8. — Стб. 281*).

Мотив ветви промелькнул и в образе Кавалерова: «Замок шелкнул надо мной так, точно обломилась ветка. И я свалился с прекрасного дерева, как перезревший, ленивый, шмякающий при падении плод». Неслучайно мотив ветки, обломившейся с прекрасного дерева, возникает в момент изгнания героя, наказанного за пошлую сплетню. Самое неожиданное — мотив ветки есть и в образе Андрея Бабичева, человека-машины, идола:

Вы — барин, Андрей Петрович! Вы притворяетесь! — едва не сорвалось с моих уст.

Но он повернулся грудью.

На груди у него под правой ключицей был шрам. Круглый, несколько топорщащийся, как оттиск монеты на воске. *Как будто в этом месте росла ветвь и ее отрубили.* Бабичев был на каторге. Он убегал, в него стреляли.

Но почему шрам похож на обрубленную ветку? Сам Бабичев огрубел, ожесточился. Его убивали, и он убивал. В итоге, та ветвь, которая росла и в его душе, была обрублена, не дала листьев и цветов. Оказалась жестокой сама история, в переделке которой Андрей Бабичев принимал активнейшее участие...

Из цепочки ассоциативных лейтмотивов образовался определенный эстетический смысл: выходит, герои «Зависти» не только разъединены, они, оказывается, еще и объединены тем, что все они — ветви на одном древе жизни. Только не все ветки расцвели, некоторые были сломаны, искорежены.

Роман «Зависть» — в высшей степени показательный для русской литературы 1920-х годов пример творческой драмы большого художника, пытавшегося согласовать свои этические и эстетические представления с тем, что провозглашалось в качестве идеалов нового, социалистического общества. Противоречия, которые сам художник, возможно, и не осознавал, сохранились в структуре романа, в его поэтике, в его образной ткани.

О том, насколько мучительна была для Олеси работа над «Завистью» и насколько трудно он переживал ее, свидетельствует его речь на Первом съезде советских писателей в 1934 году. Эта речь очень сбивчивая и противоречивая. Она выделялась из всех помпезных речей своей исповедальностью, невыговоренной болью художника:

Шесть лет назад я написал роман “Зависть”, центральным персонажем которого был Николай Кавалеров. Мне говорили, что в Кавалерове есть много моего, что этот тип является автобиографическим. Кавалеров — это я сам. Да, Кавалеров смотрел на мир моими глазами: краски, цвета, образы и умозаключения Кавалерова принадлежат мне. И это были наиболее яркие краски, которые я видел. Многие из них пришли из детства или вылетели

из самого заветного уголка, из ящика неповторимых наблюдений. Как художник, проявил я в Кавалерове наиболее чистую силу, силу первой вещи, силу пересказа первых впечатлений. И тут сказали, что Кавалеров — пошляк и ничтожество. Зная, что много в Кавалерове есть моего личного, я принял на себя это обвинение в пошлости, и оно меня потрясло. Я не поверил и притаился. Я не поверил, что человек со свежим вниманием и умением видеть мир по-своему может быть пошляком и ничтожеством, я сказал себе: значит, все это умение, все твоё собственное, все то, что ты сам считаешь силой, есть ничтожество и пошлость? Так ли это? Мне хотелось верить, что товарищи, критиковавшие меня (это были критики-коммунисты), правы, и я им верил. Я стал думать, что то, что мне казалось сокровищем, есть на самом деле нищета¹.

Лучшей вещи, чем роман «Зависть», Ю. Олеша уже не написал. Были умозрительно сконструированные пьесы и киносценарии («Список благодетелей», «Строгий юноша»), отдельные изящные рассказы, инсценировки. Осталось огромное количество этюдов, набросков, мемуарных фрагментов, которые были собраны после смерти художника и изданы книгой под названием «Ни дня без строчки». Но, к сожалению, есть горькая правда в замечаниях Виктора Шкловского о том, что писал Олеша в последние годы своей жизни: «Он создавал арки и не мог сомкнуть их своды»².

