

**ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА   
11 КЛАСС**

***ПРАКТИКУМ***

Учебное пособие   
для учащихся  
общеобразовательных учреждений

**Под редакцией В. П. Журавлева**

[К читателям](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/1.html)  
[Серебряный век *(А. С Карпов)*](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/1.html#1)  
[Поэзия](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/1.html#2)  
      [К. Д. Бальмонт](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/1.html#3)  
      [В. Я. Брюсов](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/1.html#4)  
      [А. Белый](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/1.html#5)  
      [И. Ф. Анненский](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/1.html#6)  
      [Н. С. Гумилев](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/2.html)  
      [В. Хлебников](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/2.html#7)  
      [И. Северянин](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/2.html#8)  
[Проза *(О. Н. Михайлов)*](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/2.html#9)  
      [А. И. Куприн](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/2.html#10)  
      [И. А. Бунин](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/3.html)  
[М. Горький «На дне» *(А. А. Кунарев)*](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/3.html#11)  
[А. А. Блок *(Е. П. Пронина)*](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/4.html)  
[С. А. Есенин *(В. П. Журавлев)*](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/5.html)  
[В. В. Маяковский *(А. С. Карпов)*](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/5.html#12)  
[Е. И. Замятин *(И. О. Шайтанов)*](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/6.html)  
[А. П. Платонов *(В. А. Чалмаев)*](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/6.html#13)  
[М. А. Булгаков *(О. Н. Михайлов)*](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/6.html#14)  
[М. И. Цветаева *(А. С. Карпов)*](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/7.html)  
[О. Э. Мандельштам *(А. С. Карпов)*](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/7.html#15)  
[А. Н. Толстой *(О. Н. Михайлов)*](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/8.html)  
[Б. Л. Пастернак *(А. С. Карпов)*](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/8.html#16)  
[А. А. Ахматова *(А. С. Карпов)*](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/9.html)  
[М. А. Шолохов. «Тихий Дон» *(О. Н. Михайлов)*](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/9.html#17)  
[А. Т. Твардовский *(С. А. Зинин)*](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/9.html#18)  
[А. И. Солженицын *(В. А. Чалмаев)*](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/10.html)  
[Полвека русской поэзии *(И. О. Шайтанов)*](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/10.html#19)  
[Русская проза в 50—90-е годы *(Л. И. Вуколов)*](http://www.prosv.ru/ebooks/Kunarev_Rus-lit_XXv/10.html#20)

***К читателям***

      Эта книга не только введет вас в то время, когда было написано то или иное художественное произведение, но и познакомит с оценкой, которую дали критики и литературоведы творчеству поэтов и прозаиков сразу же после выхода стихов и рассказов, повестей и романов, а также с мнением современных читателей и исследователей.  
      Вы встретитесь с воспоминаниями И. А. Бунина и А. И. Куприна, М. Горького и А. А. Блока, В. В. Маяковского и С. А. Есенина, М. А. Булгакова и А. П. Платонова, М. А. Шолохова и А. И. Солженицына, а также и других писателей, которые познакомят вас со своей творческой лабораторией, помогут понять их мучительные подчас поиски точных слов в обрисовке характеров и поступков героев, в описании событий, свидетелями которых они были.  
      Вдумываясь в противоречивые суждения критиков об одном и том же произведении, постарайтесь понять, кто из них более точен в своих оценках, а с кем вы не согласны и хотите поспорить.  
      Вопросы, которые обычно сопровождают высказывания литературоведов, обращены непосредственно к художественному тексту. Отвечая хотя бы на некоторые из них, вы обязательно вновь погрузитесь в художественный мир произведения и, естественно, по-своему его оцените.  
      Авторы книги надеются, что все критические фрагменты и статьи, комментирующие художественные произведения, а также ваши суждения и мнения продолжат жизнь великих творений и в наше время.

**СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК**

      Название *Серебряный век* прочно закрепилось за периодом развития русского искусства конца XIX — начала XX века. Это было время, даже для русской литературы удивительное обилием имен художников, открывавших в искусстве поистине новые пути: А. Ахматова и О. Мандельштам, А. Блок и В. Брюсов, Д. Мережковский и М. Горький, В. Маяковский и В. Хлебников... Этот перечень (разумеется, неполный) можно продолжить именами живописцев (М. Врубель, М. Нестеров, К. Коровин, В. Серов, К. Сомов и др.), композиторов (А. Скрябин, И. Стравинский, С. Прокофьев, С. Рахманинов), философов (Н. Бердяев, В. Розанов, Г. Федотов, П. Флоренский, Л. Шестов).  
      Общим у художников и мыслителей — здесь упомянуты лишь некоторые из них — было ощущение начала новой эпохи в развитии человечества и новой эпохи в развитии культуры, искусства. Этим обусловлены напряженные поиски новых художественных форм, которыми отмечен в истории русской литературы Серебряный век, и прежде всего возникновение новых направлений (символизм, акмеизм, футуризм, имажинизм), претендовавших на наиболее полное, совершенное выражение требований, предъявляемых искусству временем. О том, как воспринималось и оценивалось это время, позволяют судить уже названия чрезвычайно популярных тогда книг («Закат Европы» (1918—1922) О. Шпенглера, «Вырождение» (1896) М. Нордау), внезапно вспыхнувший интерес к «философии пессимизма», у истоков которой стоит имя А. Шопенгауэра. Но характерно и другое: буквально носившееся в воздухе предчувствие неизбежности перемен, которые в конечном — но лишь в конечном! — счете окажутся благотворными для человечества.  
  
      «Целый период истории, видимо, приходит к концу и начинается новый. Все традиции подорваны, и между вчерашним и завтрашним днем не видно связующего звена... Господствовавшие до сих пор воззрения исчезли или изгнаны, как свергнутые с престола короли...»

***М. Нордау.*** *Вырождение, 1896*

      «Новый век — воистину будет веком духовного обновления. (...). Множество погибнет людей, но еще больше родит их земля, и — в конце концов — одолеет красота справедливость, победят лучшие стремления человека».

***М. Горький.*** *Письмо К. П. Пятницкому (4 или 5 февраля), 1901*

      «Век и конец века на евангельском языке не означает конца и начала столетия, но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей».

***Л. Толстой.*** *Конец века, 1905*

      Позднее Н. Бердяев так охарактеризовал это время русского культурного ренессанса: «Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и с надеждой на преображение жизни. Но все это происходило в довольно замкнутом круге, оторванном от широкого социального движения».

***Н. Бердяев.*** *Самопознание: Опыт философской автобиографии, 1949*

      «Историческая «среда» начала XX века характеризуется как безумный мятеж, кошмар, охвативший сознание передовых людей всей Европы, ощущение какого-то уклона, какого-то полета в неизведанные пропасти; оглушенность сознания, обнаженность закаленных нервов, которая превратила человеческий мозг в счетный аппарат; мозг человеческий в гулах вселенной исчисляет и регистрирует удары молота по наковальне истории с безумной точностью, которая не снилась науке; более чем когда-нибудь интуиция опережает науку, и нелепый с научной точки зрения факт — налицо: восприятие равно мышлению и обратно. Земная ось — фикция механического мышления, эта вымышленная для каких-то исчислений линия — представляется данной в магическом восприятии, пронзительным лучом, ударяющим в сердце земли».

***А. Блок.*** *Валерий Брюсов. Земная ось, 1907*

***Задание 1***  
  
      Каковы приметы ощущавшегося на рубеже XIX—XX веков грядущего перелома во всех областях жизни?  
      «Наше время дóлжно определить двумя противоположными чертами — это время самого крайнего материализма и вместе с тем самых страстных идеальных порывов духа. Мы присутствуем при великой многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных миросозерцаний. Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний».

***Д. С. Мережковский.*** *О причинах упадка и о новых течениях  
современной русской литературы, 1893*

***Задание 2***  
  
      Чем диктуются в это время все учащающиеся обращения к религиозной мысли в поисках объяснения происходящих в современной жизни процессов?  
      «Все живет теперь мыслью о духе, о божестве, о последних тайнах и правдах жизни, и минутами кажется, что придет кто-то сильный, мощный, какой-то новый гениальный и даст простой и научно понятный для всех *синтез* всему, что разработано, прочувствовано и продумано всеми нами. Он оформит брожения наших душ и умов, рассеет наши туманы и откроет перед нами перспективы новых *научно-философских и религиозных исканий».*

***А. Волынский.*** *Книга великого гнева, 1904*

***Задание 3***  
  
      1. Идея необходимости соединения философских исканий с религиозной мыслью — идея их синтеза — овладевает в этот период многими умами. В чем причина поисков такого синтеза?  
      2. В каких формах выражаются эти поиски в литературе?  
  
      «...Троякая задача искусства вообще: 1) прямая объективация тех глубочайших внутренних определений и качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой; 2) одухотворение природной красоты и через это 3) увековечение ее индивидуальных явлений. Это есть превращение физической жизни в духовную, т. е. в такую, которая, во-первых, имеет сама в себе свое слово, или Откровение, способна непосредственно выражаться вовне, которая, во-вторых, способна внутренно преображать, одухотворять материю или истинно в ней воплощаться и которая, в-третьих, свободна от власти материального процесса и потому пребывает вечно. Совершенное воплощение этой духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма есть высшая задача искусства. Ясно, что исполнение этой задачи должно совпадать с концом мирового процесса. Пока история еще продолжается, мы можем иметь только частные и отрывочные *предварения* (антиципации) совершенной красоты; существующие ныне искусства, в величайших своих произведениях схватывая проблески вечной красоты в нашей текущей действительности и продолжая их далее, предваряют, дают предощущать нездешнюю, грядущую для нас действительность и служат таким образом переходом и связующим звеном между красотою природы и красотою будущей жизни. Понимаемое таким образом искусство перестает быть пустою забавою и становится делом важным и назидательным, но отнюдь не в смысле дидактической проповеди, а лишь в смысле вдохновенного *пророчества*».

***В. Соловьев.*** *Общий смысл искусства, 1890*

***Задание 4***  
  
      1. В чем назначение искусства и каково его место в истории человечества и жизни человека?  
      2. Что позволяет искусству быть, как утверждает В. Соловьев, не «пустою забавою», а «вдохновенным пророчеством»?  
      3. Как осуществляется эта задача (или миссия) в русской литературе Серебряного века?

**ПОЭЗИЯ**

**КОНСТАНТИН ДМИТРИЕВИЧ   
БАЛЬМОНТ**

**(1867—1942)**

      Поэт, прозаик, драматург, переводчик, критик. Как поэт обрел известность, вскоре ставшую чрезвычайно широкой, в середине 90-х годов и в течение десятилетия, по словам В. Брюсова, «царил полновластно в нашей поэзии». Стихи Бальмонта, принадлежавшего к поколению «старших» символистов, привлекали внимание читателей страстной устремленностью к свету, к солнцу («Будем как Солнце!» — так называлась самая известная книга его стихов), удивительной музыкальностью, богатством звукописи, яркостью красок. Необычайно много сделано Бальмонтом в области поэтического перевода: благодаря ему русский читатель познакомился с произведениями В. Блейка, Шелли, Теннисона, Э. По, О. Уайльда и др. Эмигрировав в 1920 году, Бальмонт продолжал интенсивно работать, но явно повторяя уже сделанное им ранее.  
  
      «Мы живем в Голубом Замке Неба и не помним, как мы вошли в эту жизнь, и не знаем, как выйдем. Но если Кальдерон верно сказал, что „Жизнь есть сон“, он очень мудро говорит устами старца в этой драме, что хорошо и что нужно даже и во сне делать добро. И утолительное добро — творить Красоту».

***К. Бальмонт.*** *На заре, 1929*

      «...Что такое стихи Бальмонта, как не запечатленные мгновения? Рассказ, повествование — для него исключение; он всегда говорит лишь о том, что есть, а не о том, что было. Даже прошедшего времени Бальмонт почти не употребляет; его глаголы стоят в настоящем. „Темнеет вечер голубой“, „Я стою на побережеи“, „Мерцают сумерки“ — вот характерные вступительные слова стихов Бальмонта. Он заставляет своего читателя переживать вместе с ним всю полноту единого мига.  
      Но чтобы отдаваться каждому мгновению, надо любить их все. Для этого за внешностью вещей надо угадать их вечно прекрасную сущность. Если видеть кругом себя только доступное обычному людскому взору, невозможно молиться всему. Но от самого ничтожного есть переход к самому великому. Каждое событие — грань между двумя бесконечностями. Каждый предмет создан мириадами воль и стоит, как неисключимое звено, в будущей судьбе вселенной. Каждая душа — божество, и каждая встреча с человеком открывает нам новый мир».

***В. Брюсов.*** *К. Д. Бальмонт: Статья первая. Будем как Солнце!, 1903*

      «От Бальмонта уцелело поразительно немного — какой-нибудь десяток стихотворений. Но то, что уцелело, воистину превосходно и по фонетической яркости, и по глубокому чувству корня и звука выдерживает сравнение с лучшими образцами заумной поэзии. Не вина Бальмонта, если нетребовательные читатели повернули развитие его поэзии в худшую сторону. В лучших своих стихотворениях — „О ночь, побудь со мной“, „Старый дом“ — он извлекает из русского стиха новые и после не повторявшиеся звуки иностранной, какой-то серафической фонетики. Для нас это объясняется особым фонетическим свойством Бальмонта, экзотическим восприятием согласных звуков. Именно здесь, а не в вульгарной музыкальности источник его поэтической силы».

***О. Мандельштам.*** *Буря и натиск, 1923*

      «Брюсов правильно сказал, что бальмонтовские преувеличенные прославления жизни и всяческого „веселья бытия“ носят в большинстве несколько нарочитый и натянутый характер, что в них ощущается „какое-то усилие, какая-то принужденность языка и чувства“. По природе своей талант Бальмонта — тихий и нежный, даже, можно сказать, женственный. Поэт неизмеримо более органичен в тех случаях, когда не поддается козьма-прутковскому „желанию быть испанцем“, а говорит тихо и просто. Когда он кричит, голос его нет-нет да и сорвется. Лучшее у него — песни, спетые вполголоса, — те, в которых раскрывается „утренняя душа“ поэта. И читая эти песни, в самом деле испытываешь то „весеннее чувство“, о котором говорил Блок: „Когда слушаешь Бальмонта — всегда слушаешь весну“».

***В. Орлов.*** *Бальмонт. Жизнь и поэзия, 1969*

      «Наиболее полно раскрывается Бальмонт как поэт в самой известной своей книге „Будем как Солнце!“ (1903). Новое здесь — попытка дать жизнеутверждающую, радостную, оптимистическую поэзию. Это — гимны стихиям, земле и космосу, жизни природы, любви и страсти. Мечте, влекущей вперед, творческому самоутверждению человека. Пользуясь (как и ранее) красками импрессионистической палитры, Бальмонт создает теперь многоцветную и многозвучную поэзию. В ней — пиршество ощущений, ликующее наслаждение богатством явлений природы, пестрой сменой тонких восприятий и зыблющихся душевных состояний. Но любование жизнью и здесь носит противоречивый характер, оно отрешено от общественных процессов; гуманистическое содержание этих стихов — ограниченно, а то и ущербно; в них немало претенциозного самовозвеличения, крикливости. И даже в лучшем разделе сборника — „Четверогласие стихий“ — человеческий разум умаляется перед лицом стихийно-бессознательного».

***Б. Михайловский.*** *Символизм, 1971*

***Задание 1***  
  
      1. Чем обусловлена огромная популярность стихов Бальмонта в начале XX века? Почему уже в середине первого его десятилетия эта популярность идет резко на убыль?  
      2. По общему мнению, в лучших стихах Бальмонта слова выносятся на музыкальной волне. Чем обусловлена их напевность, «певучесть»?  
      3. Можно ли согласиться с мнением об ограниченности гуманистического содержания стихов Бальмонта? Чем определяется это свойство стихов, позиции поэта?

**Придорожные травы**

|  |
| --- |
| Спите, полумертвые, увядшие цветы, Так и не узнавшие расцвета красоты, Близ путей заезженных взращенные Творцом, Смятые невидевшим тяжелым колесом.  В час, когда все празднуют рождение весны, В час, когда сбываются несбыточные сны, Всем дано безумствовать, лишь вам одним нельзя, Возле вас раскинулась заклятая стезя.  Вот, полуизломаны, лежите вы в пыли, Вы, что в небо дальнее светло глядеть могли, Вы, что встретить счастие могли бы, как и все, В женственной, в нетронутой, в девической красе.  Спите же, взглянувшие на страшный пыльный путь, Вашим равным — царствовать, а вам — навек уснуть, Богом обделенные на празднике мечты, Спите, не видавшие расцвета красоты.  *1900* |

      «...Одно из лучших созданий Бальмонта, — из тех, что дают ему право на видное место в литературе. Мысль стихотворения: у судьбы есть свои пути и, верша их, она не считается с индивидуальностями. Иначе: ради интересов целого может и должно гибнуть частное, хотя бы, само по себе, оно и не было достойно гибели. Это одна из основных тем поэзии, варьированная и в таких произведениях, как „Преступление и наказание“ или „Медный всадник“, где цели мировой судьбы берут на себя разгадать и выполнить Раскольников и Петр. У Бальмонта это символизировано в двух образах: „придорожные цветы“ („бедный Евгений“ Пушкина, „старуха-процентщица“ Достоевского) и „невидевшее (невидящее) тяжелое колесо“, движущееся по „заезженному пути“ (Петр в „Медном всаднике“, Раскольников в „Преступлении...“). У Пушкина и Достоевского внимание сосредоточено на вопросе о праве человека брать на себя роль судьбы; у Бальмонта — на несправедливости, обрекающей на гибель неповинных. Поэтому у Бальмонта подчеркнуты эта „невиновность“ и эта „безжалостность“, „бесчувственность“ судьбы; мистичность всего совершившегося символизирована образом „Творца“ и „Бога“. Такой анализ вскрывает и недочеты этого стихотворения, повторяем, одного из лучших у Бальмонта. Ясно, что поэтом *не* использовано много возможностей усилить то впечатление, которое должны были бы дать стихи. „*Заезженные* пути“ — недостаточно сильно и после этого эпитета неожиданная „*заклятая* стезя“, „*женственная, нетронутая, девическая* краса“ — нагромождение слов, взятых слишком субъективно; „царствовать — уснуть“ — противоположение неверное и т. д. При этом ряд очень бледных, почти условных, образов: „*узнать* расцвет красоты“, „*рождение* весны“, „*дано* безумствовать“, „*светло* глядеть“, „*встретить* счастие“. Размер — обычный у Бальмонта, использованный им множество раз: по существу, 7-стопный хорей, с постоянной цесурой после ослабленного арсиса 4-й, или проще: стих из 2 полустиший — 3-стопный хорей с дактилическим окончанием и 3-стопный акаталектический ямб. Рифмы, частью, очень „заезженные“, как „стезя — нельзя“, „все — красе“, „путь — уснуть“, „мечты — красоты“, да и остальные — не интересны, не ярки и не естественны, напр., „в пыли — могли“».