Заслуживает внимания версия А. Гладкова относительно последствий творческого компромисса, на который пошел Олеша: «Можно сказать, пользуясь жаргоном современной роману критики, что писатель Юрий Олеша в образе Кавалерова оклеветал сам себя. А отсюда недалеко до слова, которое уже давно пришло на язык, создание Кавалерова — это автобиографический самооговор. <...> Запретив себе в искусстве, во имя пафоса “перестройки”, быть самим собой, Олеша стал никем. Таков суровый и справедливый закон творчества. Или ты — это ты, или — никто»³.

Будучи уже пожилым человеком, Юрий Олеша записывал 4 сентября 1956 года: «У меня есть убеждение, что я написал книгу “Зависть”, которая будет жить века. У меня сохранился ее черновик, написанный мною от руки. От этих листов исходит эманация изящества. Вот как я говорю о себе»⁴.

¹ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. Репринтное воспроизведение издания 1934 года. — М., 1990. — С. 234.

² Шкловский В. Поиски совершенства // Олеша Ю. Зависть. Три толстяка. Рассказы. — С. 333.

³ Цит. по: Олеша Ю. Зависть. Три Толстяка. Рассказы. — С. 338, 341. Это написано человеком, глубоко почитавшим и ценившим талант Олеша.

⁴ Олеша Ю. Книга прощания. — М., 1999. — С. 312.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ

- Абашева М. 22
Авербах Л. 132, 193, 195
Аверинцев С. 6, 173
Аверченко А. 34, 53, 229, 436
Агабабов М. 83
Азадовский К. 137, 138, 139, 140, 161, 173
Азаров В. 309
Акимов В. 23, 189, 196
Александровский В. 112, 117, 119, 423
Алексеева Н. 344
Альфонсов В. 207, 217, 218
Андреев Л. 18, 218
Андреев Л.Г. 356
Андреев Ю. 198, 345
Анненский И. 308
Антокольский П. 308
Арагон Л. 219
Арский П. 51
Артизов А. 44
Асеев Н. 106, 122, 189, 193, 194, 282, 208, 340
Афанасьев А. 141, 249
Ахматова А. (Горенко А.) 23, 31, 296, 308, 326
- Бабель И. 42, 196, 341, 371, 389-419
Багрицкий Э. (Дзюбин Э.) 297, 309 — 329, 402, 418, 435, 441
Базанов В. 106, 134, 135, 137, 139, 145, 163, 165, 257, 262
Байрон Дж. 25
Бакина М. 120
Бальмонт К. 21, 41, 43, 53, 308
Банников Н. 148
Банчуков Р. 320
Баран Х. 95
Бахтин М. 125, 162, 340, 358, 359, 363, 367
Башмакова Н. 101
Бедный Д. (Придворов Е.) 121 — 132, 177, 183, 200, 279, 340
Безыменский А. 193, 298, 340
Белая Г. 188-190, 198, 351
- Белинков А. 440
Белинский В. 241
Белоус В. 184
Белый А. (Бугаев Б.) 16, 18, 43, 49, 50, 11, 137, 179, 184, 243, 249, 308, 340, 344, 418, 428
Бениславская Г. 278, 281, 282
Бердников Я. 114
Бердяев Н. 40, 44, 50, 172, 184
Бессалько П. 45, 108
Бехер И. 219
Блейк У. 93
Блок А. 16, 31, 33, 41, 43, 49, НО, 114, 134, 135, 137, 138, 143, 144, 149, 166-181, 188, 211, 213, 243, 280, 299, 313, 339, 397, 404, 418, 426
Богданов А. 45, 107, 108
Богуславский А. 51, 400
Бонч-Бруевич В. 124, 131
Борев Ю. 11
Брацлавский Н. 402
Брехт Б. 219
Брик О. 203
Бродский Н. 80, 107, 188
Броневский В. 219
Брюсов В. 41, 44, 109, 110, 137, 138, 193, 283, 308, 428
Буденный С. 340, 396, 406, 417
Будницкий О. 74
Бунин И. 17, 41
Булгаков М. 426, 437
Бурлжж Д. 203
Бухарин Н. 117, 126, 183, 192
- Вагнер Г. 10
Вайман С. 8
Вайнберг И. 61
Ван-Баак Й. (Van Baak J.) 16
Вардин И. 191, 192
Васильева Н. 195, 424
Верн Ж. 418
Веселый А. 341, 345, 350, 351 - 358, 360, 361, 362, 365, 366, 367, 368, 369, 376