***В. Брюсов.*** *Наброски к статье «Что же такое Бальмонт?», 1921*

***Задание 2***  
  
      1. В названии стихотворения речь идет о «травах», тогда как далее появляется образ «цветов». В чем смысл такой замены?  
      2. Почему в стихотворении цветы «полумертвые», «полуизломаны»? Согласны ли вы с тем истолкованием причин их гибели, которое предложено Брюсовым?  
      3. Выделите в стихотворении ключевые слова. Каковы особенности образно-стилевой системы стихов?

**Я не знаю мудрости**

|  |
| --- |
| Я не знаю мудрости, годной для других, Только мимолетности я влагаю в стих, В каждой мимолетности вижу я миры, Полные изменчивой радужной игры.  Не кляните, мудрые. Что вам до меня? Я ведь только облачко, полное огня. Я ведь только облачко. Видите: плыву И зову мечтателей... Вас я не зову! |

      «Мимолетное впечатление, вмещенное в личное переживание, становится единственно доступной формой отношения к миру — для художника, демонстративно расторгнувшего свои общественные связи и открывшего (как говорил Бальмонт) „великий принцип личности“ — в „отъединении, уединенности, отдаленьи от общего“. В этом смысл знаменитой поэтической декларации Бальмонта: „Я не знаю мудрости, годной для других“. <...>  
      Любая мимолетность могла послужить лирической темой, воплощавшейся в зыбких и разрозненных образах, призванных передать эффект индивидуального, необязательного „для других“ впечатления. Закономерности общего и целого при этом игнорируются: *мое* впечатление таково, я переживаю его так, а не иначе, а общей „мудрости“ для меня не существует. Таков высший закон художника-индивидуалиста».

***В. Орлов.*** *Бальмонт. Жизнь и поэзия, 1969*

      «Миг — знак, намек на то, что есть вечность, есть невидимый космос души.  
      Мимолетность возведена Бальмонтом в философский принцип. Человек существует только в данное мгновенье. В данный миг выявляется вся полнота его бытия. Слово, вещее слово приходит только в этот миг и всего на миг. Большего не требуй. Живи этим мигом, ибо в нем истина, он — источник радости жизни и ее печали. О большем и не мечтай, художник, — только бы выхватить у вечности этот беглый миг и запечатлеть его в слове. <...>  
      Эту изменчивость, зыбкую радужность, игру „каждой мимолетности“ запечатлевает поэт. <...>  
      Он брал материал всюду — любой, все, что могло ему пригодиться, — все мгновенно преображалось в стихи. Только что увиденное, давно услышанное, еще раньше узнанное смыкалось для того, чтобы выразить это мгновение. Пережить его, воплотить в слове и пойти дальше — к следующему мгновению. Истина открывается поэту только в это мгновение. Открывается и исчезает, уступая место новому открытию истины. Так череда этих мгновенных прикосновений к истине становится жизнью поэта. Высказанное от души, первый порыв — самый верный. Всякого рода поправки, коррективы он не будет вносить в рукопись, это только испортит ее.  
      Как сложится песня, как получится, как выльется из сердца — этому и верь, поэт. В этом потоке было все — и свежая струя, и ил, и мусор, и грязь, и рыбы, и цветы, и пена, и донные течения. Длинноты, озарения, красноречие, высокая поэзия».

***Л. Озеров.*** *Константин Бальмонт и его поэзия, 1980*

***Задание 3***  
  
      1. «Мудрости» поэт противопоставляет «мимолетность». Как это противопоставление выражается в тексте стихотворения, его отдельных деталях?  
      2. Поэт (и его поэзия) сравнивается здесь с плывущим по небу «облачком». Какие иные сравнения, возникающие в этом случае, встречаются в русской поэзии? Какие (с чьими именами связанные) традиции подхватывает и продолжает Бальмонт?  
      3. В чем особенности нравственно-эстетических позиций поэта? Какие образные решения избираются им для их утверждения?

**ВАЛЕРИЙ ЯКОВЛЕВИЧ  
БРЮСОВ**

**(1873—1924)**

      Поэт, прозаик, драматург, переводчик, один из основателей и крупнейших представителей русского символизма. Утверждаемое им новое искусство является, по мнению Брюсова, способом сверхчувственного, не рассудочного познания мира. Отсюда ощущение метафизического одиночества человека, которое в стихах поэта находит выражение в утверждении крайнего индивидуализма, в воспевании власти над человеком судьбы, рока. Искусство для него «философично, мистично, если хотите, религиозно», но со временем это представление сменяется другим, появляется внимание к реальности, к житейским переживаниям и даже к злобе дня. Круг интересов, поисков в самых разных областях знаний Брюсова необычайно широк: человек энциклопедически образованный, отличавшийся удивительным трудолюбием и целеустремленностью, он осваивает опыт всей мировой литературы, вместе с тем выступая в роли дерзкого новатора, прокладывающего в русской поэзии новые пути.  
  
      Искусство «...сознательно предается своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности. Не мешайте же новому искусству в его, как иной раз может показаться, бесполезной и чуждой современных нужд задаче. Вы мерите пользу и современность слишком малыми мерами. Польза человечества — вместе с тем и наша личная польза. Все мы живем в вечности. Те вопросы бытия, разрешить которые может искусство, — никогда не перестают быть злободневными. Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество. <...> Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его „голубой тюрьмы“ к вечной свободе».

***В. Брюсов.*** *Ключи тайн, 1904*

      «В лучших (неурбанических) стихотворениях Брюсова никогда не устареет черта, делающая его самым последовательным и умелым из всех русских символистов. Это мужественный подход к теме, полная власть над ней, — умение извлечь из нее все, что она может и должна дать, исчерпать ее до конца, найти для нее правильный и емкий строфический сосуд. <...> Брюсов научил русских поэтов уважать тему как таковую. Есть чему поучиться и в последних его книгах — „Далях“ и „Последних мечтах“. Здесь он дает образцы емкости стиха и удивительного расположения богатых смыслом, разнообразных слов в скупо отмеренном пространстве».

***О. Мандельштам.*** *Буря и натиск, 1923*

      «Поэт ли Брюсов?.. Да, но не Божьей милостью. Стихотворец, творец стихов и, что гораздо важнее, творец творца в себе. Не евангельский человек, не зарывший своего таланта в землю, — человек, волей своей из земли его вынудивший. Нечто создавший из ничто.

Вперед, мечта, мой верный вол!

      О, не случайно, не для рифмы этот клич, более похожий на вздох. Если Брюсов был когда-нибудь правдив — до дна, то именно в этом вздохе. Из сил, из жил, как вол, — что это, труд поэта? Нет, мечта его! Вдохновение + воловий труд, вот поэт, воловий труд + воловий труд, вот Брюсов: вол, везущий воз. Этот вол не лишен величия».

***М. Цветаева.*** *Герой труда, 1925*

      Мысль о «глубокой рассудочной стихии» (В. Жирмунский), свойственной стихам Брюсова, настойчиво повторяется при упоминании его имени. «Рассудочная культура заставляет Брюсова мечтать о классической форме, по существу чуждой его романтическому искусству. Среди русских символистов он первый заговорил о Пушкине и посвятил себя исследованию Пушкина. Но стихи Брюсова обнаруживают органическое отталкивание от Пушкина, и рассудочная стихия в них выступает художественно непретворенной...»

***В. Жирмунский.*** *Валерий Брюсов и наследие Пушкина:  
Опыт сравнительно-стилистического исследования, 1916—1922*

      «Борясь против усталого стиха, широко соединяя разные и противоречивые традиции, стих Брюсова, совершив свою эволюционную роль, неизбежно оборачивается к нам своей другой стороной и кажется по той же причине усталым, переобремененным стиховой культурой и поэтому голым.  
      Свою исторически оправданную позицию Брюсов ясно сознавал и закрепил в своих стихах. Он сделал принцип своего творчества своей темой, и так как принцип этот заключался в переводе слова из области сглаженных эмоций в область нарочито интеллектуальную и в перекрещивании противоречивых традиций, то тема оказывалась заранее парадоксальной».

***Ю. Тынянов.*** *Валерий Брюсов, 1924*

      «В стихах Брюсова вместо живого образа нередко позвякивает схема, появляется наглядная, но рационалистически созданная образная конструкция, вместо лирического движения — „изложенность“. Поэтическое переживание, как единство чувственного восприятия и мысли, иногда заменяется логической формулой, лишенной внутреннего лирического дыхания. Поэтому образы Брюсова часто оказываются недовоплощенными, стихи его — живущими своим *„открытием“*, своим *„заданием“*, своим поэтическим *„чертежом“* в большей мере, чем конкретно достигнутыми результатами, тем творческим осуществлением, которое превращает стихи в факт искусства, действенного, заражающего, связанного с людьми „по прямому проводу“».

***Д. Максимов.*** *Валерий Брюсов. Поэзия и позиция, 1969*

      «Мало доверяя „небесам“ и „мировому духу“, Брюсов возлагал все надежды на человека, на его всепобеждающий разум. Создания прекрасной жизни на земле Брюсов ждал не от явления в мир Прекрасной Дамы, Христа, каких-либо „потусторонних“ сил, а в результате преобразующей творческой деятельности человека. В противовес христианскому спиритуализму, бесплотной духовности Брюсов отстаивал ценность „земного“, полноту человеческого бытия. <...>  
      Утверждение героического, прекрасного в человеке и в жизни осуществлялось Брюсовым посредством образов, в значительной мере абстрактных, отвлеченных от всей полноты конкретности, от обыденного, „прозаического“, „низкого“. Другая черта, характерная для „неоклассика“ Брюсова, — это рационалистическая тенденция, проникающая его поэзию».

***Б. Михайловский.*** *Символизм, 1971*

***Задание 1***  
  
      1. Почему даже высокие оценки поэта в критике почти всегда сопровождаются оговорками? Какие упреки и почему адресуются Брюсову?  
      2. Чем определяется роль Брюсова в истории русской поэзии?  
      3. Как определяется Брюсовым назначение поэта и поэзии?

**Антоний**

|  |  |
| --- | --- |
| Ты на закатном небосклоне Былых, торжественных времен, Как исполин стоишь, Антоний, Как яркий, незабвенный сон. | Когда вершились судьбы мира Среди вспененных боем струй, — Венец и пурпур триумвира Ты променял на поцелуй. |
| Боролись за народ трибуны, И императоры — за власть, Но ты, прекрасный, вечно юный, Один алтарь поставил — страсть. | Когда одна черта делила В веках величье и позор, — Ты повернул свое кормило, Чтоб раз взглянуть в желанный взор. |
| Победный лавр, и скиптр вселенной, И ратей пролитую кровь Ты бросил на весы, надменный, И перевесила любовь! | Как нимб, Любовь, твое сиянье Над всеми, кто погиб, любя! Блажен, кто ведал посмеянье, И стыд, и гибель — за тебя! |

|  |
| --- |
| О, дай мне жребий тот же вынуть И в час, когда не кончен бой, Как беглецу, корабль свой кинуть Вслед за египетской кормой!  *Апрель 1905* |

      Антоний Марк (80—30 гг. до н. э.) — один из триумвиров, разделивших после Цезаря управление всей Римской империей. Влюбленный в египетскую царицу Клеопатру, Антоний большую часть времени проводил с ней в Азии, пренебрегая государственными делами и интересами. В морской битве при Акциуме (31 г. до н. э.), в которой решался вопрос о мировом господстве, Антоний последовал за Клеопатрой, обратившейся в бегство со своими кораблями, и бросил на произвол судьбы свое сухопутное войско.  
  
      «Брюсова притягивает героика и трагическая судьба людей древних цивилизаций, в которой он пытался находить аналогии с судьбой современного человека и современного мира. Поэтому большинство извлеченных Брюсовым на свет образов древнего мира — триумвир Антоний, Александр Македонский, Ассаргадон и многие другие — оживлены сознанием XX века и прежде всего его собственным лиризмом. С наибольшей силой завораживают Брюсова масштабы человеческих страстей, бушевавших в Древнем Риме („количественный принцип“), классическая законченность в проявлениях „римской души“, ее трезвость и рационалистическая ясность. Ему близок также „лиризм увядания“, ощущение бренности и обреченности могучего Римского государства в период его упадка».

***Д. Максимов.*** *Валерий Брюсов, 1969*

      «Любовь у него (Брюсова. — *Сост.*) темная, роковая, разрушительная страсть, подавляющая высшие духовные порывы, заглушающая голос гражданского долга („Антоний“, 1905, и др.)».

***Д. Михайловский.*** *Символизм, 1971*

      «...„Общие идеи“ занимают у Брюсова место единственно истинной для него „сверхреальности“, образуя особую, как бы параллельную плоскость по отношению к действительной жизни. <...>  
      ...Мы легко увидим в „Антонии“ именно мысль-страсть с характерными признаками предельной общности и гигантизма. При неизменной „громадности“ страсти и всего того, что ради нее отвергается, мы не найдем никаких отражений качественного своеобразия именно данного чувства, его неповторимого субъекта и объекта. Даже в тех немногих случаях, когда призванные для воплощения мысли-страсти исторические персонажи наделяются какими-то характеристиками, они имеют общий, абстрактно-величественный характер: „прекрасный, вечно юный“ исполин Антоний, „желанный взор“ Клеопатры и т. п. Перед нами — „общая истина“, „чувство мира“, отвлеченная от его конкретных носителей, и в этом смысле „Антоний“ вполне вписывается в любовную лирику зрелого Брюсова, где единственным субъектом все более и более становится страсть вообще. <...>  
      ...Грандиозная и величественная мысль-страсть, увековеченная мастерством, воплотилась в цельном и стройном словесном сооружении, основными композиционно организующими принципами которого являются нагнетание и антитеза — столь же ораторские, сколь и рационалистические формы поэтического выражения. Поэтому-то они и оказываются столь уместными при воссоздании „общей истины“ и „чувства мира“».

***М. Гиршман.*** *В. Брюсов. «Антоний», 1973*

***Задание 2***  
  
      1. Чем объясняется обращение Брюсова к истории? Что ищет — и находит — поэт в исторических фактах, явлениях, привлекающих его внимание?  
      2. Что в поведении и участи Антония вызывает восхищение поэта?  
      3. Проанализируйте композицию стихотворения. Как способствует она реализации основного его смысла, утверждению страсти как неодолимой силы?

**Сумерки**

|  |  |
| --- | --- |
| Горят электричеством луны На выгнутых, длинных стеблях; Звенят телеграфные струны В незримых и нежных руках. | Круги циферблатов янтарных Волшебно зажглись над толпой, И жаждущих плит тротуарных Коснулся прохладный покой. |
| Под сетью пленительно зыбкой Притих отуманенный сквер, И вечер целует с улыбкой В глаза — проходящих гетер. | Как тихие звуки клавира — Далекие ропоты дня... О сумерки! Милостью мира Опять упоите меня!  *5 мая 1906* |

      «*Луна, стебли, струны,* да еще в *незримых и нежных руках —* что может быть традиционнее? Все дело в том, что эти романсные образы перенесены в другую среду, изъяты из своих привычных связей, чтобы служить метафоризации городского пейзажа. *Луны* (уже множественное число разрушает привычный образ) оказываются *электрическими, струны*— *телеграфными.* Волшебно зажигаются не звезды, а циферблаты, прохладный покой коснулся не жаждущей земли, а жаждущих тротуарных плит».

***Л. Гинзбург.*** *О лирике, 1964*

      «В целом ряде стихотворений Брюсов развивает тему города, стремясь к тому, чтобы наметить общий „музыкальный“ фон городского пейзажа, импрессионистически передать его эмоциональную атмосферу. Город обертывается тогда своим ускользающим, призрачным, таинственным лицом. И Брюсов в пределах городской темы получает способность интимно приближаться к вещам и явлениям городской жизни, улавливать их неповторимый лирический „запах“, различать их оттенки и полутона».

***Д. Максимов.*** *Брюсов. Поэзия и позиция, 1969*

***Задание 3***  
  
      1. В чем своеобразие нарисованной поэтом картины современного города? Сравните ее с той, что нарисована, например, в стихах Блока или Маяковского.  
      2. Выделите стилевые средства, с помощью которых реальные детали переводятся в иной, символический план.  
      3. Выпишите встречающиеся здесь эпитеты. В чем их специфичность? Какова их роль в реализации смысла стихотворения?

**АНДРЕЙ БЕЛЫЙ  
(настоящее имя —  
БОРИС НИКОЛАЕВИЧ БУГАЕВ)**

**(1880—1934)**

      Поэт, прозаик, критик, литературовед, теоретик символизма. Предчувствием приближения новой эры обусловлены его поиски нового мироощущения (связываемого вначале с идеей мистического преображения бытия), новых форм в искусстве, которое должно стать «жизнетворчеством». Результатом этих поисков явились «Симфонии» (1-я, героическая — 1900 г. и 2-я, драматическая — 1902 г.), построенные по законам музыкальной композиции, и стихи, собранные в книге «Золото в лазури» (1904), где звучит, по словам самого поэта, «музыка зорь». Однако скоро Белый переживает переоценку этих идеалов, что отражается в стихах, объединенных в книгах «Пепел» (1909) и «Урна» (1909). Первая из них была посвящена памяти Некрасова, центральным в ней был цикл «Россия». Судьба России, национальная проблематика теперь выходят для Белого на первый план, основным при этом является мифологический аспект, что отчетливо сказалось и в стихах, и в прозе (повесть «Серебряный голубь», 1910 и роман «Петербург», 1913—1914). Многочисленные философско-эстетические работы Белого (наиболее значительные из них собраны в книгах «Символизм», 1910 и «Арабески», 1910) объединены стремлением представить символизм, которому он оставался верен, в качестве универсальной системы мировой культуры. О значении Белого в истории русской литературы хорошо сказал Горький: «...Белый — человек очень тонкой, рафинированной культуры, это писатель на исключительную тему, существо его — философствующее чувство. Белому нельзя подражать, не принимая его целиком со всеми его атрибутами — как некий своеобразный мир, — как планету, на которой свой, — своеобразный — растительный, животный и духовный мир».  
  
      «Мне всю жизнь грезились какие-то новые формы искусства, в которых художник мог бы пережить себя слиянным со всеми видами творчества; в этом слиянии — путь к творчеству жизни: в себе и в других. Книга всегда теснила меня; мне в ней не хватало и звуков и красок; я хотел вырыва из тусклого слова к яркому; отсюда и опыты с языком, взятые как становление новых знаков общения (слов); отсюда и интерес к народному языку, еще сохранившему целину жизни, отсюда и обилие неологизмов в моем лексиконе, и переживание ритма как начала, соединяющего поэзию с „прозой“; писатель увиделся мне организатором языковых стремлений народа: он — и живой рассказчик, и певец-исполнитель, действующий тембром голоса и жестикуляцией.  
      Искание тембра и жеста выбили из писательского кабинета меня — в поля, в лес, на площадь, где я слагаю отрывки своих произведений, как песни, записываемые на клочках».

***А. Белый.*** *О себе как писателе, 1933*

      «Нас немного раздражает это летучее лицо, которое так быстро проносится мимо, что остается в памяти лишь светлая туманность. Белый — в блузе работника, строящий в Дорнахе теософский храм, и Белый с террористами, влюбленный в грядущую революцию. Белый — церковник и Белый — эстет, описывающий парики маркизов. Белый, считающий с учениками пэоны Веневитинова, и Белый в „Пролеткульте“, восторженно внимающий беспомощным стихам о фабричных гудках. Их много, Белых, и много наивных людей, крепко сжимая пустые руки, верят, что поймали ветер».

***И. Эренбург.*** *Портреты русских поэтов, 1922*

      «Белый в „Урне“ обогатил русскую лирику острыми прозаизмами германского метафизического словаря, выявляя иронический звук философских терминов. В книге „Пепел“ искусно вводится полифония, то есть многоголосие, в поэзию Некрасова, чьи темы подвергаются своеобразной оркестровке. Музыкальное народничество Белого сводится к жесту нищенской пластики, сопровождающему огромную музыкальную тему».

***О. Мандельштам.*** *Буря и натиск, 1923*

      «Наиболее характерной чертой внутреннего мира Андрея Белого представляется мне его абсолютная *безбрежность.* Белый всю жизнь носился по океанским далям своего собственного *я*, не находя берега, к которому можно было бы причалить. <...> В на редкость богатом и всеохватывающем творчестве Белого есть все, кроме одного: в творчестве Белого нету *тверди*, причем ни небесной, ни земной».

***Ф. Степун.*** *Памяти Андрея Белого, 1934*

      «Значение Андрея Белого в том, что он собственной лирикой показал неистощимую возможность расширять поэзию всеми сферами человеческой деятельности и мысли. Белый не остановился на условно-туманном, приподнятом, иносказательно-поэтическом языке своей первой книги „Золото в лазури“. Он обогатил свой стих и красочностью народной речи в „Пепле“, и философскими понятиями в „Урне“, и всей многослойностью воспроизведения целой эпохи с ее идеями, интересами, реальными именами и историческими обобщениями — в „Первом свидании“.  
      Белый остро чувствует историю и как реальные приметы времени, и как грозовые разряды грядущих перемен. Это живое чувство истории тоже отразилось на богатстве, гибкости и емкости его поэтического языка».

***Т. Хмельницкая.*** *Поэзия Андрея Белого, 1966*

      «Прообраз нового мироощущения и нового „жизнестроения“ Белый видит в искусстве: оно для него есть выработка новых форм сознания, которые неминуемо должны будут породить и новые формы жизни. Искусство есть, таким образом, путь к жизнетворчеству. „Искусство есть искусство жить“ — этими словами начинает он статью „Искусство“ (1908). И в мире художественных ценностей, и в реальном мире одинаково действует творческое начало. Связующим два эти мира звеном служит личность художника, которая становится при таком подходе не просто творцом, но творцом-демиургом. <...>  
      Формируясь в общем и широком русле оживления и обновления искусства, оказывая, в свою очередь, мощное воздействие на это обновление, Белый, и как творческая личность, и как явление эпохи, формируется в виде некоего „пророка“, не понятого и не понимаемого людьми, погрязшими в ординарности бытового существования. Максимализм Белого, основанный на понимании искусства как „жизнетворчества“, во много раз превосходил по своим замышленным последствиям те сдвиги, которые переживало искусство на рубеже веков. Он имел грандиозный характер и затрагивал пути развития всего человечества».

***Л. Долгополов.*** *Начало знакомства.   
О личной и литературной судьбе Андрея Белого, 1988*

***Задание 1***  
  
      1. Ближе других в искусстве в течение многих лет был для А. Белого А. Блок. В чем обнаруживается близость этих поэтов, представлявших поколение младосимволистов?  
      2. Искусство, по мнению Белого, является «жизнетворчеством». Как осуществляется им эта идея?  
      3. Чем объясняется выход-обращение поэта-символиста к традициям реалистической поэзии Некрасова? В чем обнаруживается в стихах книги «Пепел» воздействие некрасовской поэзии?

**На горах**

|  |  |
| --- | --- |
| Горы в брачных венцах. Я в восторге, я молод. У меня на горах Очистительный холод. | И, дугу описав, Озаряя окрестность, Ананас ниспадал, просияв, В неизвестность, |
| Вот ко мне на утес Притащился горбун седовласый. Мне в подарок принес Из подземных теплиц ананасы. | Золотую росу Излучая столбами червонца. Говорили внизу: «Это — диск пламезарного солнца...» |
| Он в малиново-ярком плясал, Прославляя лазурь. Бородою взметал Вихрь метельно-серебряных бурь. | Низвергались, звеня, Омывали утесы Золотые фонтаны огня, Хрусталя Заалевшие росы. |
| Голосил низким басом. В небеса запустил ананасом. | Я в бокалы вина нацедил И, подкравшися боком, Горбуна окатил Светопенным потоком.  *1903, Москва* |

      «Неслучайно его (А. Белого. — *Сост.)* юный герой пребывает „на горах“, вдали от суетной повседневности, ему одиноко там, но именно в этой одинокости, испытывая „очистительный холод“, он и находит великое освобождение, и обретает себя как личность. <...>  
      Спускаясь к людям — вниз, в город, который уже тогда представлялся Белому замкнутым пространством, ограниченным кубами домов и пустынями площадей, он, естественно, не чувствует этой очистительности, ибо если одиночество „на горах“ давало иллюзию освобождения, то одиночество среди людей лишает и этой последней иллюзии».

***Л. Долгополов.*** *Начало знакомства.   
О личной и литературной судьбе Андрея Белого, 1988*

***Задание 2***  
  
      1. Объясните смысл названия стихотворения. Почему его герой пребывает «на горах»?  
      2. Выпишите встречающиеся в стихах эпитеты. Какова их роль в утверждении основной мысли стихотворения?  
      3. Что характерно для ритмико-интонационной организации стиха? В чем ее новизна для русской поэзии?

**Отчаянье**

|  |  |
| --- | --- |
|  | *З. Н. Гиппиус* |
| Довольно: не жди, не надейся — Рассейся, мой бедный народ! В пространство пади и разбейся, За годом мучительный год! | Где по полю Оторопь рыщет, Восстав сухоруким кустом, И в ветер пронзительно свищет Ветвистым своим лоскутом, |
| Века нищеты, безволья. Позволь же, о родина-мать, В сырое, в пустое раздолье, В раздолье твое прорыдать: — | Где в душу мне смотрят из ночи, Поднявшись над сетью бугров, Жестокие, желтые очи Безумных твоих кабаков, — |
| Туда, на равнине горбатой, — Где стая зеленых дубов Волнуется купой подъятой, В косматый свинец облаков. | Туда, где смертей и болезней Лихая прошла колея, — Исчезни в пространство, исчезни, Россия, Россия моя!  *Июль 1908, Серебряный Колодезь* |

      «Поэт не дает никаких надежд, не хочет никаких иллюзий. Чем хуже, тем лучше. Будь что будет — вот мораль книги».

***С. Городецкий.*** *Ближайшая задача русской литературы, 1909*

      «В конкретных мотивах и общественном пессимизме стихов „Пепла“ нашла свое выражение социальная трагедия русской действительности, придавленной пятой столыпинского режима, гнетом воцарившейся реакции. Но этим их содержание не ограничивается. В „некрасовской“ общественно-бытовой транскрипции проступали не только очертания локально отграниченной русской народной жизни первых послереволюционных лет, но и более общие представления Белого об историческом бытии, подтачиваемом процессами „рассеяния“, распада. Отсюда резко обозначившийся принцип преднамеренной стилистической какофонии, то вторжение подчернутых вульгаризмов, „режущей“ семантики, которое характеризовало уже его „Симфонии“, но в ранних стихах „Золота в лазури“ ощущалось гораздо слабее. <...>  
      Отсюда и своеобразная вихревая динамика звуковых и синтаксических повторов, сплетений и переплетений».

***Е. Тагер.*** *Модернистские течения и поэзия   
межреволюционного десятилетия, 1972*

      Андрей Белый «не может сдержать последнего отчаянного вопля. <...> Правильно понять этот вопль можно лишь в общем идейно-художественном контексте книги „Пепел“. Речь идет о старой, пораженной неизлечимыми болезнями, измученной, обреченной России. И за этими рыдающими, как бы невольно сорвавшимися с языка словами нельзя не почувствовать горячей любви к родине, — только любви безнадежной, поскольку эта Россия, которая смотрит в душу „жестокими желтыми очами безумных своих кабаков“, должна „исчезнуть“, а другой — будущей — России поэт не видит».

***В. Орлов.*** *Перепутья. Из истории русской поэзии начала  
XX века, 1976*

      «Белый при всей односторонности и субъективизме не просто надумал свою испепеленную Россию и наклеветал на нее. Он писал о том, что было в русской жизни после поражения первой русской революции. Он отражал, хоть и односторонне, реально совершавшиеся процессы и выражал реально существовавшие настроения, и совсем не только личные, но характерные для русской жизни той поры, в частности и для русской деревни.  
      Однако, идя от явлений достаточно локальных, социально и хронологически, Белый кончал заключениями общенационального масштаба:

Исчезни в пространство, исчезни,  
Россия, Россия моя!

        Это были стихи большой силы и большой... несправедливости: страсть переходила в пристрастность, терялось ощущение общерусских перспектив и перспектив вообще. Поэт, хотевший наследовать Некрасову, в сущности, вступал в противоречие с ним. От этой России Белый уходил, другой не видел, начинал искать выхода помимо жизни, помимо искусства».

***Н. Скатов.*** *«Некрасовская» книга Андрея Белого, 1988*

      «Поэт не вступал в спор с историей, он лишь констатировал факт гибельного положения страны, в котором оказалась она в результате наступившей реакции; именно поэтому в сборнике Белого оказался так ярко выражен ораторский пафос, хотя он был скрыт под личиной лирического „я“ поэта. Но зато с предельной силой заявила о себе *личная сопричастность общему неблагополучию,* как раз и порождавшая чувство, оказавшееся господствующим в сборнике, — *соучастия в страдании.* Отныне это чувство будет сопровождать Белого как неотъемлемая особенность его миросозерцания, формируя совершенно особую, специфическую, только ему свойственную лирическую интонацию. <...>  
      В „Пепле“ Белый впервые ощутил себя в России, а Россию ощутил в себе — своим „лирическим героем“, своим скрытым „я“. Как и всегда у Белого, это было переживание в миге сознания, когда объект воспринимается в сиюминутной ситуации, а мотивы исторического прошлого и возможного будущего существенной роли не играют. Изменится действительность — изменится и ее восприятие, и сам автор станет оценивать „Пепел“ уже по-иному».

***Л. Долгополов.*** *Начало знакомства.   
О личной и литературной судьбе Андрея Белого, 1988*

***Задание 3***  
  
      1. Какой и почему именно такой предстает в стихотворении Россия?  
      2. Чем обусловлено представление об исторических путях России, которое вызывает чувство отчаяния?  
      3. Охарактеризуйте образную и стилевую систему стихотворения, которая служит реализации основной его мысли.  
      4. Как сказывается на ритмико-интонационной структуре стиха воздействие Некрасова?

**ИННОКЕНТИЙ ФЕДОРОВИЧ  
АННЕНСКИЙ**

**(1895—1909)**

      Поэт, драматург, переводчик. При жизни поэта вышла лишь одна книга его стихов — «Тихие песни» (1904), которая прошла почти незамеченной, характерна весьма снисходительная оценка ее В. Брюсовым. Однако два года спустя о ней высоко отозвался А. Блок, отметивший, что на этих стихах лежит «печать хрупкой тонкости и настоящего поэтического чутья», в них «чувствуется поэтическая душа, убитая непосильной тоской, дикая, одинокая и скрытная». Подготовленная к печати, но вышедшая уже после смерти поэта книга стихов «Кипарисовый ларец» (1910), где с замечательной силой выражено ощущение красоты и одновременно трагизма жизни, была оценена современниками (Н. Гумилевым, М. Волошиным, В. Ходасевичем и др.) как значительное явление в литературе. «Я веду свое „начало“ от стихов Анненского, — писала впоследствии А. Ахматова. — Его творчество, на мой взгляд, отмечено трагизмом, искренностью и художественной цельностью...»  
  
      «Мне вовсе не надо обязательности одного и общего понимания. Напротив, я считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами или, недопоняв, лишь почувствовать ее, а потом доделывать мысленно самому. Тем-то и отличается поэтическое словосочетание от обыденного, что <...> иногда какой-нибудь стих задевает в вашем чувствилище такие струны, о которых вы и думать позабыли».

***И. Анненский.*** *Книга отражений, 1909*

      «Во время расцвета мишурного русского символизма и даже до его начала Иннокентий Анненский уже являл пример того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать. Анненский никогда не сливался с богатырями на глиняных ногах русского символизма — он с достоинством нес свой жребий отказа-отречения. Дух отказа, пронизывающий поэзию Анненского, питается сознанием невозможности трагедии в современном русском искусстве благодаря отсутствию синтетического народного сознания, непререкаемого и абсолютного (необходимая предпосылка трагедий), и поэт, рожденный быть русским Еврипидом, вместо того чтобы спустить на воду корабль всенародной трагедии, бросает в водопад куклу...»

***О. Мандельштам.*** *Письмо о русской поэзии, 1922*

      «Об Анненском в свое время писали как о поэте смерти. Анненский в самом деле много говорил о смерти и похоронных атрибутах. Но он же утверждает, что „поэт влюблен в жизнь“. Анненский понимал, что лирический поэт не может не любить то, о чем пишет, что это противоречило бы самой сущности лирики как особой системы выражения человеческих ценностей. Мысль о влюбленности поэта в жизнь (смерть потому и трагична) Анненский высказывал в статьях, и он реализовал ее в своем творчестве».

***Л. Гинзбург.*** *О лирике, 1964*

      «Творчество Анненского — это поэзия изнеможения, глубокого одиночества, болезненного страдания и полного безверия. Всепроникающая тоска бытия, томление в окружающей действительности, ужас перед жизнью и шаги смерти слышатся постоянно в стихах поэта, которому близко все хрупкое, увядающее, угасающее. <...> В пейзаже Анненский рисует не пышные закаты или красоты многоцветного осеннего увядания, а картины поздней осени: сумерки, хмурое небо, дождь, голые сучья деревьев, неприглядные углы Петербурга. Упоение страстями, как и любование цветами зла, несвойственны Анненскому; женские образы, любовные мотивы у него целомудренны. Не наслаждение чувственной прелестью, а томление по одухотворенной красоте, по осмысленной, очеловеченной жизни характерно для Анненского. Поэт выступает не в обликах Дон Жуана, Нерона, „художника-дьявола“ (как иногда Бальмонт), а в образе современного человека, скромного интеллигента, измученного серой и грубой повседневностью обывательского существования. Проза бесцельной, обыденной и косной мещанской жизни выглядит как безобразный призрак, „косноязычный бред“, а „сердце — счетчик муки“; постоянные образы маятника, часов, вокзалов и вагонов, звуки шарманки или граммофона, детали печального натюрморта говорят о механичности и обездушенности мертвеющего бытия».

***Б. Михайловский.*** *Символизм, 1971*

      «Внутренний мир лирического героя Анненского драматичен, и драматизм его вызван не пессимистическими переживаниями как таковыми, хоть они и проходят через многие стихи, не мыслями о смерти и связанными с нею образами, не темой безрадостной любви, а напряженностью того соотношения, которое возникает между внутренним миром „я“ и миром внешним, то есть миром людей и миром природы, миром вещей в широком смысле».

***А. Федоров.*** *Иннокентий Анненский. Личность и творчество, 1984*

      «Трагический пессимизм его (Анненского. — *Сост.*) поэзии состоит в том, что это поэзия реальности, целиком исчерпывающейся настоящим, для выражения которого он нашел определенный пространственно-временной сюжет, доминирующий в его стихах: последнее, исчезающее перед концом мгновение. Для Анненского мир предстает как бы в своих конечных стадиях, потому „что безвозвратно синева, / Его златившая, поблекла“ („Май“). В этой лирике сознание и мир одноприродны, последний пережит в границах „я“ и потому всегда выступает со знаком обреченности».

***В. Гитин.*** *Иннокентий Анненский, 1987*

***Задание 1***  
  
      1. Обратившись к текстам стихотворений, покажите, как выражена здесь трагическая противоречивость жизни.  
      2. Некоторые из современников поэта (М. Волошин, Вяч. Иванов) утверждали, что в стихах Анненского отчетливее всего звучит нота отчаяния, безысходности, мнение это встречается и в более поздней критике. Подтвердите или опровергните такую точку зрения.  
      3. В чем особенности пейзажа в стихах Анненского?  
      4. Стихи Анненского, как отмечают все исследователи, замечательны глубиной психологического рисунка. Благодаря чему достигается эта глубина?

**Мучительный сонет**

|  |
| --- |
| Едва пчелиное гуденье замолчало, Уж ноющий комар приблизился, звеня... Каких обманов ты, о сердце, не прощало Тревожной пустоте оконченного дня?  Мне нужен талый снег под желтизной огня, Сквозь потное стекло светящего устало, И чтобы прядь волос так близко от меня, Так близко от меня, развившись, трепетала.  Мне надо дымных туч с померкшей высоты, Круженья дымных туч, в которых нет былого, Полузакрытых глаз и музыки мечты, И музыки мечты, еще не знавшей слова... О, дай мне только миг, но в жизни, не во сне, Чтоб мог я стать огнем или сгореть в огне! |

      «Мучительный сонет» — одно из лучших созданий Анненского, стихотворение, отмеченное веяниями XX века и в то же время насыщенное наследием русской лирики — от фетовской пряди волос до концовки, столь близкой к тютчевскому:

|  |
| --- |
| О небо, если бы хоть раз Сей пламень развился по воле, И не томясь, не мучась доле, Я просиял бы — и погас! |

      В сонете Анненского человек измучен не страшным и отталкивающим миром, а миром прекрасным в своих осязаемых подробностях. Перед ним совершенно реальные ценности — творчество, природа, любовь (то есть ценности другого человека). Трагедия же в том, что сам он не в силах реализоваться (стать огнем)».

***Л. Гинзбург.*** *О лирике, 1964*

      «Нетрудно увидеть, что речь идет не о красоте окружающего мира, но о его обманчивости. „Оконченный день“ пуст, потому что он обманул лирического героя, потому что в нем не состоялось, не воплотилось ожидаемое. Далее разворачиваются приметы этого ожидаемого и невозможного счастья. <...>  
      Сквозной мотив „Трилистника призрачного“ (цикла, в который входит „Мучительный сонет“. — *Сост.) — в*ощущении призрачности тех ценностей, которые открываются человеку в объективном мире, и прежде всего — красоты».

***В. Мусатов.*** *«Всегда над нами власть вещей...»: Лирика  
Иннокентия Анненского и пушкинская традиция, 1992*

      «Чувством острой, щемящей тоски проникнуты стихи Анненского, говорящие об одиночестве и смерти, о „красоте утрат“, о каких-то смутных, подернутых дымкой припоминаниях о „невозвратном“. <...>  
      *Тоска*, пожалуй, самое постоянное слово в поэтическом языке Анненского. Она рождала мучительные стихи о бессонных ночах, о душевных страданиях, о разбуженной совести. И о недоступной настоящей жизни — тоже».