Вестстейн В. 97
Верхарн Э. 109, 218
Вешнев В. 496, 415
Вийон Ф. 19, 201
Вильчек В. 170
Вильчек Л. 170
Винокур Г. 93
Виппер Ю. 20
Вишневский В. 406
Власов-Окский Н. 112, ИЗ
Воздвиженский В. 22
Вознесенский А. 106
Волгин И. 309
Волков И. 10
Волошин М. 18, 183
Воронова О. 284, 290
Воронский А. 127, 187, 189, 191, 192, 195, 277, 279, 305, 307, 342, 363, 398
Вроон Р. 97

Гаген-Торн Н. 182
Газданов Г. 199
Гайдар А. 418
Ганин А. 133
Гарсиа Маркес Г. 425
Гаррисон Г. 425
Гастев А. 196
Гачев Г. 340
Гегель Г. В. Ф. 340
Гей Н. 198
Гейне Г. 298, 299, 423
Герасимов М. 154, 187, 192, 256
Гинзбург Л. 7, 255, 397
Гиппиус З. 40, 41, 53, 178
Гладков А. 455
Гладков Ф. 187, 196, 200
Гоголь Н. 105, 192
Голодный М. 297, 323
Голубков М. 198
Голубков С. 234
Горбачев Г. 196, 389
Горбов Д. 194
Городецкий С. 134, 137, 138, 262
Горький М. (Пешков А.) 17, 18, 21, 36, 48, 51, 53, 60, 65, 69, 70, 107, 130, 137, 165, 188, 199, 229, 406, 418, 437
Грейвс Р. 432
Грехнев В. 7
Григорьев В. 97
Грин А. (Гриневский А.) 17, 18, 296, 418-448
Гринштейн А. 356
Груздев И. 187

Грузинов И. 76, 84, 85, 271, 277
Грунтов А. 155
Грюбель Р. 83
Гумилев Н. 299, 308, 311, 316, 327
Гюго В. 299, 407

Данте А. 42
Дегтярев Н. 87
Дементьев А. 262
Дементьев Н. 318, 298
Державин Г. 21, 376
Диев В. 51
Добренко Е. 415
Драгомирецкая Н. 341, 344, 495
Дрягин К. 120
Дуганов Р. 94, 99, 101
Дунаевская И. 427
Дымшиц А. 106

Евтушенко Е. 23, 337
Егорова Л. 198, 234
Ермоленко С. 4
Ершов Д. 113
Есаулов И. 416
Есенин С. 76, 122, 133, 134, 135, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 154, 155, 161, 162, 183, 191, 201, 225, 241-294, 326, 369

Жаров А. 133, 297
Жирмунский В. 186
Жолковский А. 95
Жуковский В. 22
Журавлев В. 134

Заболоцкий Н. 106
Загвоздкина Т. 425
Зайцев Б. 41, 199
Заманская В. 8
Замятин Е. 45, 46, 48, 184, 185, 197, 201, 277, 348
Засулич В. 40
Затонский Д. 19
Захаров А. 140, 142
Зверев А. 12
Зелинский К. 272, 419
Земенков Б. 79, 81, 83
Золотницкий Д. 230
Зольгер К. 9
Зонин А. 192, 198
Зощенко М. 22, 187

Иваницкий П. 87, 88

Иванов Вс. 187, 192, 196, 341, 344, 345, 351, 353, 362, 367, 368, 371, 374
Иванов Вяч. 199, 308
Иванов-Разумник Р. 178, 179, 184, 243, 249, 263, 264
Ивнев Р. 263
Ильев С. 428, 429
Ильин И. 184
Ильинский И. 231
Ильф И. 435, 436, 437
Инбер В. 435
Ионов И. 113, 114
Исаковский М. 23