***В. Орлов.*** *Перепутья. Из истории русской поэзии начала   
XX века, 1976*

      «Его (Анненского. — *Сост.*) жалость к человеку проявляется порой как-то стыдливо — через пронзительное сочувствие к вещи, неодушевленному предмету, болезненно зависимым от человека. <...> Бывает, что в его стихотворениях вещь аллегорически замещает человека, но чаще всего поэт выявляет их трагическое сходство — в несчастии, старости, одиночестве».

***И. Подольская.*** *Поэзия и проза Иннокентия Анненского, 1987*

**Снег**

|  |  |
| --- | --- |
| Полюбил бы я зиму, Да обуза тяжка... От нее даже дыму Не уйти в облака. | Но люблю ослабелый От заоблачных нег — То сверкающе белый, То сиреневый снег. |
| Эта резанность линий, Этот грузный полет, Этот нищенски синий И заплаканный лед! | И особенно талый, Когда, выси открыв, Он ложится усталый На скользящий обрыв. |

|  |
| --- |
| Точно стада в тумане, Непорочные сны — На томительной грани Всесожженья весны. |

      «Какая верность взгляда и какой твердой рукой это написано! Но почему, например, лед — *нищенски синий*? Какова здесь логика эпитета? Зима — грузная, зима — обуза, с нею трудно. Лед — синий, обнаженный, лишенный покрова; нищ тот, кто всего лишен, предоставлен холоду. Синева льда сцеплена с нищенством. Дальнейший ход ассоциаций: *нищий — заплаканный.* Но лед заплаканный, вероятно, еще и потому, что местами подтаял и на нем проступает вода. Тяжесть и холодная обнаженность окончательно осмысляются в единстве со второй частью стихотворения, с ее темой прелестного, все смягчающего снега».

***Л. Гинзбург.*** *О лирике, 1964*

      «...Если Тютчев и Баратынский одушевляли природу, наделяли ее мыслью и чувством, видели в ней живое существо, прекрасное, могучее, созвучное человеку, между человеческими переживаниями и ее явлениями искали параллелизмов, то Анненский, близкий им, высказывает еще большую напряженность в своем переживании природы, в своем стремлении слиться с нею, сделать ее собою. Но это стремление не приносит поэту радостного успокоения и даже обостряет сознание неповторимости переживаемого. <...> Для Анненского человек и природа не отграничены друг от друга, но в то же время и не слиянны; общение с природой не приводит к единению с нею, а усиливает чувство одиночества».

***А. Федоров.*** *Иннокентий Анненский, 1984*

      «Поэзия Анненского питается конкретными переживаниями, реальной предметной действительностью („слова поэта прикрывают иногда самые грязные желания, самые крохотные страстишки“). Анненский вскрыл мучительную, совсем не поэтическую „изнанку поэзии“ (так озаглавлен „трилистник“ его статей в „Книге отражений“), на основе которой рождаются стихи. Но он же показал, что именно эта реальность, такая, как она есть, а не идеализированная („Зачем мне рай, которым грезят все“), может дать поэту новые поэтические символы красоты или, чаще, муки по той красоте, которая, он был убежден, существует».

***В. Гитин.*** *Иннокентий Анненский, 1987*

***Задание 2***  
  
      1. Выражению переживания Анненский предпочитает изображение открывающегося взору мира. Благодаря чему приметы внешнего мира служат психологической характеристикой лирического героя стихотворения, создают вполне определенное (какое?) настроение?  
      2. Слово «люблю» сказано в стихотворении о том почти неуловимом моменте, когда зима переходит в весну. С помощью каких стиховых (образных, стилевых) средств передано это — господствующее здесь — ощущение?  
      3. Как вы понимаете слова «всесожжение весны»?  
      4. Сравните изображение природы у Анненского и других русских поэтов: А. Пушкина, Н. Некрасова, Ф. Тютчева, А. Фета.

**НИКОЛАЙ СТЕПАНОВИЧ ГУМИЛЕВ**

**(1886—1921)**

      Поэт, переводчик, критик, один из основателей и крупнейших представителей поэтического направления, названного акмеизмом. «Зыбкости слова», что была свойственна стихам символистов, акмеисты противопоставляли их (слов) устойчивое содержание — предметность, вещность, стремление вернуться к земному источнику поэтических ценностей, к отражению в поэзии трехмерного мира. Для Гумилева акмеизм открывал возможность выйти от изрядно обветшалой романтики книжного толка, которой он отдал изрядную дань в стихах, собранных в его первых книгах («Путь конквистадоров», 1905; «Романтические цветы», 1908), к действительности. Но отнюдь не к повседневной, обыденной — в мире, который открывался в его стихах, действительность представала в существенно обновленном виде: крупные характеры, предельно напряженное действие, накаленные страсти, яркие краски. Это стихи, где господствует волевое начало, мужественный романтизм, героический пафос, благодаря которому границы жизни раздвигаются за «скудные пределы естества»: не случайно так влечет поэта экзотика дальних стран (прежде всего Африка, где он побывал — и отнюдь не туристом — не раз), где необычная, избыточная красочность находит объективное, зримое воплощение. По мере своего творческого развития Гумилев все более настойчиво утверждал мысль о том, что искусство призвано участвовать в творчестве бытия, а не обслуживать обыденные потребности времени. Отсюда — строгая, торжественная тональность его стихов, собранных в последних — лучших — книгах поэта («Шатер», 1921 и «Огненный столп», 1921). Вместе с тем стихи эти позволяют говорить о приходящей к поэту раскованности, пронзительной исповедальности (лиричности) тона, которой прежде часто недоставало его чуть холодноватым — всегда мастерски сделанным, отточенным — стихам. Но пора наивысшего расцвета поэтического дарования Гумилева была 3 августа 1921 года неожиданно — жестоко — оборвана арестом по обвинению в участии в контрреволюционном заговоре. Следствие было недолгим: 24 августа поэту был вынесен смертный приговор, приведенный в исполнение на следующий же день. Нелепость обвинения, которое обрекло поэта на гибель, была установлена впоследствии, послужив основанием для его реабилитации 20 сентября 1991 г.  
  
      «...Начиная с „Пути конквистадоров“ и кончая последними стихами, еще не напечатанными, я стараюсь расширять мир моих образов и в то же время конкретизировать его, делая его таким образом все более и более похожим на действительность. Но я совершаю этот путь медленно, боясь расплескать тот запас гармоний и эстетической уверенности, который так доступен, когда имеешь дело с мирами воображаемыми и которому так мало (по-видимому) места в действительности».

***Из письма Н. Гумилева В. Брюсову от 9 июля 1910 г.***

      «...Чтобы быть достойным своего имени, стихотворение должно быть вызванным к жизни не „пленной мысли раздражением“, а внутренней необходимостью, которая дает ему душу живую — темперамент. Кроме того, оно должно быть безукоризненно даже до неправильности. Потому что индивидуальность стихотворению придают только сознательные отступления от общепринятого правила, причем они любят рядиться в бессознательные. <...>  
      Одним словом, стихотворение должно являться слепком прекрасного человеческого тела, этой высшей ступени представляемого совершенства: недаром ж люди даже Господа Бога создали по своему образу и подобию. Такое стихотворение самоценно, оно имеет право существовать во что бы то ни стало».

***Н. Гумилев.*** *Жизнь стиха, 1910*

      «...Н. Гумилев и некоторые другие „акмеисты“, несомненно даровитые, топят самих себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма; они спят непробудным сном без сновидений; они не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще; в своей поэзии (а следовательно, и в себе самих) они замалчивают самое главное, единственно ценное — душу».

***А. Блок.*** *«Без божества, без вдохновенья...» (Цех акмеистов), 1921*

      Гумилев «писал стихи, насыщенные терпкой прелестью, обвеянные ароматами высоких гор, жарких пустынь, дальних морей и редких цветов, прекрасные, полнозвучные, упругие стихи, в которых краткая и емкая форма вмещает гораздо больше, чем сказано. Странствующий рыцарь, аристократический бродяга, — он был влюблен во все эпохи, страны, профессии и положения, где человеческая душа расцветает в дерзкой героической красоте. Когда читаешь его стихи, то думаешь, что они писались с блестящими глазами, с холодом в волосах и с гордой и нежной улыбкой на устах. А потом их равнодушно отдали в печать и высокомерным молчанием встретили чужое навязчивое суждение. Единственная награда заключена была в самом трепете творчества».

***А. Куприн.*** *Крылатая душа, 1921*

      «Гумилев твердо считал, что право называться поэтом принадлежит тому, кто не только в стихах, но и в жизни всегда стремился быть лучшим, первым, идущим впереди остальных. Быть поэтом, по его понятиям, достоин только тот, кто яснее других сознавая человеческие слабости, эгоизм, ничтожество, страх смерти, на личном примере, в главном и в мелочах, силой воли преодолевает „ветхого Адама“. <...> Мечтательный, грустный лирик, он стремился вернуть поэзии ее прежнее значение, рискнул сорвать свой чистый, подлинный, но негромкий голос, выбирал сложные формы, „грозовые слова“, брался за трудные эпические темы. Девиз Гумилева в жизни и в поэзии был: „Всегда линия наибольшего сопротивления“. Это мировоззрение делало его в современном ему литературном кругу одиноким, хотя окруженным поклонниками и подражателями, признанным мэтром и все-таки непонятым поэтом».

***Г. Иванов.*** *Петербургские зимы, 1928*

      «Романтическая мужественность в сочетании с четкостью взгляда и упругостью ритма заметно выделяли Гумилева в современной ему поэзии как художника силы, воли и надежды. Его внутренняя романтическая трагедийность до поры до времени оставалась никем не понятой или же воспринималась как дань традиционной „поэтической меланхолии“. <...> Между тем мир в представлении Гумилева был ареной борьбы и риска, постоянного напряжения сил подчас на самой кромке жизни и смерти. Отсюда — столь характерный для Гумилева культ риска, отваги, личной мужественности и бесстрашия. Пушкинское „есть упоение в бою“ было ему свойственно в высшей степени, нередко заслоняя все другие соблазны и радости жизни. Африка была им страстно любима не только из-за экзотичности пейзажа и обычаев, но и как „идеальная“ страна риска и приключений».

***А. Павловский.*** *Николай Гумилев, 1988*

***Задание 1***  
  
      1. Каковы образные средства выражения в поэзии Гумилева волевого, мужественного начала?  
      2. Почему столь значительное место занимает в судьбе и поэзии Гумилева Африка?  
      3. Выделите и охарактеризуйте приметы романтического стиля в стихах.  
  
      «Николай Гумилев (печатается третий сборник его стихов), кажется, чувствует краски более, чем очертания, и сильнее любит изящное, чем музыкально-прекрасное. Очень много работает над материалом для стихов и иногда достигает точности почти французской. Ритмы его изысканно тревожны. <...>  
      Лиризм Н. Гумилева — экзотическая тоска по красочно-причудливым вырезам дикого юга. Он любит все изысканное и странное, но верный вкус делает его строгим в подборе декораций».

***И. Анненский.*** *О современном лиризме, 1909*

      «По-прежнему холодные, но всегда продуманные стихи Н. Гумилева оставляют впечатление работ художника одаренного, любящего свое искусство, знакомого со всеми тайнами его техники. <...> Надо любить самый стих, самое искусство слова, чтобы полюбить поэзию Н. Гумилева».

***В. Брюсов.*** *Сегодняшний день русской поэзии, 1912*

      «Этот взгляд, юношески-мужественный, „новый“, первоначальный для каждого поэта, взгляд на мир, кажущийся юным, при том с улыбкою всему, — есть признание очень знаменательное и влекущее за собою, быть может, важные последствия».

***М. Кузмин.*** *Рецензия на книгу стихов Гумилева «Чужое небо», 1912*

      «...Гумилева отличают его активная, откровенная и простая мужественность, его напряженная душевная энергия, его темперамент. Он сам сознает, в этом смысле, свое одиночество среди молодого поколения. <...>  
      Но как истинный представитель новейшей поэзии Гумилев не выражает этой душевной напряженности, этой активности и мужественности в лирической песне, непосредственно отражающей эмоциональность поэта. Его стихи бедны эмоциональным и музыкальным содержанием; он редко говорит о переживаниях интимных и личных, он избегает лирики любви и лирики природы, слишком индивидуальных признаний и слишком тяжелого самоуглубления. Для выражения своего настроения он создает объективный мир зрительных образов, напряженных и ярких, он вводит в свои стихи повествовательный элемент и придает им характер полуэпический — балладную форму. Искание образов и форм, по своей силе и яркости соответствующих его мироощущению, влечет Гумилева к изображению экзотических стран, где в красочных и пестрых видениях находит зрительное, объективное воплощение его греза. Муза Гумилева — это „муза дальних странствий“».

***В. Жирмунский.*** *Преодолевшие символизм, 1916*

**Капитаны**

|  |
| --- |
| На полярных морях и на южных, По изгибам зеленых зыбей, Меж базальтовых скал и жемчужных Шелестят паруса кораблей.  Быстрокрылых ведут капитаны — Открыватели новых земель, Для кого не страшны ураганы, Кто изведал мальстремы и мель.  Чья не пылью затерянных хартий — Солью моря пропитана грудь, Кто иглой на разорванной карте Отмечает свой дерзостный путь.  И, взойдя на трепещущий мостик, Вспоминает покинутый порт, Отражая ударами трости Клочья пены с высоких ботфорт.  Или, бунт на борту обнаружив, Из-за пояса рвет пистолет, Так что сыпется золото с кружев, С розоватых брабантских манжет.  Пусть безумствует море и хлещет, Гребни волн поднялись в небеса — Ни один пред грозой не трепещет, Ни один не свернет паруса.  Разве трусам даны эти руки, Этот острый, уверенный взгляд, Что умеет на вражьи фелуки Неожиданно бросить фрегат,  Меткой пулей, острогой железной Настигать исполинских китов И приметить в ночи многозвездной Охранительный свет маяков? |

      «„Капитаны“ были не только отлично сделаны, но проникнуты эмоциональной напряженностью и оригинальным лиризмом, что тотчас и выделило это стихотворение среди остальных. В „Капитанах“ Гумилев, пожалуй, впервые чуть-чуть сдвинул свою уже ставшую привычной „конквистадорскую“ маску, так что читатель если еще и не увидел его лица, то все же не мог не запомнить решительной и твердой интонации незнакомого ему голоса. <...> Заряд темпераментной юношеской романтики, удачно соединившейся с мажором и заразительной, „киплинговской“ энергией ритма, неожиданно оказался таким стойким, что даже и в те длительные годы, когда автор был основательно забыт, его „Капитаны“ все же оставались „на плаву“».

***А. Павловский.*** *Николай Гумилев, 1988*

      «Достаточно традиционная для романтической поэзии тема и ее разработка не стесняют здесь поэта, поистине — если воспользоваться высоким слогом — взыскующего героики. И на этот раз Гумилев избирает местом действия привычно прекрасные дали полярных и южных морей, крайне напряженные ситуации, заставляя персонажей стихотворения принимать картинные позы. Но сами эти персонажи служат воплощением мечты о сильном человеке, способном подчинить себе и других людей, и стихию. В них привлекает бесстрашие, способность удерживать в руках штурвал в штормовом море, способность не спасовать перед бунтом, дерзость помыслов и желаний, позволяющая открывать новые земли, зоркость взгляда.  
      Откровенная условность изображения служит в „Капитанах“ укрупнению образов, выделению сути, обычно скрытой под покровом повседневности. И об этом — о подлинной сути человека, так часто искажаемой в нем, — сказано без обиняков».

***А. Карпов.*** *«Что делать нам с бессмертными стихами?»,   
Николай Гумилев, 1998*

***Задание 2***  
  
      1. Чем привлекает поэта (и читателя) коллективный герой стихотворения?  
      2. Что можно сказать о пространственно-временных координатах нарисованной поэтом картины?  
      3. Выпишите эпитеты и охарактеризуйте их роль в утверждении поэтической мысли.

**Шестое чувство**

|  |
| --- |
| Прекрасно в нас влюбленное вино И добрый хлеб, что в печь для нас садится, И женщина, которою дано, Сперва измучившись, нам насладиться.  Но что нам делать с розовой зарей Над холодеющими небесами, Где тишина и неземной покой, Что делать нам с бессмертными стихами?  Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать. Мгновение бежит неудержимо, И мы ломаем руки, но опять Осуждены идти всё мимо, мимо.  Как мальчик, игры позабыв свои, Следит порой за девичьим купаньем И, ничего не зная о любви, Все ж мучится таинственным желаньем;  Как некогда в разросшихся хвощах Ревела от сознания бессилья Тварь скользкая, почуя на плечах Еще не появившиеся крылья, —  Так век за веком — скоро ли, Господь? — Под скальпелем природы и искусства Кричит наш дух, изнемогает плоть, Рождая орган для шестого чувства. |

      «...Прекрасные стихотворения, как живые существа, входят в круг нашей жизни; они то учат, то зовут, то благословляют; среди них есть ангелы-хранители, мудрые вожди, искусители — демоны и милые друзья. Под их влиянием люди любят, враждуют и умирают. Для многих отношений они являются высшими судьями, вроде тотемов североамериканских дикарей».

***Н. Гумилев.*** *Жизнь стиха, 1910*

      «В стихотворении „Шестое чувство“ Гумилев писал, с какою мукою выбирается из „тварной“ земноводно-растительной, плотской оболочки земного существа духовное начало, заложенное в человеке всего лишь как потенция, как искра, которая, разгораясь, жжет и мучит темную внутренность человеческого „естества“.  
      Иногда это стихотворение понимают узко — как мечту поэта о торжестве чувства поэзии в мире, о владычестве красоты, коей, по Достоевскому, суждено спасти мир. Конечно, такой смысл тоже есть у Гумилева, но ассоциативный круг произведения все же значительно шире проблемы искусства или даже красоты».

***А. Павловский.*** *Николай Гумилев, 1988*

***Задание 3***  
  
      1. О каком — еще не рожденном — чувстве говорится здесь?  
      2. В чем видит автор стихотворения смысл и назначение поэзии, почему она, по его мнению, так нужна людям?  
      3. Почему в стихотворении, где речь идет об искусстве (красоте), столь обильно представлены образы грубо — вплоть до физиологичности — материальные?

**Заблудившийся трамвай**

|  |
| --- |
| Шел я по улице незнакомой И вдруг услышал вороний грай, И звоны лютни, и дальние громы, — Передо мною летел трамвай.  Как я вскочил на его подножку, Было загадкою для меня, В воздухе огненную дорожку Он оставлял и при свете дня.  Мчался он бурей темной, крылатой, Он заблудился в бездне времен... Остановите, вагоновожатый, Остановите сейчас вагон.  Поздно. Уж мы обогнули стену, Мы проскочили сквозь рощу пальм. Через Неву, через Нил и Сену Мы прогремели по трем мостам.  И, промелькнув у оконной рамы, Бросил нам вслед пытливый взгляд Нищий старик, — конечно тот самый, Что умер в Бейруте год назад.  Где я? Так точно и так тревожно Сердце мое стучит в ответ: «Видишь вокзал, на котором можно В Индию Духа купить билет?»   Вывеска... кровью налитые буквы Гласят: «Зеленная», — знаю, тут Вместо капусты и вместо брюквы Мертвые головы продают.  В красной рубашке, с лицом, как вымя, Голову срезал палач и мне, Она лежала вместе с другими Здесь, в ящике скользком, на самом дне.  А в переулке забор дощатый, Дом в три окна и серый газон... Остановите, вагоновожатый, Остановите сейчас вагон.  Машенька, ты здесь жила и пела, Мне, жениху, ковер ткала, Где же теперь твой голос и тело, Может ли быть, что ты умерла?  Как ты стонала в своей светлице, Я же с напудренною косой Шел представляться императрице И не увиделся вновь с тобой.  Понял теперь я: наша свобода Только оттуда бьющий свет, Люди и тени стоят у входа В зоологический сад планет.  И сразу ветер знакомый и сладкий, И за мостом летит на меня Всадника длань в железной перчатке И два копыта его коня.  Верной твердынею православья Врезан Исакий в вышине, Там отслужу молебен о здравье Машеньки и панихиду по мне.  И всё же навеки сердцу угрюмо, И трудно дышать, и больно жить... Машенька, я никогда не думал, Что можно так любить и грустить. |

      В этом стихотворении «поэт входит в трамвайный вагон, который оказывается частью „челночной системы“», предназначенной для «переселения душ». Он затерялся в «пустыне времени», ведомый целиком и полностью дьяволом, который нарушил привычное расписание движения. В результате трамвай движется в прошлое вместо будущего, и поэт переносится вместе с ним: сперва в свое ближайшее, затем — в далекое прошлое. К тому же он переживает минувшую жизнь и смерть (его обезглавили), датированные XVII веком. В итоге поэт возвращается в настоящее, подавленный знанием, что ничто не ново под солнцем, что как на истории, так и на жизни людей вечно лежит печать земного конца. Поэт вновь открывает для себя, что противоречия бытия невозможно разрешить «здесь» — только «там».

***И. Делич.*** *Николай Гумилев, 1987*

      «Густой, зловещий трагический колорит нагнетается в нем с самого начала: чувство обреченности, гибельности начатого исторического пути пронизывает стихотворение до самого конца; судьба лирического героя накрепко связана с общей судьбой „заблудившегося трамвая“, символизирующего роковую неизбежность совершающегося в России. <...>  
      Революция — это трамвай, заблудившийся в бездне времен, и потому обретенная свобода иллюзорна; собранный ею урожай плодов — „мертвые головы“, от которых исходит трупный „дух“; из-за нее сердца — угрюмы, дыхание — трудно, жизнь — непрекращающаяся боль, любовь — тревожное и грустное воспоминание о том, как „вновь“ не удается увидеться с любимой, а вагоновожатый, не откликающийся на призывы, обращенные к нему, — не то палач, не то бесплотный призрак, глухой к просьбам об остановке. *„Поздно“. —* Так понимает ситуацию лирический герой Гумилева. Разогнавшаяся революция, представшая не „локомотивом истории“, а тривиальным городским трамваем, в котором что-то сломалось, сама не знает, куда ее несет, в чем ее смысл и цель. У нее нет тормозов, ее вагоновожатые не отдают себе отчета в том, что трамвай заблудился во времени и пространстве, а потому они сами так же не властны над ним и его путем, как и пассажиры безумного транспорта. <...>   
      Потусторонний трамвай сопровождается и зловещим карканьем ворон, слетающихся на мертвечину, и изысканным звоном средневекового струнного инструмента — символа куртуазности, и громом — отголоском природной или общественной грозы (все — в одном контексте!). Все взаимоисключающие, контрастные образы нарочито сближены, соединены: „роща пальм“ и мост через Неву; лавка мертвых голов и „Индия Духа“; палач с „лицом, как вымя“ и возлюбленная Машенька, „в своей светлице, поющая и ткущая ковер жениху“; „люди и тени“, неразличимые при входе „в зоологический сад планет“, т. е. на пороге вечности... Может быть, самое характерное здесь для Гумилева это билет в „Индию Духа“ посреди кровавого хаоса революции и гражданской войны; это способность даже в „бездне времен“, даже в порыве „бури темной, крылатой“ „так любить и грустить“ — по-человечески просто, безыскусственно, душевно».

***Л. Шнейберг, И. Кондаков.*** *«Рыцарь на час», 1995*

      «...Особенность характера Гумилева была как раз в том, что он любил опасность, сознательно к ней стремился, любовался ею. Эту же черту характера он передал и своему лирическому герою, в данном случае — автобиографическому. И, попадая внутрь трамвая, источающего громы и огонь (но и „звоны лютни“ — знак утонченности и изысканности), лирический герой сознательно идет навстречу опасному и неведомому. <...>  
      В какую бы эпоху не жил герой стихотворения, сколько бы жизней и душ не пропустил через себя, угрюмость не покидала его сердца, а дышать и жить ему было столь же трудно и больно, как и теперь, во время личностного „объединения“ индивидуальностей. И вдруг — без всякого перехода — озарение. Внезапно визионер (т. е. человек, способный видеть сверхъестественное. — *Сост.*) говорит о том, что ни в одной из своих прежних жизней даже и не подозревал, что любовь может быть такой. И при этом здесь ни тени экзотики, даже на уровне рифмы. Банальнейшая глагольная рифма на „ить“: „жить“, „любить“, „грустить“. И неожиданное осознание абсолютной исключительности этой любви. Таким образом, окончательным итогом и обретением гумилевского видения оказывается именно любовь».

***П. Спиваковский.*** *«Индия Духа» и Машенька   
(«Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева как   
символистско-акмеистическое видение), 1997*

***Задание 4***  
  
      1. Каков смысл названия стихотворения? Какая из приведенных выше точек зрения критиков кажется вам более верной?  
      2. Охарактеризуйте время и пространство, в котором перемещается герой стихотворения. Чем обусловлена неожиданность смены пространственно-временных планов?  
      3. Что вносится в стихотворение появлением образа Машеньки?  
      4. Как решается здесь поэтом тема смерти?

**ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ  
(настоящее имя —  
ВИКТОР ВЛАДИМИРОВИЧ)**

**(1885—1920)**

      Поэт, прозаик, драматург, один из основателей русского футуризма, остававшийся всегда безусловным авторитетом в среде соратников по литературной группе. Стремился к созданию искусства будущего, способного восстановить утраченную миром гармонию. Главной была для него проблема времени: сопоставляя даты исторических событий, поэт стремился понять законы развития человечества, математически точно прочертить пути в грядущее. Этой же цели — постижению путей исторического развития человечества — были подчинены и эксперименты Хлебникова со словом, которое воспринималось поэтом как мир, несущий в себе черты вчерашнего (архаические элементы), сегодняшнего (вплоть до языка улицы, жаргонов и т. д.) и завтрашнего (отсюда — необходимость создания новых слов) дня: выявить эту множественность, многосоставность слова — значит, по Хлебникову, восстановить единство мира, оживить «окаменевший» язык. И «заумный» язык, к которому обращается поэт и в своих теоретических рассуждениях, и в поэтической практике, для него язык будущего, способный служить объединению людей. По мнению такого авторитетного исследователя, как Ю. Тынянов, Хлебников был «новым зрением», позволяющим увидеть мир с неожиданной стороны — взгляд этот был почти по-детски наивно-свежим и в то же время аналитичным (уместно напомнить о близости футуризма хлебниковских экспериментов со словом поискам футуристов в области живописи). Хлебников оказал огромное влияние на развитие русской поэзии XX века, что признавалось поэтами, стоящими на очень разных эстетических позициях. Маяковский от имени своих друзей-поэтов Асеева, Бурлюка, Крученых, Каменского, Пастернака назвал Хлебникова «одним из наших поэтических учителей и великолепнейшим и честнейшим рыцарем в нашей поэтической борьбе».  
  
      «...Чары слова, даже непонятного, остаются чарами и не утрачивают своего могущества. Стихи могут быть понятными, могут быть непонятными, но должны быть хороши, должны быть истовенными. <...> Речь высшего разума, даже непонятная, какими-то семенами падает в чернозем духа и позднее загадочными путями дает свои всходы. Разве понимает земля письмена зерен, которые бросает в нее пахарь? Нет. Но осенняя нива все же вырастает ответом на эти зерна. Впрочем, я совсем не хочу сказать, что каждое непонятное творчество прекрасно. Я намерен сказать, что не следует отвергать творчество, если оно непонятно данному слою читателей».

***В. Хлебников.*** *О стихах, 1920—1921*

      «Хлебников — не поэт для потребителей. Его нельзя читать. Хлебников — поэт для производителя».

***В. Маяковский.*** *В. В. Хлебников, 1922*

      «...Хлебников мыслил язык как государство, но отнюдь не в пространстве, не географически, а во времени. Он гражданин всей истории, всей системы языка и поэзии. <...> Каждая его строчка — начало новой поэмы. Через каждые десять стихов афористическое изречение, ищущее камня или медной доски, на которой оно могло бы успокоиться. Хлебников написал даже не стихи, не поэмы, а огромный всероссийский требник-образник, из которого столетия и столетия будут черпать все, кому не лень».

***О. Мандельштам.*** *Буря и натиск, 1923*

      «Хлебников потому и мог произвести революцию в литературе, что строй его не был замкнуто литературным, что он осмыслял им и язык стиха и язык чисел, случайные уличные разговоры и события мировой истории, что для него были близки методы литературной революции и исторических революций».

***Ю. Тынянов.*** *О Хлебникове, 1928*

      «Велимир Хлебников — самая странная и загадочная фигура в шумной компании будетлянствовавших поэтов. Его стихи — причудливое и противоречивое соединение как будто несочетаемых сторон; древнее прошлое сходится с отдаленным будущим, архаизм сливается с неологизмом; вселенская широта подхода сталкивается с тенденцией разлагать целостный мир — картину, образ, слово — на микрочастицы. Отрешенность от конкретных примет современности постепенно преодолевается — возникают стихи о войне-„соломорезке“, о революции, о ее героях-„творянах“. Мы видим, что тезис о своеволии художника получает известное ограничение: поэт не просто „самотворец“, он должен проникнуть в неразгаданные тайны времени, скрытые в слове и в цифрах — исторических датах».

***З. Паперный.*** *Модернистские течения и поэзия межреволюционного   
десятилетия, 1972*

      Для Хлебникова «*заумь* не слово, лишенное конкретного смысла, а слово-вещь, слово-действие, где его смысл не отделен от изначального состояния мира, не стал еще понятием, сконструированным, отвлеченным от предмета и управляемым умом. *Заумь* для Хлебникова — естественная, природная стихия языка, адекватно и конкретно отражающая в своем звукообразе первозданную основу мира. Звуковая материя языка, еще удерживающая сам предмет.  
      Хлебников не просто выдумывал новые слова. Он пытался найти естественную звуковую первооснову языков, понятную и доступную любому жителю земного шара, чтобы прийти к единому „звездному“ языку человечества. Для него это — почва всемирного эпоса. <...>  
      Космическое сознание Хлебникова было не только поэтической метафорой. Оставаясь поэтом, он все время выходил за пределы поэзии — в мифологию, философию, жизненную практику... Он стремился к универсальности — к универсальному числу, объясняющему вселенную, к всечеловеческому и „звездному языку“, предназначенному для общения всех со всеми, к „единой книге“, заключающей всю мудрость человечества. <...>  
      Все — и хлебниковская проза, и хлебниковская поэзия, и его философия — материал единого эпического космоса, пронизанного общими токами, находящегося в бурном становлении.  
      Хлебников высоко понимал роль поэта — художника языка и художника чисел. „Так ли художник должен стоять на запятках у науки, быта, события, а где ему место для предвидения, для пророчества, предволи?“ Работа поэта для Хлебникова не исчерпывалась решением чисто эстетических задач. Она наполнялась универсальным жизненным содержанием. Творческие его силы прилагались ко всей материи бытия. И он становился собирателем всемирного опыта человечества, учителем жизни, хозяином времени».

***А. Урбан.*** *Образ человека — образ времени, 1979*

      «В поэтическом мире Хлебникова все частное, единичное и конечное восходит к единому и бесконечному. Даже в мгновенном вздохе, вырвавшемся вслед навсегда исчезнувшей возлюбленной, открываются целые миры: „Привыкший везде на земле искать небо, я и во вздохе заметил и солнце, и месяц, и землю. В нем малые вздохи, как земли, кружились кругом большого“. И наоборот, в небе поэт всегда искал землю и человека».

***Р. Дуганов.*** *Велимир Хлебников. Природа творчества, 1990*

***Задание 1***  
  
      1. Согласны ли вы со словами Маяковского, утверждавшего, что Хлебников — поэт не для потребителя (т. е. обычного читателя), а для производителя (т. е. поэта)? Попробуйте доказать или опровергнуть это утверждение.  
      2. Какие цели преследовались Хлебниковым при попытке создания «заумного» языка?  
      3. Для Хлебникова поэзия — искусство жизнестроения. Каким изменениям подвергается строй стиха (прежде всего язык, слово) ради выполнения этой цели?

**Заклятие смехом**

|  |
| --- |
| О, рассмейтесь, смехачи! О, засмейтесь, смехачи! Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно, О, засмейтесь усмеяльно! О, рассмешищ надсмеяльных, смех усмейных смехачей! О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей! Смейево, смейево, Усмей, осмей, смешики, смешики, Смеюнчики, смеюнчики, О, рассмейтесь, смехачи! О, засмейтесь, смехачи!  *1908—1909* |

      «Смехачи, действительно, смеялись, но, помню, я читал и хвалил. И ведь, действительно, прелесть. Как щедра и чарующе сладостна наша славянская речь! Только тупица-педант может, прочитав эти строки, допытываться, какое же в них содержание, что же они, в сущности, значат. Тем-то они и прельстительны, что не значат ничего. А что, по-вашему, значит изумительно-золотой узор на изумительном павлиньем хвосте? Или звенение лесного ручья? И ведь сколько раз наши поэтики из себя выходили, божились, что смысл в поэзии будто — ничто, обаяние напевов и звуков, однако ведь никто не додумался до вот таких смехачей и смехунчиков! „О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей“, — ведь это революция, хартия вольности, ведь за одну за эту строку, за единственную, я бы автору сейчас поставил памятник и на памятнике приказал бы начертать:

Виктору Хлебникову.  
Первому Освободителю Стиха.

      В самом деле, вы только подумайте, сколько лет, сколько веков, тысячелетий поэзия была в плену у разума, у психологии, у логики, слово было в рабстве у мысли, и вот явился рыцарь, меченосец, герой, и без всякого Крестового Похода, мирно и даже с улыбочкой, разрушил эти вековые оковы, прогнал от красавицы-Поэзии ее пленителя-Кащея — Разум. О, рассмейтесь надсмеяльно смехом смейных смехачей! Ведь слово отныне свободно, можете с ним делать, что хотите, хоть венки из него сплетайте, словесные гирлянды, букеты, — о, как упивался Виктор Хлебников этой новой свободой слова в первые медовые дни после тысячелетнего плена, какие создавал он узоры, орнаменты из этих вольных, самоцветных слов!»

***К. Чуковский.*** *Футуристы, 1914*

      «Поэтическое слово у Хлебникова вообще не предметно, оно поперечно — и потому не называет, а порождает предмет во внутреннем представлении. Отсюда свобода словотворчества, на которой настаивал Хлебников с первых шагов в литературе, утверждая, что „все, что не противоречит духу русского языка, дозволено поэту“. Так, например, построено его знаменитое „Заклятие смехом“ (1909), где целый „смеховой мир“ порожден от корня *смей*». <...>  
      Если Пушкин в своем творчестве, начиная с „Руслана и Людмилы“, вводил фольклор и народную мифологию в высокую литературу, воссоединяя их в высокое искусство, то за Хлебниковым был следующий необходимый шаг, вперед и в то же время назад, к первоистокам поэзии, чтобы сделать литературным явлением живую мифологическую стихию самого языка и утвердить поэзию как функцию народного слова. Не того слова, которое есть, было или даже будет, а того слова, которое может быть».

***Р. Дуганов.*** *Велимир Хлебников. Природа творчества, 1990*

***Задание 2***  
  
      1. Стихотворение организуется появлением все новых и новых производных от корня «смей». В чем смысл такого словотворчества?  
      2. Жанр стихотворения определен вынесенным в название словом «заклятие». Подтвердите анализом текста это жанровое определение.  
      3. Проанализируйте звуковую структуру стиха. Какой цели служат эти настойчивые звуковые повторы?

\* \* \*

|  |
| --- |
| Когда умирают кони — дышат, Когда умирают травы — сохнут, Когда умирают солнца — они гаснут, Когда умирают люди — поют песни.  *1912* |

      «Мы хорошо знаем, что поэтическое слово не совпадает ни с обычным здравым смыслом, ни с научной логикой, но мы часто забываем, что и общих поэтических правил не существует и что каждый поэт и даже каждое стихотворение является нам, по слову Хлебникова, „с своим особым богом, особой верой и особым уставом“. Мы же, перенося то или иное привычное восприятие на другого поэта, в лучшем случае замечаем отдельные образы, строки, отрывки, но никак не схватываем логики целого. Так часто читают Хлебникова: „Когда умирают кони...“.  
      Последняя строка, больше всего задевающая обычное поэтическое сознание, как бы подсказывает и готовое лирическое переживание всего стихотворения — то ли в духе элегического смирения, то ли в духе трагического героизма, но в любом случае так, что высокая смерть человека, запечатленная в музыке и слове, как будто противостоит безропотному и бесследному умиранию природы.  
      Верно ли подобное восприятие? Ведь тогда окажется, что все остальное, кроме последней строки, в стихотворении необязательно и даже нелепо. Почему, спрашивается, умирая, кони — дышат? Как будто, когда живут, они не дышат. И т. д.  
      Но если следовать логике стихотворения, мы должны будем сказать, что кони — дышат потому, что обычно дыхание не ощущается, ибо оно — сама жизнь, и лишь когда оно становится трудным, прерывается, мы замечаем: дышат. Когда кони — дышат, травы — сохнут, солнца — гаснут, нам открывается, что воздух, вода, огонь, как бы покидающие их и через смерть передаваемые ими друг другу, суть не что иное, как жизненные стихии. И жизнь есть не случайное и не хаотическое, а необходимое и законосообразное взаимопревращение этих стихий».