Каверин В. 187
Каган М. 9
Казин В. 110, 111, 115, 187
Кайгородова В. 22
Калинин Ф. 107, 108
Каменев Л. 183
Каменский В. 92, 94
Карабчиевский Ю. 202
Карамзин Н. 21
Карпов А. 2, 51, 339, 340
Карпов П. 133, 135, 154, 160
Карсавин Л. 183
Карюхин Л. 263
Катаев В. 60, 111, 309, 436, 437
Кедров К. 106
Келдыш В. 27, 61
Киплинг Р. 299, 309, 311, 437
Кириллов В. 109, 111, 112, 114, 119, 120, 121, 159
Киселев Д. 115
Киселева Л. 141
Кисин В. 86, 87
Клычков С. 133, 134, 139, 140, 146 — 149, 151, 150, 154, 160, 161, 165, 166, 244, 251, 256
Клюев Н. 133, 134, 135, 136-145, 154-166, 243, 244, 249, 251, 262, 263, 282, 282, 308
Кнабе Г. 142
Князев В. 72, 112, 116, 119, 165
Ковалев В. 22
Коварский Н. 302, 305
Ковский В. 430, 434
Коган П. 178
Кожевникова Н. 344
Козьмин Б. 307
Кондаков И. 2, 12
Корман Б. 221, 276
Кормилов С. 23

Короленко В. 30, 35, 53, 60, 65 — 71 124
Кочетов Вс. 23
Краевский А. 81
Кригер Е. 418
Кройчик Л. 343
Крупская Н. 117, 131
Крусанов А. 84, 87, 89
Крученых А. 96, 106, 189
Крылов И. 127
Крысько В. 364
Кугушева Н. 86
Кузмин М. 18
Кулинич А. 284
Куняев С. 262, 270, 284
Куняев Ст. 262, 270, 284
Купер Ф. 309
Куприн А. 17, 18, 39, 41
Кусиков А. 280
Кушнер Б. 194

Лавренев Б. 42, 341, 345, 353, 376, 382-388
Лавров П. 107
Лазаревский Б. 139
Лапин Б. 79
Лапина А. 423
Лебедев-Полянский В. 44
Левит Т. 79
Левченко М. 106, 118
Лежнев А. 192, 194, 195, 323
Лейдерман Н. 1, 2, 7, 10, 15, 27, 203
Лекманов О. 290
Лелевич Г. 192, 195
Ленин В. 33, 35, 36, 37, 43, 44, 48, 49, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 70, 116, 117, 120, 124, 126, 130, 131, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 165, 167, 170, 182, 183, 184, 189, 227, 238, 239, 271, 278, 279, 314, 352, 353, 360, 393, 401
Лепок Н. 89, 90
Лесневский С. 173
Лёнквист Б. 97, 98, 102
Либединский Ю. 193, 284
Лившиц Б. 203, 272
Лидин П. 87
Липкин С. 338
Липовецкий М. 2, 166
Литовская М. 436
Лихачев Д. 145, 354, 361, 438
Логинов И. 116
Лосев А. 429, 432
Луговской В. 297