***Р. Дуганов.*** *Велимир Хлебников. Природа творчества, 1990*

***Задание 3***  
  
      1. Каковы границы мира, очерчиваемые этими — всего лишь четырьмя — строками?  
      2. Благодаря чему утверждается в стихотворении мысль о причастности человека к миру как единому целому?

|  |
| --- |
| Бобэоби пелись губы, Вээоми пелись взоры, Пиээо пелись брови, Лиэээй — пелся облик, Гз-гзи-гзэо пелась цепь. Так на холсте каких-то соответствий Вне протяжения жило Лицо.  *1908—1909* |

      «Переводя *лицо* в план *звуков*, Хлебников достиг замечательной конкретности:

|  |
| --- |
| Бобэоби пелись губы, Вээоми пелись взоры... |

*Губы —* здесь прямо осязательны — в прямом смысле.  
      Здесь в чередовании *губных* **б**, *лабиализованных* **о** с нейтральными **и** и **э** дана движущаяся реальная картина губ; здесь *орган* назван, вызван к языковой жизни через воспроизведение работы этого органа.  
      Напряженная артикуляция **вээо** во втором стихе — звуковая метафора, точно так же ощутимая до иллюзии.  
      Но тут же Хлебников добавил:

|  |
| --- |
| Так на холсте *каких-то* соответствий Вне протяжения жило Лицо. |

      Все дело здесь в этом „каких-то“ — эта широта, неопределенность метафоры и позволяет ей быть конкретной „вне протяжения“».

***Ю. Тынянов.*** *Иллюстрации, 1923*

      «В стихотворении Хлебникова „холст соответствий“ означает не что иное, как числовое устройство мира, где все точки закономерно связаны, где все превращается во все, где собственно все есть все, но только в виде чистой возможности смыслового становления. Как же рисуется оно здесь? Как вообще можно изобразить в стихотворении лик мировой энергии — молнии — по Хлебникову? „Мое мнение о стихах, — говорил он, — сводится к напоминанию о родстве стиха и стихии. <...> Вообще молния (разряд) может пройти во всех направлениях, но на самом деле она пройдет там, где соединит две стихии“. Как раз в этом стихотворении мы видим такое соединение и превращение одной материальной стихии в другую, в данном случае — цветовой в звуковую, причем данные цвето-звуковые соответствия (б — красный, в — зеленый, м — синий, п — черный, л — белый, г — желтый, з — золотой) не имеют, разумеется, всеобщего значения. Здесь важен, во-первых, сам принцип соответствий, дающий возможность взаимопревращений при сохранении незыблемого единства, и, во-вторых, метод таких превращений. Они осуществляются посредством „пения“, то есть не хаотически, не случайно, а ритмически, закономерно и стройно, и это-то „пение молний“ (ср. хор сестер-молний) и есть стих, поэзия, вообще искусство, задача которого и состоит в том, чтобы найти и выразить вот эту единую общую меру мира, дать ей имя. В результате перед нами возникает картина материально-энергийного становления, но данная вне пространственной и временной протяженности, как чисто смысловое становление».

***Р. Дуганов.*** *Велимир Хлебников. Природа творчества, 1990*

***Задание 4***  
  
      1. Каков смысл появления в стихотворении «заумного» языка?  
      2. Как соотносятся утверждаемые — и реализуемые здесь — средства создания поэтического образа, которые присущи живописи кубизма? Напомним, что литературная группа, к которой принадлежал Хлебников, именовалась кубофутуристами.

**ИГОРЬ ВАСИЛЬЕВИЧ СЕВЕРЯНИН  
(настоящая фамилия — ЛОТАРЕВ)**

**(1887—1941)**

      В 1909 году стихи поэта, к этому времени за свой счет издавшего более 30 тоненьких стихотворных брошюрок, были замечены Л. Толстым, который пришел в негодование. С той поры, по словам самого поэта, его «стали бранить все, кому было не лень». Эти нападки еще более усилились после того, как Северянин объявил о создании нового литературного направления, названного им эгофутуризмом: одним из основных его принципов было объявлено «самоутверждение личности». «Самоутверждался» поэт и в самом деле с редкой отвагой; по словам критика А. Измайлова, «курьезы нанизывались один за другим на имя Северянина, и имя запоминалось и становилось чудаческим». Однако скоро, после выхода в свет книги стихов «Громокипящий кубок» (1913), которая предварялась восторженным предисловием Ф. Сологуба («явление его — воистину нечаянная радость в серой мгле северного дня»), к Северянину пришла настоящая слава. Она всегда была несколько двусмысленной. Невзыскательный читатель восторженно принял манерно-изысканные «поэзы», где все было так красиво: ананасы в шампанском, мороженое в сирени, страна голубых антилоп, феи и королевы в праздничных одеждах, лилии, орхидеи, хризантемы... Недаром в феврале 1918 года в зале Политехнического музея он, опередив Маяковского, Бальмонта и других поэтов, был коронован званием «короля поэтов». В то же время для строгого читателя оказывались неприемлемыми настойчиво декларируемая позиция гения, граничащая с вульгарностью пошлость, отсутствие элементарного вкуса, настойчивое щеголяние искусственно изобретенными словами. И то и другое мнение не лишено основания. Стоит, однако, напомнить, что Блок, отказавшись от ранее весьма суровой оценки стихов Северянина, назвал его талант «настоящим, свежим, детским». По мнению другого авторитетного знатока поэзии Н. Гумилева, «Игорь Северянин — действительно поэт, к тому же поэт новый. Что он поэт — доказывает богатство его ритмов, обилие образов, устойчивость композиции, свои и остро пережитые темы. Нов он и тем, что первый из всех поэтов он настоял на праве поэта быть искренним до вульгарности». Стихи Северянина, несмотря на справедливость многих адресованных поэту упреков, продолжают привлекать внимание читателя непосредственностью, свежестью восприятия мира, редкостной музыкальностью.  
  
      Выехавший вместе с больной матерью из голодного Петрограда в 1918 году, Северянин после провозглашения в 1920 году Эстонией государственной независимости оказался в вынужденной эмиграции, которая переживалась им чрезвычайно болезненно. Там в середине 20-х годов им был написан цикл сонетов («медальонов»), представлявших собою поэтические портреты художников: среди них был и автопортрет.

|  |
| --- |
| **Игорь Северянин**  Он тем хорош, что он совсем не то, Что думает о нем толпа пустая. Стихов принципиально не читая, Раз нет в них ананасов и авто.  Фокстрот, кинематограф и лото — Вот, вот куда людская мчится стая! А между тем душа его простая, Как день весны. Но это знает кто?  Благословляя мир, проклятье войнам Он шлет в стихе, признания достойном, Слегка скорбя, подчас слегка шутя.  Над всею первенствующей планетой Он — в каждой песне, им от сердца спетой, Иронизирующее дитя.  *1926* |

      В лучших своих созданиях Северянин — «лирик, тонко воспринимающий природу и весь мир и умеющий несколькими характерными чертами заставить видеть то, что он рисует. Это — истинный поэт, глубоко переживающий жизнь и своими ритмами заставляющий читателя страдать и радоваться вместе с собой. Это — ироник, остро подмечающий вокруг себя смешное и низкое и клеймящий это в меткой сатире. Это — художник, которому открылись тайны стиха и который сознательно стремится усовершенствовать свой инструмент, „свою лиру“, говоря по-старинному».

***В. Брюсов.*** *Игорь Северянин, 1916*

      «Поэтическое лицо Игоря Северянина определяется главным образом недостатками его поэзии. Чудовищные неологизмы и, по-видимому, экзотически обаятельные для автора иностранные слова пестрят в его обиходе. Не чувствуя законов русского языка, не слыша, как растет и прозябает слово, он предпочитает словам живым слова, отпавшие от языка или не вошедшие в него. Часто он видит красоту в образе „галантерейности“. И все-таки легкая восторженность и сухая жизнерадостность делают Северянина поэтом. Стих его отличается сильной мускулатурой кузнечика. Безнадежно перепутав все культуры, поэт умеет иногда дать очаровательные формы хаосу, царящему в его представлении. Нельзя писать „просто хорошие“ стихи. Если „я“ Северянина трудно уловимо, это не значит, что его нет. Он умеет быть своеобразным лишь в поверхностных своих проявлениях, наше дело заключить по ним об его глубине».

***О. Мандельштам.*** *Игорь Северянин. «Громокипящий кубок», 1913*

***Задание 1***  
  
      1. Стихи Северянина вызывают у читателей разноречивые оценки — от восторженных до резко критических. Как — и почему именно так — оцениваются они вами?  
      2. В лирике Северянина продолжаются одни и вызывающе нарушаются другие свойственные русской поэзии этические и эстетические нормы. Подтвердите это, обратившись к тексту.  
  
      «...Островок поэзии Северянина, вокруг которого „плещется десертно, — совсем мускат-люнельно“ — стихия дендизма, шантеклерства и эксцессерства. Вам приятно побродить в этом уголке, полюбоваться его лилиями, послушать янтарные элегии; но скоро вас начинает тянуть на простор. Впечатления в этом уголке чрезвычайно скудны, прозвучавшие мелодии не захватывают вас. Лилии Северянина — обыкновенные, вам хорошо знакомые лилии; его полонез о лилиях — новая вариация на старую тему. <...>  
      Северянин берется за незначительные сюжеты вовсе не потому, что он торопится разрешить волнующую его колористическую или другую художественную проблему. Нет, просто его кругозор ограничен; оттого он так рано начинает перепевать самого себя. <...>  
      Поэт отъединил себя от мира живописной гирляндой девушек и дам и в этом приятном обществе смакует ананасы. Он легкомысленно забывает им же самим провозглашенные истины: „величье всегда молчаливо“ и „стыдливость близка к красоте“. Вас оглушают истерически-пронзительные выкрики маньяка: „Я — гений, Игорь Северянин„ и „я всемирно знаменит“».

***А. Оршанин.*** *Поэзия шампанского полонеза, 1915*

      «Элементарные чувства и желания у Игоря Северянина погружены в расцвеченную обстановку пригородных дач и морских побережий с непременными левкоями, ликерами, сонатами, поэзами... Рискованные ситуации разубраны в „жасмин, ромашки, незабудки, фиалки, ландыши, сирень“. Северянинские героини — обыкновенные кокотки или дамы, ищущие острых ощущений, оправлены в мишурные королевские наряды: „Королева играла — в башне замка — Шопена, и, внимая Шопену, полюбил ее паж...“, „А потом отдавалась, грозово...“. Читатель Игоря Северянина мог быть примитивом, ищущим „безразумные услады“, и считать себя элегантным, изысканно и дерзостно чувствительным, презирающим „мещанские“ предрассудки. Не имея сколько-нибудь серьезных внутренних достоинств, чувствовать себя упоительно шикарным. А это ли не заразительно!»

***А. Урбан.*** *Образ человека — образ времени, 1979*

      «Пришедшая к Северянину после выхода книги „Громокипящий кубок“ слава была скорее маскарадной: *Отныне плащ мой фиолетов, Берета бархат в серебре —* и ей Северянин был обязан своими стихами предреволюционного времени. Эта эпоха, с ее великими техническими открытиями и экспериментами, ярко отразилась в стихах Северянина, еще чуждых патриотического, философского и политического звучания. <...>  
      Северянинские стихи этого периода отличает поэтика *изысканной* роскоши. Они пестрят иноязычными словами: *будуар, гарсон, пахитоса, танго, фокстерьер, эклер.* Сегодняшнему читателю (особенно молодому) иногда непонятно, что эти слова обозначали. Ср.: *И сел на сером клене в атласный интервал,* где *интервал —* „щегольской экипаж“. Изысканность отражается и в самих заголовках стихотворений, и в названиях стихотворных циклов и сборников: „Мороженое в сирени“, „Ананасы в шампанском“, „Боа из хризантем“. <...>  
      Пьянящее колыхание легких предметов, полупрозрачность среды, неясные контуры очертаний, „качелящие“ ритмы, весенние ароматы фиалки, ландыша, сирени, левкоя; чистота лилии; сиреневые, лиловые, голубые и розоватые тона; весна, грезы, чары, дымка — вот гамма Северянина тех лет. Природу Северянин сравнивает с интерьером: осень у него в городе *элегантна,* лес *драприт стволы в туманную тунику.* Поэт ищет новые стихотворные ритмы, формы, дает им свои названия *(миньонет, кензель, квадрат квадратов)*, сам отмечает у себя „ряд изысканных сюрпризов В капризничающих словах“».

***И. Василевская.*** *«Он тем хорош, что он совсем не то, Что   
думает о нем толпа пустая...», 1991*

|  |
| --- |
| **Поэзоконцерт**  В Академии Поэзии — в озерзамке беломраморном — Ежегодно мая первого фиолетовый концерт, Посвященный вешним сумеркам, посвященный девам траурным... Тут газеллы и рапсодии, тут — и глина и мольберт. Офиалчен и олилиен озерзамок Мирры Лохвицкой, Лиловеют разнотонами станы тонких поэтесс, Не доносятся по озеру шумы города и вздох людской, Оттого что груди женские — тут не груди, а дюшес... Наполняется поэтами безбородыми, безусыми, Музыкально говорящими и поющими Любовь. Золот гордый замок строфами, золот девушками русыми, Золот юным вдохновением и отсутствием рабов! Гости ходят кулуарами, возлежат на софном бархате, Пьют вино, вдыхают лилии, цепят звенья пахитос... Проклинайте, люди трезвые! Громче, злей, вороны, каркайте! Я, как ректор Академии, пью за озерзамок тост! |

      Критик А. Измайлов вспоминал о том, как встречались «поэзы» Северянина: «Фельетонисты советовали писать на вывесках: „Дамий портной“ — и внушали поэту величайшую осторожность обращенья с грудью красавиц, напоминающею дюшес...»  
      «Тут есть все компоненты стилистической манеры Северянина: и распевное, прошитое пэонами построение строки, и ритмическая непрерывность интонации, и аллитерационное благозвучие, и изысканность составной рифмовки, и излюбленные автором слова иностранного происхождения, взятые в основном из чисто эстетских побуждений. И конечно, собственные неологизмы, прежде всего и останавливающие внимание читателя („Офиалчен и олилиен озерзамок Мирры Лохвицкой“, „Лиловеют разнотонами станы тонких поэтесс“).  
      В самом же содержании не было ничего сложного: обычный вечер с гостями на загородной даче, сборище праздной молодежи с богемными вкусами и привычками того времени. Но автор не довольствуется будничной обиходностью. Он стремится по-своему опоэтизировать привычное и выбирает для этого сомнительный путь некой измышленной им „великосветскости“ со всеми присущими ей атрибутами обстановки и словаря, причем впадает порой, сам того не замечая, в вопиющее безвкусие».

***Вс. Рождественский.*** *Игорь Северянин, 1975*

      «Игорь Северянин с простодушной радостью переписал современный быт, гостиные, будуары, загородные дачи, рестораны, концерты, клубы, курзалы, интерьеры, предметы обихода — моторные ландо, бипланы, экспрессы, „шляпки, цилиндры и кэпи“, пледы „ягуаровые“, вуали, веера, мебель, музыкальные инструменты, марки ликеров.  
      Все у Игоря Северянина узнавалось, и все, однако, было сдвинуто в мечту, сказку, фантазию, эмоциональный порыв повышенной интенсивности — в „сюрприз“, „эксцесс“, непредсказуемый поступок „грезэра“ или „грэзерки“. „Я — царь страны несуществующей“, страны „безразумных чудес“, „интуит страны мимозовой“, — рекомендует себя Игорь Северянин. И его стихи населяют королевы, принцессы, виконты, феи, пажи, в которых, однако, с таким же успехом легко узнать современных дам в английском костюме и черной шаплетке. По крайней мере, дамы прекрасно узнавали себя в поступках и чувствах этих королев. <...>  
      Он умел писать изощренно. Но изощренность упростил, низвел к шаблону, сделал доступной.  
      Его заносило так, что уже дальше, кажется, некуда: „Меня отронит Марсельезия, как президентного царя!“, „Мой стих серебряно-брильянтовый живителен, как кислород. „О гениальный! О талантливый!“ — мне возгремит хвалу народ“. Как потешались над „президентным царем“! Но ведь и Игорь Северянин назло потешался, лукавил, позволял счесть себя простаком.  
      Сознательно ли? Конечно, сознательно, порой даже (правда, редко) обиженно допекали: „Каждая строчка — пощечина. Голос мой — сплошь издевательство. Рифмы слагаются в кукиш. Кажет язык ассонанс. Я презираю вас пламенно, ваши сиятельства, и, презирая, рассчитываю на мировой резонанс!“ Однако ни в его литературной выучке, ни в его „улыбчивом“ (тут Сологуб прав) вдохновении не было рационализма, расчета, взвешенной выгоды. В самой структуре его личности была и непосредственность, и детскость, и простодушие.  
      Он искренне увлекался словесной мишурой, впрочем, опять-таки нужной ему для упоительного шаблона („Озвень, окольчивай, опетливай, мечта, бродягу-менестреля“), увлекался яркими раскрасками („Пока я жив, пока я молод, я буду вечно петь сирень! Весенний день горяч и золот, — виновных нет в весенний день!“), заставлял позировать и сам охотно позировал».

***А. Урбан.*** *Добрый ироник, 1987*

***Задание 2***  
  
      1. Силой поэтического воображения в стихотворении создан идеальный мир. Каковы эти идеалы?  
      2. Выпишите встречающиеся в этом стихотворении неологизмы. Какова их природа, какую функцию выполняют они здесь?  
      3. Как известно, Северянин, охотно выходя на эстраду, не читал, а почти пел свои стихи. Проанализируйте ритмико-интонационный строй и звуковую организацию стиха, чтобы понять и объяснить, благодаря чему и при чтении отчетливо ощутима музыкальность стиха.  
      4. С красотой или с ее суррогатом (красивостью) встречается читатель в стихах Северянина?

**ПРОЗА**

**АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ КУПРИН**

**(1870—1938)**

      «Куприн — настоящий художник, громадный талант. Поднимает вопросы жизни более глубокие, чем у его собратьев — Андреева, Арцыбашева и прочих... Но нет чувства меры. Знание и любовь развращенной городской среды...»

***Л. Н. Толстой,*** *1910*

      «Бывало, в раннем детстве вернешься назад после долгих летних каникул в пансион. Все серо, казарменно, пахнет свежей масляной краской и мастикой, товарищи грубы, начальство недоброжелательно. Пока день — еще крепишься кое-как, хотя сердце — нет-нет — и сожмется внезапно от тоски. Занимают встречи, поражают перемены в лицах, оглушают шум и движение.  
      Но когда настанет вечер и возня в полутемной спальне уляжется, — о, какая нестерпимая скорбь, какое отчаяние овладевают маленькой душой! Грызешь подушку, подавляя рыдания, шепчешь милые имена и плачешь, плачешь жаркими слезами, и знаешь, что никогда не насытишь ими своего горя».

***А. И. Куприн.*** *Памяти Чехова, 1904*

      «В обширном литературном наследии Куприна, необычайно пестром и неравноценном, оригинальное, купринское, что принес с собой писатель, как будто лежит на поверхности. „Его всегда спасает инстинкт природного здорового дарования... Неисправимый органический оптимист“ (Н. Кадмий-Абрамович); „Особенное жизненное здоровье, физиологическое равновесие очень трезвого и очень одаренного человека, который любит жизнь и умеет находиться с ней в дружеских отношениях“ (М. Шагинян); „А. И. Куприн-художник влечется душой к радостному лозунгу: „Да здравствует жизнь!“ <...> Бодрая, жизнерадостная эпоха девятисотых годов осенила его творчество своими радостными крыльями“ (В. Львов-Рогачевский). Такие характеристики современной Куприну критики, бесспорно, имели под собой немалые основания. Через все его творчество проходит гимн природе, ее здоровым проявлениям.  
      Отсюда тяга Куприна к цельным, простым и сильным натурам. Борец Арбузов, спокойный и добрый гигант („В цирке“, 1902); бесстрашный конокрад Бузыга, у которого „все ребра срослись до самого пупа“ („Конокрады“, 1903); отважный атаман рыбачьего баркаса Коля Костанди, „настоящий соленый грек, отличный моряк и большой пьяница“ („Листригоны“, 1907—1911) — с веселым хладнокровием любуется Куприн этими отважными людьми, как любуется он серебристо-стальным красавцем, четырехлетним жеребцом Изумрудом, у которого ноги и тело „безупречные, совершенных форм“ („Изумруд“, 1907), или прекрасной рыжекудрой Суламифью, „высокой и стройной, в сильном расцвете тринадцати лет“ („Суламифь“, 1908). <...>  
      Однако бросается в глаза странное противоречие. Те сильные, здоровые жизнелюбцы, к которым писатель вроде бы так близок по характеру своей личности, в его произведениях оттеснены на „периферию“, преимущественное же внимание уделено героям, не имеющим с ними ровно ничего общего. Вот они перед нами — персонажи, которым Куприн доверяет все свои самые заветные помыслы, собственный взгляд на вещи, которые разделяют его сокровенные мысли, радости, страдания, — подпоручик Козловский, чувствительный, сотрясающийся от рыданий, „точно плачущая женщина“, при виде истязуемого солдата-татарина (ранний рассказ „Дознание“); инженер Бобров, наделенный „нежной, почти женственной натурой“ („Молох“, 1896); „стыдливый, очень чувствительный“ Лапшин („Прапорщик армейский“, 1897); „добрый“, но „слабый“ Иван Тимофеевич („Олеся“, 1898); „чистый, милый“, но „слабый“ и „жалкий“ подпоручик Ромашов („Поединок“, 1905). Где уж тут “неисправимый оптимизм“, „особенное жизненное здоровье“, “радостный лозунг „Да здравствует жизнь!“? <...>  
      О каждом из центральных персонажей можно сказать словами писателя об инженере Боброве из „Молоха“: „Его нежная, почти женственная натура жестоко страдала от грубых прикосновений действительности“. Своей беззащитной ранимостью, своей способностью болезненно остро переживать любую несправедливость, тонкостью душевной организации они напоминают нам не жизнерадостного и грубовато-здорового „взрослого“ Куприна, а чуткого к страданию, мечтательного Куприна-ребенка, заточенного в казарменные стены».

***О. Михайлов.*** *Страницы русского реализма, 1982*

***Задание 1***  
  
      Познакомьтесь с биографией Куприна, который тринадцать лет провел в закрытых учебных заведениях: сперва Александровское сиротское училище, затем Вторая московская военная гимназия, вскоре преобразованная в кадетский корпус, и, наконец, Третье Александровское юнкерское училище. Можно ли сказать, что детские и юношеские годы Куприна дают материал для отыскания истоков его характерных особенностей как художника? Вправе ли мы утверждать, что «художественный нерв» Куприна скрыт в его «проходных» героях — инженере Боброве («Молох»), Иване Тимофеевиче («Олеся»), подпоручике Ромашове («Поединок»)?

**«Олеся» (1898)**

      «— Через месяц Константин Петрович (Пятницкий, директор-распорядитель издательства „Знание“) обещает выпустить ваш первый том. Отчего вы не включили в него „Олесю“?  
      — Видите ли, Алексей Максимович, это моя ранняя, еще незрелая вещь. „Наивная романтика“ — как сказал Антон Павлович. Я сначала колебался, а потом согласился с его мнением.  
      — Напрасно согласились. Первая книга — первая ступень творческого развития писателя. Он еще молод, а молодость должна быть немного наивной и романтичной. „Олеся“ войдет в ваш второй том, я буду на этом настаивать.  
      Перед моим уходом Горький вернулся к вчерашнему разговору об „Олесе“ и опять сожалел, что она не вошла в первый том.  
      — Эта вещь нравится мне тем, что она вся проникнута настроением молодости. Ведь если бы вы писали ее теперь, то написали бы даже лучше, но той непосредственности в ней уже не было бы, — сказал Горький.  
      Мнения Алексея Максимовича об „Олесе“ и Чехова совершенно различны. И вот, Маша, я не знаю, кому же мне верить. Конечно, мне приятнее, когда меня хвалят, — засмеялся Александр Иванович. — Но ведь прав и Антон Павлович, который считает эту вещь слабой и указывал мне, что загадочное прошлое старухи-колдуньи и таинственное происхождение Олеси — прием бульварного романа. Недаром в свое время вернуло мне эту повесть „Русское богатство“, и даже Михайловский не нашел нужным высказать о ней свое мнение».

***М. К. Куприна-Иорданская.*** *Годы молодости, 1907*

      «Первым большим произведением, которое Куприн посвятил любви, женщине и ее чарам, надобно считать, по-видимому, повесть „Олеся“. <...> Не характерно ли для нашего художника-реалиста, что первой дамой его сердца (в повести, конечно) была волшебница? Да, самая настоящая волшебница, даже, попросту говоря, киевская ведьма, которую мужики сначала выжили из деревни в лес, а потом и из лесу прогнали, чтоб ее духом проклятым вовсе не пахло.  
      Женщины последующих произведений Куприна чародейством не занимаются, на картах не гадают, кровь не заговаривают, но все они выходят у него... какими-то „непроницаемыми“. На всех на них лежит печать какой-то волнующей таинственности, которая сближает и роднит их с прелестной малороссийской колдуньей».

***Вл. Кранихфельд.*** *Поэт радостной случайности, 1908*

      «Поскольку у Куприна изображаются картины современной „порочной и уродливой“ жизни, его внимание больше всего привлекает мир людей, стоящих, в силу своего образа жизни, в силу своих антиобщественных инстинктов, вне общества. <...> Это — счастливые дети природы, — счастливые, ибо у них есть свобода и та детская близость к природе, о которой так мечтают утомленные культурными узами современные художники — страстные охотники („Лесная глушь“, „На глухарей“, „Олеся“)».

***П. Орловский (В. В. Воровский).*** *Из истории новейшего  
романа (Горький, Куприн, Андреев), 1910*

      «Романтическое поклонение женщине, рыцарское служение ей противостояло в произведениях Куприна циничному глумлению над чувством, живописанию разврата, который под видом освобождения человека от мещанских условностей проповедовали в годы общественной реакции такие писатели, как Арцыбашев или Анатолий Каменский. Но в целомудрии купринских героев есть что-то надрывное, а в их отношении к любимой поражает одна знаменательная аномалия. „Роман наш, — сообщает подруге хищная кокетка Кэт („Прапорщик армейский“), — вышел очень простым и в то же время оригинальным. Оригинален он потому, что в нем мужчина и женщина поменялись своими постоянными ролями. Я нападала, он защищался“. Поменялись ролями и энергичная, волевая „полесская колдунья“ Олеся с „добрым, но только слабым“ Иваном Тимофеевичем („Олеся“) и умная, расчетливая Шурочка Николаева с “чистым и добрым“ Ромашовым („Поединок“). Неверие в себя, в свое право на обладание женщиной, постоянное судорожное желание замкнуться — эти черты дорисовывают тип купринского героя с хрупкой душой, вброшенного в яростный мир».

***О. Михайлов.*** *Страницы русского реализма, 1982*

      «Так, композиционно безукоризненно сделана повесть „Олеся“. Куприн дает твердый, последовательно развивающийся сюжет. Сцены строго очерчены, и каждая из них двигает действие вперед. <...>  
      Композиционно повесть „Олеся“ построена так, что картины жизни и картины самостоятельно изображенной природы связаны в единый поток, с целью глубоко затронуть душу читателя. Так, зимний пейзаж в лесу дан вместе со сценой охоты, что создает контраст скучающему настроению героя. После встречи с Олесей дана картина бурной весны. Объяснение в любви сопровождается описанием лунной ночи. После последнего свидания героя с Олесей дана картина предгрозовой напряженности природы».

***А. Дынник.*** *А. И. Куприн. Очерк жизни и творчества, 1969*

***Задание 2***  
  
      Почему Горький, в отличие от Чехова, высоко оценил повесть «Олеся»? Какое значение в повести имеет элемент загадочного, таинственного, колдовского? И кого можно назвать более суеверными — Олесю и старую Мануйлиху или полесских сельчан? Кто побеждает в этой драме любви и какая роль уготована Куприным Олесе и Ивану Тимофеевичу? Какую роль в композиции повести играют картины природы? Вправе ли мы сказать, что в «Олесе» отразилась одна из центральных проблем литературы уже нового века — стремление «испорченного» цивилизацией человека быть ближе к природе, ее живительным силам и невозможность в условиях своекорыстного мира осуществления этой идиллии?

**«Поединок» (1905)**

      «Сила „Поединка“ — в превосходном знании армейской среды и в точности ее изображения. Портретная галерея офицеров в „Поединке“ вызывает и стыд за человека, и спасительный гнев.  
      Шкала унижения в армии шла по нисходящей линии: генерал грубо и пренебрежительно обращался с командиром полка, командир в свою очередь „цукал“, как тогда говорили, офицеров, а офицеры — солдат. Всю злобу мелких неудачников, всю житейскую муть, жгущую сердце, офицеры срывали на солдатах.  
      Почти все офицеры в „Поединке“ — это скопище ничтожеств, тупиц, пьяниц, трусливых карьеристов и невежд, для которых Пушкин был только „какой-то там шпак“.  
      Они начисто оторваны от народа. Они варятся в грязноватом и нудном быту. Их сознательно превратили в касту с ее спесью, с ее ни на чем не основанном представлении о своей исключительной роли в жизни страны, о „чести мундира“».

***К. Паустовский.*** *Поток жизни. Заметки о прозе Куприна, 1957*

      «Говорили о „Поединке“. Лев Николаевич сказал, что со многих сторон слышал, что его хвалят.  
      — И как все военные „Поединком“ довольны! — сказал И. К. Дитерихс. — Да, превосходный рассказ, но одни отрицательные типы выведены.  
      — Полковой командир — прекрасный положительный тип, — возразил Лев Николаевич. — Какая смелость! И как это цензура пропустила, и как не протестуют военные? Пишет, что молодой офицер мечтает о том, чтобы, во-первых, метить вверх, если придется стрелять в народ, во-вторых — пойти шпионом-шарманщиком в Германию, в-третьих — отличиться на войне. <...>  
      Потом опять читал Лев Николаевич — про смотр полка. Читал с воодушевлением, как будто бы сам был молодым офицером. Когда читал о том, как перед самым смотром солдаты должны были готовиться к нему и как начальники били их, — почти плакал от жалости к ним. Татьяна Львовна сказала, что, наверное, так и есть, как он описывает.  
      — Наверно, наверно, — согласился Лев Николаевич.  
      Докончив главу, Лев Николаевич сказал:  
      — Куприн в слабого Ромашова вложил свои чувства.  
      — Корпусной командир — это Драгомиров, — сказал Сергей Львович.  
      Лев Николаевич согласился.  
      — Новый писатель пользуется старыми приемами, — сказал Лев Николаевич про Куприна. — Дает живое представление о военной жизни».

***Л. Н. Толстой о Куприне.*** *9—12 октября 1905 года*

      «Во всяком жизненном материале есть своя основа, та характеристичность (прежде всего психологическая), которую не просто размыть внешними обстоятельствами. Известно, что гоголевский Манилов тоже значился русским офицером, но своим мечтательным „пареньем этаким“, воздушными постройками каменных мостов через пруд и т. д. он прославился не в полку, не на поле сражения, а в своей Маниловке. Подпоручика Ромашова одолевают уже в самом полку маниловские грезы, и вот была бы славная боеспособность полка, состои он сплошняком из таких нежнейших существ. Как ни тонки или благородны рассуждения Ромашова, а куда больше красоты в самом исполняемом военном деле: „...приемами против кавалерии Стельковский окончательно завоевал корпусного командира. Сам генерал указывал ему противника внезапными, быстрыми фразами: „Кавалерия справа, восемьсот шагов“, и Стельковский, не теряясь ни на секунду, сейчас же точно и спокойно останавливал роту, поворачивал ее к воображаемому противнику, скачущему карьером, смыкал, экономя время, взводы, — головной с колена, второй стоя, — назначал прицел, давал два или три воображаемых залпа и затем командовал: „На руку!“ — „Отлично, братцы! Спасибо, молодцы!“ — хвалил генерал“.  
      Как трудно распознать в людях истинно значительное и мелкое, а о военных людях особенно рискованно судить по ораторским качествам, — скромный, невидный Тушин совсем стушуется в ораторском собрании, а между тем кто же будет спорить, что Тушины — соль русской земли. И поэтому было бы неосновательно говорить, что в полку все дураки, один юный подпоручик Ромашов прогрессист да еще философ-алкоголик Назанский мудрее всех».

***М. Лобанов.*** *«Мне все надо родное...» К 100-летию со дня  
рождения А. И. Куприна, 1970*

      «Всеми силами моей души я ненавижу годы моего детства и юности, годы корпуса, юнкерского училища и службы в полку. Обо всем, что я испытал и видел, я должен написать. И своим романом я вызову на поединок царскую армию. Конечно, единственный ответ, какого удостоится мой вызов, будет запрещение „Поединка“, он, наверно, никогда не выйдет в свет. А все-таки я напишу его».

***М. К. Куприна-Иорданская.*** *Годы молодости, 1907*

      «Немного времени я провел в военной службе, но вспоминаю ее с удовольствием. Как иногда встречаешь после многолетнего перерыва человека, которого помнил еще ребенком, и не веришь своим глазам, что он так вырос, так и на службе я не узнал ни солдат, ни офицеров. Где же офицеры моего „Поединка“? Все выросли, стали неузнаваемыми. В армию вошла новая, сильная струя, которая тесно связала солдата с офицером. Общее чувство долга, общая опасность и общие неудобства соединили их. То, чего добивались много лет, теперь совершилось».

***У Куприна*** *// Биржевые ведомости. — 1915. — 21 мая*

      «„Юнкера“ были ему дороги. Юнкер Александров, т. е. сам Куприн в молодости, доставлял Куприну-писателю много забот. Юнкер Александров был хорошим, но непокладистым мальчиком (опять неуемный татарский нрав!), и Куприну было трудно и не похвалить свой прототип, и в то же время дать точный образ этого честного, доброго, прямого и типичного для своего училища юнкера. Куприн писал „Юнкера“ с любовью, тщательно останавливаясь на деталях уклада жизни, например на описании выхода юнкера в отпуск, осмотра его одежды, полонеза на балу в институте, уроков учителей, „звериады“ экзаменов, слов присяги.  
      — Я хотел бы, — сказал мне Куприн, — чтобы прошлое, которое ушло навсегда, наши училища, наши юнкеры, наша жизнь, обычаи, традиции остались хотя бы на бумаге и не исчезли не только из мира, но даже из памяти людей. „Юнкера“ — это мое завещание русской молодежи».

***Л. Арсеньева.*** *О Куприне, 1959*

***Задание 3***  
  
      Охарактеризуйте героев повести «Поединок». Согласны ли вы с характеристикой, какую дает купринским офицерам К. Паустовский? Сопоставьте образы офицеров, показанных в резко отрицательных тонах, и тех, кто обрисован с авторской симпатией (корпусной командир, капитан Стельковский, командир полка Шульгович, этот, по словам Толстого, «прекрасный положительный тип»). В чем полярность подхода в размышлениях о «Поединке» К. Паустовского и критика М. Лобанова? Что имел в виду Лев Толстой, когда сказал, что «Куприн в слабого Ромашова вложил свои чувства»? Можно ли утверждать, что обостренный гуманизм Куприна в «Поединке» (например, сцена на подъездных путях, где встречаются Ромашов и готовый к самоубийству солдат Хлебников) восходит к его детским и юношеским переживаниям и впечатлениям? Как эволюционировали взгляды Куприна на офицерство и армию (на материале сопоставления повести «Поединок» и позднего (1928) романа «Юнкера»)?

**«Гранатовый браслет» (1911)**

      «Один из самых благоуханных и томительных рассказов о любви — и самых печальных — это купринский „Гранатовый браслет“.  
      Куприн говорил о „Гранатовом браслете“, что ничего более целомудренного он еще не писал. Это верно. У Куприна есть много тонких и превосходных рассказов о любви, о трагических исходах, о ее поэзии, тоске и вечной юности. Куприн всегда и всюду благословлял любовь. Он посылал „великое благословение всему: земле, водам, деревьям, цветам, небесным запахам, людям, зверям и вечной благости и вечной красоте, заключенной в женщине“.  
      Характерно, что великая любовь поражает самого обыкновенного человека — гнущего спину за канцелярским столом — чиновника контрольной палаты Желткова.  
      Невозможно без тяжелого душевного волнения читать рассказ с его изумительно найденным рефреном „Да святится имя Твое!..“.  
      Особую силу „Гранатовому браслету“ придает то, что в нем любовь существует как нежданный подарок — поэтический, озаряющий жизнь, среди обыденщины, среди трезвой реальности и устоявшегося быта».

***К. Г. Паустовский.*** *Поток жизни. Заметки о прозе Куприна, 1957*

      «Сейчас я занят тем, что полирую рассказ „Гранатовый браслет“. Это — помнишь? — история маленького телеграфного чиновника П. П. Жолтикова, который был так безнадежно, трогательно и самоотверженно влюблен в жену Любимова (Д<митрий> Н<иколаевич> — теперь губернатор в Вильне)... Лицо у него, застрелившегося (она ему велела даже не пробовать ее видеть), важное, глубокое, озаренное той таинственной мудростью, которую постигают только мертвые».

***А. И. Куприн — Ф. Д. Батюшкову.*** *Письмо от 15 октября 1910 г.*

      «В период между первым и вторым своим замужеством моя мать стала получать письма, автор которых, не называя себя и подчеркивая, что разница в социальном положении не позволяет ему рассчитывать на взаимность, изъяснялся в любви к ней. Письма эти долго сохранялись в моей семье, и я в юности читал их. Анонимный влюбленный, как потом выяснилось — Желтый (в рассказе Желтков), писал, что он служит на телеграфе (у Куприна князь Шеин в шутку решает, что так писать может только какой-нибудь телеграфист), в одном письме он сообщал, что под видом полотера проник в квартиру моей матери, и описывал обстановку (у Куприна Шеин опять-таки в шутку рассказывает, как Желтков, переодевшись трубочистом и вымазавшись сажей, проникает в будуар княгини Веры). Тон посланий был то выспренний, то ворчливый. Он то сердился на мою мать, то благодарил ее, хоть она никак не реагировала на его изъяснения...  
      Вначале эти письма всех забавляли, но потом (они приходили чуть ли не каждый день в течение двух-трех лет) моя мать даже перестала их читать, и лишь моя бабка долго смеялась, открывая по утрам очередное послание влюбленного телеграфиста.  
      И вот произошла развязка: анонимный корреспондент прислал моей матери гранатовый браслет. Мой дядя <...> и отец, тогда бывший женихом моей матери, отправились к Желтому. Все это происходило не в черноморском городе, как у Куприна, а в Петербурге. Но Желтый, как и Желтков, жил действительно на шестом этаже. „Заплеванная лестница, — пишет Куприн, — пахла мышами, кошками, керосином и стиркой“ — все это соответствует слышанному мною от отца. Желтый ютился в убогой мансарде. Его застали за составлением очередного послания. Как и купринский Шеин, отец больше молчал во время объяснения, глядя „с недоумением и жадным, серьезным любопытством в лицо этого странного человека“. Отец рассказал мне, что он почувствовал в Желтом какую-то тайну, пламя подлинной беззаветной страсти. Дядя же, опять-таки как купринский Николай Николаевич, горячился, был без нужды резким. Желтый принял браслет и угрюмо обещал не писать больше моей матери. Этим все и кончилось. Во всяком случае, о дальнейшей судьбе его нам ничего не известно».