- Луначарский А. 48, 66, 117, 130, 131, 178, 192, 218, 263
 Лунц Л. 187, 188
 Лурье Я. 436
 Львов-Рогачевский В. 149, 150, 151, 153, 244
 Луплов К. (Luplov C.) 415
 Ляшко Н. 187, 196
- Магомедова Д. 173
 Майзельс Д. 86
 Маканин В. 16
 Малышкин А. 345, 346, 347, 348, 349, 350, 369, 370, 371
 Мальцев Ю. 58
 Де Ман П. (de Man Paul) 3, 4
 Мандельштам Н. 42
 Мандельштам О. 12, 31, 2, 73, 137, 183, 202, 238, 308
 Манн Ю. 342
 Мар С. 83
 Мариенгоф А. 76, 77, 78, 79, 84, 263, 266, 285
 Маринетти Ф. 218
 Марков В. 38, 93
 Маркс К. 114, 278, 279
 Мартынов Л. 196
 Марченко А. 262
 Мачтет Т. 86, 87
 Маширов-Самобытник А. 110, 113
 Маяковский В. 41, 51, 73, 84, 85, 95, 96, 189, 197, 201-242, 297, 308
 Межуев Б. 180, 181
 Мейерхольд Вс. 229, 230
 Мекш Э. 289
 Мелетинский Е. 425
 Меньшутин А. 106
 Мережковский Д. 35, 36, 40, 41, 43
 Миловидов В. 17
 Минский Н. 44
 Митюрин Д. 38
 Михайлов А.А. 239
 Михайлов А.В. 8
 Михайлов А.И. 134, 137, 139, 145
 Михайловский Б. 18
 Морозова М. 247
 Мушченко Е. 343
- Набоков В. 16, 199
 Надъярных М. 19
 Налчаджян А. 363
 Нарбут В. 16, 199
 Наумов Е. 262
- Наумов О. 44
 Неверов А. 51, 31, 352, 355, 357, 358, 360, 365, 367
 Негретов П. 66, 70
 Неженец Н. 134
 Некрасов В. 23
 Некрасов Н. 42, 123, 127, 221, 295
 Несмелое А. 199
 Несмелое Б. 88
 Нечаев Е. 117
 Нива Ж. 27
 Никё М. 289
 Никитаев А. 83
 Никитин И. 133, 143
 Никитин Н. 184, 187
 Николаева Е. 83
 Ницше Ф. 13, 15, 91, 93, 298
 Новицкий П. 394, 416
 Нортон А. 425
- Обрадович С. 109, 113, 114, 116, 117
 Окуджава Б. 23
 Олеша Ю. 308, 326, 418, 428, 435—455
 Ораич Д. (Oraic D.) 104
 Орешин П. 133, 134, 149, 154, 155, 160, 161, 166, 244, 294
 Орлицкий Ю. 139
 Осоргин М. (Ильин М.) 184, 199
- Панченко А. 354, 361
 Паперный З. 105, 231, 232, 233, 312
 Пастернак Б. 16, 28, 32, 42, 183, 189, 202, 223, 308, 318
 Пашкин Д. 108
 Первомайский Л. 297
 Перелешин Б. 80, 89, 90
 Перцов В. 217, 345, 350
 Перцова Н. 97
 Петров В. 87
 Петров Е. 435, 436
 Петрова Н. 12
 Петросов К. 202, 203, 207
 Пильняк Б. 42, 47, 130, 191, 196, 342, 348
 Пинский Л. 19
 Пирожкова А. 389
 Пицкель Ф. 217
 Пичурин Л. 166
 Платонов А. 418
 Плетнев В. 45
 По Э. 418
 Поварцов С. 418
 Подшивалова Е. 2

- Полетаев Н. 116, 117
 Полонский В. 76, 134, 403, 438, 442, 448
 Полоцкий С. 76
 Понырко В. 354, 361
 Поплавский Б. 199
 Правдухин В. 130
 Примочкина Н. 199
 Пришвин М. 17, 42
 Прозоров А. 452
 Пудовкин Вс. 194
 Пульхритудова Е. 339
 Пушкин А. 7, 26, 34, 58, 121, 143, 181, 192, 226, 275, 277, 287, 369, 379, 430

 Рабинович В. 320
 Рабинович С. 320
 Радимов П. 133
 Радлова А. 79
 Радлов С. 19
 Ракитников А. 80, 89
 Ранов А. 83, 84, 95
 Раскольников Ф. 192
 Редько Я. 143
 Рексин С. 79
 Ремизов А. 18, 39, 53, 136, 184, 344
 Решиков Н. 86
 Ричиотти В. 76
 Родченко А. 194
 Рождественский Вс. 284
 Розанов В. 36, 39
 Розанов И. 133, 244, 263, 280
 Ройзман М. 76
 Рок Р. (Геринг Р.) 83, 84, 85
 Романов К. 124
 Романов П. 47
 Ростан Э. 309

 Савельев С. 117
 Савченко Т. 262
 Садиков С. 83, 84
 Садофьев И. 340
 Садуль Ж. 51
 Самоделова Е. 273
 Сахаров А. 13
 Светлов М. 297, 312, 328, 330-338
 Свердлов М. 290
 Свифт Дж. 42, 45, 299, 425
 Святогор А. (Агиенко А.) 87 — 88
 Святополк-Мирский Д. 304, 307, 312, 327
 Северянин И. 49, 199, 308
 Севрук Ю. 317
 Седакова О. 95

 Сейфуллина Л. 341, 345, 351, 352, 354, 355, 356, 358, 359, 360, 362, 364, 365, 366, 367, 368, 376
 Селивановский А. 106, 113, 120, 121, 327, 330, 333
 Сельвинский И. 301, 318, 322
 Семенова С. 106, 118, 134, 162, 456
 Серафимович А. 41, 51, 71, 354, 360, 370, 372, 374
 Серж В. 48, 72
 Серман И. 27
 Сидоров Г. 80, 81, 82
 Сидоров Н. 107, 187, 456
 Синяевский А. 106, 116, 218
 Сквозников В. 7
 Скиталец (Петров В.) 41
 Скобелев В. 350
 Скороспелова Е. 17, 198, 302
 Скрипова О. 10
 Слонимский М. 187
 Случевский К. 295
 Смирнов И.
 Смирнов Н. 47
 Смирнов-Несвицкий Ю. 231
 Соболев А. 341
 Соколов И. 79, 80, 81, 89
 Соколов-Кречетов С. 74
 Соколовы Б. и Ю. 139
 Солженицын А. 348
 Солнцева Н. 166
 Соловьев В. 180
 Соловьева И. 350
 Сологуб Ф. 39, 428
 Сорокин П. 5, 6, 184
 Спивак Р. 218
 Сталин И. 126, 131, 132, 133, 183, 185, 194, 202, 338
 Старцев И. 271, 272
 Степанов Н. 95
 Степун Ф. 167
 Стивенсон Р. 299, 311, 437
 Страда В. 27
 Страшнов С. 302, 304
 Струве П. 41
 Субботин А. 222, 239, 240, 293, 294
 Суворов Д. 38
 Сухаревский Л. 83
 Сухов В. 262

 Тарловский М. 311
 Таянова Т. 8
 Твардовский А. 23
 Терехина В. 79

Тихонов Н. 187, 196, 297, 298-308, 312, 318, 332, 466
Толкиен Дж. 425, 434
Толстой А. 18, 196, 199, 436
Толстой Л. 14, 17, 22, 43, 59, 127, 144, 193, 342
Третьяков С. 189, 190, 191, 194, 195
Троцкий Л. 37, 137, 157, 158, 165, 183, 184, 186, 189, 192, 196
Трошенко Е. 322
Тынянов Ю. 119, 238, 362, 440
Тэсс Т. 418
Тэффи Н. 436
Тюпа В. 6
Тютчев Ф. 99, 111

Уитмен У. 111
Уманский Д. 83
Уткин И. 297, 309

Фадеев А. 193, 371
Фарбер Л. 45, 109
Федин К. 42, 187, 188
Федоров Н. 91, 118
Фет А. 43
Философов Д. 44
Флоровский А.
Фолкнер У. 425
Фомин С. 133
Фоминых Т. 22
Форш О. 137, 184
Франк С. 41
Фрезинский Б. 187
Фурманов Д. 200

Хайнлайн Р. 425
Хайченко Г. 51
Хализев В. 8, 146
Хейзинга Й. 19
Хетени Ж. 396
Хлебников В. 88, 90 - 106, 122, 203, 464
Ходасевич В. 41, 42, 199
Хольтхузен И. 15, 105

Царькова Ю. 420
Цветаева М. 41, 199, 202, 423

Чагин П. 278
Чернов Л. 76
Чернявский В. 243, 257
Чехов А. 18
Чириков Е. 41
Чичибабин Б. 242

Чудак Н. 189
Чудакова М. 22, 23, 440, 456
Чуковский К. 44, 169, 177, 233, 440
Чуковская Л. 418

Шадурн Л. 431
Шайтанов И. 7
Шатин Ю. 239
Шведов Я. 133
Шевченко Т. 319
Шекли Р. 425
Шенгели Г. 225, 26, 237, 441
Шенталинский В. 162
Шершеневич В. 76, 77, 78, 79, 81, 263, 266
Шешуков С. 188
Ширяевец А. (Абрамов А.) 133, 134, 139, 149-153, 154, 155, 160, 161, 251, 263, 465
Шишков Вяч. 341, 345, 351, 354, 360, 361, 362, 364, 378, 379, 380
Шкловский В. 194, 435, 436, 444, 455
Шмелев И. 41, 199
Шмерельсон Г. 76
Шолом-Алейхем (Рабинович С.) 389
Шпенглер О. 5, 277
Шубникова-Гусева Н. 272, 273, 274, 275, 290

Эйхенбаум Б. 7
Эльсберг Ж. 445
Эльяшевич А. 17
Эмар Г. 418
Эпштейн М. 12
Эрберг О. 83
Эренбург И. 53, 72, 74, 196, 418
Эрлих В. (Erlich V.) 271, 282
Эсхил 42

Юргенева Н. 389
Юркун Ю. 79
Юткевич С. 51

Яблоков Е. 26, 428
Якобсон А. 179, 328, 329
Якобсон Р. 222, 535, 376, 377, 378
Яковлев А. 345, 353, 376, 377, 378
Якубович П. 124
Ярославский А. 87
Ясный А. 307

Barnhofen P. 19
Maravall J. 19
Szillard L. 344
Tumarkin N. 117

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
1. Методологические основы и теоретические принципы изучения историко-литературного процесса.....	7
2. Начало новой литературной эпохи.....	15
3. Проблема периодизации пооктябрьской русской литературы.....	24

Часть I. ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА РЕВОЛЮЦИИ И ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ (1917-1922 гг.)

Глава 1. Революция и культурный взрыв.....

1.1. Духовная атмосфера в годы революции и Гражданской войны.....	30
1.2. Реакция художественной интеллигенции на Октябрьский переворот.....	38
1.3. Власть и культура.....	42
1.4. Культурная жизнь в период кризиса культуры.....	49

Глава 2. Писательская публицистика.....

2.1. Дневник И. Бунина «Окаянные дни»: психологический «срез» революции.....	54
2.2. Полемика о целях революции: «Несвоевременные мысли» Максима Горького.....	60
2.3. Слово обвинения и увещевания: В. Короленко «Письма к А. Луначарскому».....	65

Глава 3. Поэзия периода Гражданской войны.....

3.1. Поэтический авангард в первые годы революции.....	75
3.1.1. Основные течения русского авангарда 1917 — начала 1920-х годов.....	75
3.1.2. Велимир Хлебников — поэт-«будетлянин».....	90
3.2. Пролетарская поэзия.....	106
3.2.1. Теория и практика Пролеткульта.....	106
3.2.2. Экстатическая поэтика.....	118
3.2.3. Поэзия Демьяна Бедного.....	122
3.3. «Крестьянская купница».....	133
3.3.1. «Мужицкий Вертоград» Николая Клюева.....	144
3.3.2. Сказочная идиллия Сергея Кпычкова.....	152
3.3.3. Карнавальная вольница Александра Ширяевца.....	156
3.3.4. Новокрестьянские поэты в Октябре и после него.....	160

Глава 4. Александр Блок после Октября. Поэма «Двенадцать» в контексте историософских размышлений поэта.....

4.1. Поиски концепции революции.....	167
--------------------------------------	-----

4.2. «Стихия» и « музыка» в поэме «Двенадцать».....	169
4.3. После «Двенадцати».....	178

Часть II. ДВАДЦАТЫЕ ГОДЫ КАК ИСТОРИКО- ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЦИКЛ

Глава 5. Культурная ситуация	182
5.1. Политическая атмосфера.....	183
5.2. Литературные группировки: программы, дискуссии, эволюция позиций.....	186
5.3. Конфигурация литературного процесса в 1920-е годы.....	195
Глава 6. Творческая драма Владимира Маяковского	201
6.1. «Грубый гунн» в «адище города»: личность и мир в ранней лирике Маяковского.....	202
6.2. Поэма «Облако в штанах».....	211
6.3. «Поэт-рабочий».....	219
6.4. Драматургия Маяковского: «театр не зеркало, а увеличивающее стекло».....	229
6.5. Трагедия поэта.....	236
Глава 7. Сергей Есенин: метаморфозы художественного сознания	242
7.1. Ранний период: народно-поэтический канон и «живая душа».....	244
7.1.1. Обживание поэтического мира.....	244
7.1.2. Каноны и лирические лики.....	249
7.2. Второй период: эстетика и поэтика хаоса.....	255
7.2.1. Революция с крестьянским уклоном и в «религиозном окладе».....	256
7.2.2. Есенинский имажинизм: «теория поэтических напечатлений» и творческая практика.....	262
7.2.3. Под маской Хулигана.....	266
7.2.4. Драматические поэмы: народный бунт и герой-бунтарь.....	269
7.3. Третий период: драма поэтического сознания.....	276
7.3.1. Возвращение к реалистической традиции: драма социального чувства.....	276
7.3.2. Драма человеческой судьбы — «душа уходит».....	281
7.3.3. Совестьный суд — поэма «Черный человек».....	289

Часть III. РОМАНТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ

Глава 8. Поэзия «Романтиков Октября»	295
8.1. Эстетические принципы.....	295
8.2. Николай Тихонов: романтика сурового мужества.....	298
8.3. Эдуард Багрицкий: эволюция романтического сознания.....	308
8.4. Poleмика с романтическим экстремизмом: случай Михаила Светлова.....	328
Глава 9. «Поэмы в прозе»	339
9.1. Зарождение нового художественного течения, его типологические характеристики.....	339

9.2. Формирование жанрового канона.....	344
9.3. Оркестровка народного сказа — слово «свое» и слово «чужое».....	350
9.4. Лики революционного карнавала.....	353
9.5. Психология бунта.....	362
9.6. Народный вожак — идеал и человек.....	369
9.7. «Сорок первый» Бориса Лавренева: опыт самокритики канона	382

Глава 10. Новеллистическая дилогия Исаака Бабеля («Конармия», «Одесские рассказы»).....388

10.1. «Где же он, Интернационал добрых людей?».....	389
10.2. Романтика изгоев.....	406

Глава 11. Мифологический неоромантизм Александра Грина.....418

11.1. «Миф о мире».....	419
11.2. Романистика: сюжет и герой.....	425
11.3. Творчество как преображение.....	434

Глава 12. Юрий Олеша: ревизия романтической концепции мира ...435

12.1. Антиномия романтических миров: от «Трех толстяков» к «Зависти».....	437
12.2. Антиномия персонажей: фантазеры и «колбасник».....	441
12.3. Антиномия пафоса: напор идеологического замысла и сопротивление эстетической интуиции.....	450

Алфавитный указатель авторов.....	456
-----------------------------------	-----

Учебное издание

**Лейдерман Наум Лазаревич, Васильев Игорь Евгеньевич,
Багдасарян Ольга Юрьевна, Медведева Наталия Геннадьевна,
Колмаков Антон Викторович, Кондаков Игорь Вадимович,
Подшивалова Елена Алексеевна, Меркутун Елена Алексеевна**

**Русская литература XX века
1917—1920 годы**

В двух книгах

Под редакцией Н.Л.Лейдермана

Книга 1

Учебное пособие

Редакторы *С. В. Новикова, Н. М. Тимакова*. Технический редактор *Н. И. Горбачёва*.
Компьютерная верстка: *Р. Ю. Волкова*. Корректор *Н. В. Козлова*

Изд. № 101114220. Подписано в печать 13.09.2011. Формат 60х90/16. Гарнитура «Ньютон».
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 29,0. Тираж 1 000 экз. Заказ № 8619.
ООО «Издательский центр «Академия», www.academia-moscow.ru
125252, Москва, ул. Зорге, д. 15, корп. 1, пом. 266.

Адрес для корреспонденции: 129085, Москва, пр-т Мира, 101 В, стр. 1, а/я 48.
Тел./факс: (495) 648-0507, 616-00-29.

Санитарно-эпидемиологическое заключение № РОСС RU. AE51. Н 14964 от 21.12.2010.

Отпечатано с электронных носителей издательства.

ОАО «Тверской полиграфический комбинат», 170024, г. Тверь, пр-т Ленина, 5.

Телефон: (4822) 44-52-03, 44-50-34. Телефон/факс: (4822) 44-42-15.

Home page — www.tverpk.ru Электронная почта (E-mail) — sales@tverpk.ru