***Л. Любимов.*** *На чужбине, 1963*

      «— Я представляю себе П. П. Ж., — помолчав, продолжал Александр Иванович. — Я представляю себе, как мучительно напрягает он свои душевные силы, стараясь преодолеть малограмотность и отсутствие необходимых слов, чтобы выразить охватившее его большое чувство, и как стремится он уйти от своей убогой жизни в мечты о недосягаемом счастье.  
      В юности, когда я был юнкером, нечто подобное испытал и я, когда долго хранил у себя случайно оброненный при выходе из театра носовой платок незнакомой мне женщины».

***М. К. Куприна-Иорданская.*** *Годы молодости, 1966*

      «— Я и до сих пор увлекаюсь... Уже „старик“, но продолжаю увлекаться и не стыжусь этого... — и Куприн читает мне стихи, которые вряд ли кто знает:  
      „Ты смешон с седыми волосами...“  
      — „Сильна, как смерть“, — говорю я. — Вы находились под влиянием Мопассана, когда писали эти стихи!  
      — Я находился под влиянием моей „старческой“ любви, — смеясь, отвечает Куприн.  
      Я запомнила эти стихи и, когда встречалась с Куприным, декламировала ему отрывки из них.  
      Однажды во время одной из наших обеденных встреч он спросил:  
      — У вас есть с собой бумага? Дайте мне листик.  
      — Зачем?  
      — Я напишу вам на память эти стихи.  
      Я вырвала из блокнота лист, и Куприн написал:

|  |
| --- |
| **Навсегда**  *(В альбом Т. И. Алексинской)*  Ты смешон с седыми волосами... Что на это я могу сказать? Что любовь и смерть владеют нами? Что велений их не избежать?  Нет, я скрою под учтивой маской Запоздалую любовь мою, Развлеку тебя забавной сказкой, Песенку веселую спою.  Локтем опершись на подоконник, Смотришь ты в душистый темный сад... Да, я видел: молод твой поклонник, Строен он, и ловок, и богат.  Все твердят, что вы друг другу пара, Между вами только восемь лет. Я тебе для свадебного дара Приобрел рубиновый браслет.  Жизнью новой, светлой и пригожей, Заживешь в довольстве и любви. Дочь родится на тебя похожей, Не забудь же, в кумовья зови.  Твой двойник! Я чувствую заране: Будет ласкова ко мне она. В широте любовь не знает граней: Сказано — как смерть она сильна.  И никто на свете не узнает, Что годами, каждый час и миг, От любви томится и сгорает Вежливый, почтительный старик.  Но когда потоком жаркой лавы Путь твой перережет гневный рок, Я с улыбкой, точно для забавы, Беззаботно лягу поперек.  *А. Куприн».* |

***Т. Алексинская.*** *Встречи, 1954*

      «Существовала ли в действительности эта женщина? Не знаю. Куприн был человеком по-рыцарски целомудренным и никого не пускал в тайники души своей. О многом из прошлого он вообще не любил рассказывать, был временами скрытен. Но как странно — и в „Гранатовом браслете“, написанном еще в России, в период его большой славы, и в парижском стихотворении Куприна — одна и та же тема, один и тот же трагический лейтмотив: неразделенная, какая-то экзальтированная и возвышающая любовь к недоступной женщине».

***А. Седых.*** *Далекие, близкие, 1962*

***Задание 4***  
  
      Как художественно преобразил Куприн реальную историю, услышанную им в семье высокопоставленного чиновника Любимова? Какие социальные преграды (и только ли они одни?) отодвигают любовь героя в сферу недоступной мечты? Можно ли сказать, что в «Гранатовом браслете» выразилась мечта самого Куприна об идеальном, неземном чувстве? Есть ли связь между гранатовым браслетом, который дарит герой рассказа Вере Шеиной, и «рубиновым браслетом» из позднего стихотворения Куприна «Навсегда»? Сопоставьте понимание любви в произведениях Куприна и Бунина (на материале купринской «Олеси», «Поединка», «Гранатового браслета» и бунинских рассказов «Солнечный удар» и «Чистый понедельник»). Что сближает и чем резко отличаются эти два писателя-ровесника в других компонентах творчества — обработке жизненного материала, степени метафоричности прозы, сюжетостроении, характере конфликтов? Согласны ли вы с оценкой, какую дал Куприну известный пушкиновед и литературный критик Модест Гофман: «Быть может... самое ценное в Куприне — **неожиданность** его таланта, то, что не поддается никаким описаниям, никакой характеристике: кажется, Куприн говорит просто, не обдумывая и не взвешивая слова, не заботясь о том впечатлении, какое он производит на читателя, не заботясь о художественной картине, пишет так, как Бог ему на душу положит, — и впрямь Бог вкладывает в его уста простые, но нужные слова, и каким-то непонятным чудом, чудом стихийности, получается художественно верная и значительная картина, заражающая своей эмоциональной трепетностью и жизненностью.  
      В Куприне сильна непосредственность и не видно работы (из этого отнюдь не следует, что работа отсутствует в его творчестве), не видно, как **сделаны** его произведения. В этом отношении Куприн не был похож на своего, часто счастливого соперника — Бунина»?

***М. Гофман.*** *Русская литература в эмиграции, 1957*

**ИВАН АЛЕКСЕЕВИЧ БУНИН**

**(1870—1953)**

      «Выньте Бунина из русской литературы, и она потускнеет, лишится живого радужного блеска и звездного сияния его одинокой страннической души...»

***М. Горький,*** *середина 20-х гг.*

      «Я происхожу из старинного дворянского рода, давшего России немало видных деятелей, как на поприще государственном, так и в области искусства, где особенно известны два поэта начала прошлого века: Анна Бунина и Василий Жуковский, один из корифеев русской литературы, сын Афанасия Бунина и пленной турчанки Сальмы.  
      Все предки мои всегда были связаны с народом и с землей, были помещиками. Помещиками были и деды и отцы мои, владевшие имениями в средней России, в том плодородном подстепье, где древние московские цари, в целях защиты государства от набегов южных татар, создавали заслоны из поселенцев различных русских областей, где благодаря этому образовался богатейший русский язык и откуда вышли чуть не все величайшие русские писатели во главе с Тургеневым и Толстым».

***И. А. Бунин.*** *Из предисловия к французскому изданию   
«Господина из Сан-Франциско», 1921*

      «Кто хочет читать и разуметь Бунина, тот должен почуять эту атмосферу русской усадьбы и уловить ее сложившееся за девятнадцатый век духовное наследие: этот дух скептического просвещения, офранцуженного аристократизма; эту струю небо-опустошающего вольтерьянства, с его замечательной зоркостью к злому началу в человеке и с его особою подслеповатостью к божественному началу Добра; этот тонкий аромат разочарованного байронизма, с его мрачной и горделивой, но пустоватой проблематикой и с вечной тягой к вольнодумству; эту ширину души, совмещающую мысль со страстью, барское гостеприимство, охоту и кутеж с народническим толстовством, а толстовскую мораль с вечною жаждою чувственного, и умственного, и созерцательного наслаждения, и с действительным умением наслаждаться; эту близость к природе — и к сумасшедшим метелям, и к пышным листопадам, и к нещадному солнцу, и к этой душемутительной откровенности скотного двора; этот чуткий и простосердечный подход к крестьянству, полный того обостренного интереса и дивования, который характеризует процесс национального самосознания, ибо поистине русская художественная литература, воспринимая и живописуя душу русского крестьянина, совершала акт национального самопознания и самоутверждения.  
      Крестьянская, простонародно-всенародная стихия — вот, наряду с усадьбой, второй исток творчества Бунина. В эту стихию он вжился во всей ее первоначальности; он принял в себя весь ее первобытный отстой, с его многовековою горечью, с его крепкой ядреностью, с его соленым юмором, с его наивной непреодоленно-татарской жестокостью, с его тягою к несытому посяганию. Но крестьянская стихия не дала ему ограничиться этим: она заставила его принять в свою душу и кое-что из тех сокровенных залежей мудрости и доброты, свободы и богосозерцания, которые образуют самую субстанцию русского народного духа».

***И. А. Ильин.*** *Творчество И. А. Бунина, 1959*

***Задание 1***  
  
      Что общего можно найти в автобиографической заметке Бунина и в той характеристике его творчества, какую дает философ и литературный критик И. Ильин? Проследите на материале бунинских произведений (рассказы «Антоновские яблоки», «Иоанн Рыдалец», повесть «Деревня», роман «Жизнь Арсеньева») взаимодействие двух начал, вошедших в «жизненный состав» писателя: дворянского, с его богатейшей культурой и одновременно скепсисом, вольнодумством, помещичьими замашками, гордостью за свое происхождение, и крестьянским, с его близостью природе, фольклором, простонародным православием. Как выразила себя «странническая душа» (Горький) Бунина в творчестве — прозе и поэзии?

**Поэзия Бунина**

      «Цельность и простота стихов и мировоззрения Бунина настолько ценны и единственны в своем роде, что мы должны с его первой книги и первого стихотворения „Листопад“ признать его право на одно из главных мест среди современной русской поэзии. Я говорю — с первого стихотворения, потому что с тех пор резких перемен не произошло. Все черты, свойственные Бунину, только укреплялись и становились отчетливей, и звезда его поэзии восходила медленным и верным путем. Такой путь очень идет к поэзии Бунина, которой полюбилась прежде всего природа. Так знать и любить природу, как умеет Бунин, — мало кто умеет. Благодаря этой любви поэт смотрит зорко и далеко и красочные и слуховые его впечатления богаты».

***Александр Блок.*** *О лирике, 1907*

      «Если на рубеже века для бунинской поэзии наиболее характерна пейзажная лирика, в ясных традициях Фета и А. К. Толстого <...>, то в пору первой русской революции и последовавшей затем общественной реакции Бунин все больше обращается к лирике философской, продолжающей тютчевскую проблематику. Личность поэта необычайно расширяется, обретая способность самых причудливых перевоплощений, находит элемент „всечеловеческого“ (о чем говорил, применительно к Пушкину, в своей известной речи Достоевский). <...> Поверхностный атеизм сменяется пантеистическим восприятием мира и своего рода метафизическим исследованием глубинных основ нации. <...> В этой мраморной поступи неоклассика слышен призыв к людям нового века следовать за ним — ощущать ход вечности и растворяться в ней. Взгляд поэта обретает вселенскую, „надзвездную“ масштабность, где человек — лишь малое дитя бесконечного мира».

***О. Михайлов.*** *Строгий талант. Иван Бунин. Жизнь. Судьба.  
Творчество, 1976*

      «Передо мною книга Бунина „Избранные стихи“. Это не кликушество, не тайнопись. Здесь поэт не является только орудием только некоей высшей воли. Он творит сам, сознательно, что хочет и как хочет. Он никогда не опьяняется словами, не бьется в падучей творческого экстаза. Он ясен, спокоен и великолепен.  
      Из драгоценного ларца своего таланта он холодно и мудро берет то, что ему сейчас нужно. И радость, которую дает нам его творчество, — такая, какая бывает у любителя редкостей, которому покажут сокровище тончайшей работы. <...>  
      Когда-то, помню, читала я его стихотворение, где он говорил, что на ледяной скале он „вырезал стальным клинком сонет“.  
      Только он сам и мог сказать о себе так чудесно и точно. Именно „стальным клинком“.  
      Никогда не размазано, не разрыхлено. Никогда не „около“. Всегда остро, тонко, единственно».

***Н. А. Тэффи.*** *По поводу чудесной книги, 1929*

      «В условиях русской поэзии XX века нельзя было безнаказанно отвергнуть весь символизм, отбросив все его правды вместе с неправдами. Бунин поставил перед собою ряд трудностей непреодолимых. Я был бы неоткровенен, т. е. недобросовестен, если бы не указал на те строгие и, с моей точки зрения, не всегда справедливые ограничения, которым Бунин сознательно подверг свою музу. Но я не могу не воздать должного тому последовательному, суровому и мужественному аскетизму, которому Бунин подчинил свою поэзию, раз навсегда отказавшись от всего, что представлялось недостаточно достойным или слишком суетным. Бунин всегда шел по линии наибольшего сопротивления. Пусть я не разделяю многих мотивов бунинского самоограничения — все же я не могу не признать, что во многих он оказался прав.  
      Но этого мало. Не разделяя принципов бунинской поэзии <...>, я все же хочу сказать, что существует нечто, переступающее все принципиально поэтические барьеры: это — самый факт бунинской поэзии, тот прекрасный факт, что, как всякая подлинная поэзия, она порою заставляет позабывать все „школьные“ расхождения и прислушиваться к ней просто».

***Вл. Ходасевич.*** *О поэзии Бунина, 1929*

      «Я, вероятно, все-таки рожден стихотворцем. Тургенев тоже был стихотворец прежде всего, и он погубил себя беллетристикой. Для него главное в рассказе был звук, а все остальное — это так. Для меня главное — найти звук. Как только я его нашел — все остальное дается само собой».

***И. А. Бунин.*** *Запись в дневнике его племянника   
Н. А. Пушешникова, 1911*

***Задание 2***  
  
      Можно ли утверждать, что поэзия и проза в бунинском творчестве были двумя равноправными стихиями? Какие черты в стихах Бунина выделяют А. Блок, Вл. Ходасевич, Н. Тэффи? Как эволюционировала поэзия Бунина, восходя от пейзажной лирики к лирике философской? Обратите внимание на роль классической традиции в его поэзии, которая отличалась ясностью, простотой и некоторой рациональностью — в противовес главенствующему направлению начала века символизму. Кто более прав из двух писателей — современников Бунина — поэт Владислав Ходасевич, заявивший, что «нельзя было безнаказанно отвергнуть весь символизм», или прозаик Надежда Тэффи, видевшая силу бунинской поэзии как раз в том, что это не «тайнопись», но всегда «остро, тонко, единственно». Справедливо ли утверждение, что стихи Бунина — это «неореализм», близкий поэзии его младшего современника — Анны Ахматовой?  
      Как повлияло «стихотворчество» Бунина на его художественную прозу?

**Проза Бунина**

      «Проза Бунина вспахана плугом поэта... Она постепенно обретала особенный лаконизм, сгущенность слова. Прочитав бунинский рассказ „Сосны“, Чехов написал ему: „Это очень ново, очень свежо и очень хорошо, только слишком компактно, вроде сгущенного бульона“. И „Сосны“, и „Антоновские яблоки“, и „Новая дорога“, и „Золотое дно“ поражают меткостью деталей, художественными подробностями. Вспомним только молодую старостиху из „Антоновских яблок“, важную, как „холмогорская корова“. А какой букет ароматов в этом рассказе: „ржаной аромат новой соломы и мякины“, „душистый дым вишневых сучьев“, крепкий запах „грибной сырости“ и тут же другие: „старой мебели красного дерева, сушеного липового цвета“ и главный, создающий цельное настроение этой новеллы аромат „антоновских яблок, запах меда и осенней свежести“.  
      Проза вобрала в себя не только новую лексику, приобрела компактность и взвешенность. Она подчинилась внутренней мелодике, музыке. Это не значит, что она стала нарочито ритмизированной, как у Андрея Белого. Нет, Бунин стремился, говоря словами любимого им Флобера, „придать прозе ритм стиха (оставляя прозу прозой)“. Музыкальность внутренняя, которая легко влилась в формы стиха, оказалось, могла подчинить себе и прозу».

***О. Н. Михайлов.*** *Иван Алексеевич Бунин. Очерк творчества, 1967*

      «Подлинного мастерства Бунин достигает несколько позднее — из-под его пера выходят шедевры художественной прозы, в которых беспощадная правда изобразительности, внутренне напряженной, внешне бесстрастной, сочетается с недосягаемым совершенством формы. И тут надо отметить одно обстоятельство, весьма примечательное. Если в стихах Бунина... постепенно стирается грань между поэзией и прозой в том смысле, что поэзия в стихах Бунина приобретает все больше характер не внешне-звучальный, а смысловой, то в прозе Бунина начинает наблюдаться движение, так сказать, встречное: проза Бунина все более и более обретает музыкальный характер, в каком-то совершенно особом смысле. Нельзя сказать, чтобы проза Бунина приобрела какое бы то ни было внешнее сходство с стихами или музыкой — нет. Но в ней появляется свой собственный внутренний ритм и своя собственная чисто музыкальная логика. Не случайно и то, что Бунин именно с этого времени приобретает способность непогрешимой архитектурной композиции своих поэтических произведений — тот „дар построения, ритма и синтеза“, который проницательно отметил в Бунине французский писатель Рене Гиль — способность вообще редкую, а среди русских писателей не встречающуюся».

***К. Зайцев.*** *И. А. Бунин. Жизнь и творчество, 1934*

***Задание 3***  
  
      В чем заключается, на ваш взгляд, магия музыкальности бунинской прозы? Прочтите начало рассказа «Антоновские яблоки» («Вспоминается мне ранняя погожая осень...» и т. д.) и начало чеховской «Попрыгуньи» («На свадьбе у Ольги Ивановны были все ее друзья и добрые знакомые...» и т. д.). Можно ли сказать, что Чехов как бы «демократизировал» прозу, добившись в итоге предельной простоты и общедоступности ее восприятия, того, что А. Твардовский охарактеризовал как «магию доходчивости», а Бунин, напротив, «аристократизировал» прозу, насыщая метафорами, уплотняя и «вызолачивая» ее («парчевым» назвал язык бунинской прозы критик Ю. Айхенвальд)? Случайно ли, что в похвале бунинскому рассказу мы находим у Чехова и скрытый упрек («только слишком компактно вроде сгущенного бульона»), в то время как Бунин, высоко оценив талант Чехова, в то же время сказал, что он «пишет бегло и жидко»? Какое из двух начал в прозе — чеховское или бунинское — ближе вам как читателю?

**«Деревня» (1909—1910)**

      «Конец „Деревни“ я прочитал — с волнением и радостью за Вас, с великой радостью, ибо Вы написали первостепенную вещь. Это — несомненно для меня: так глубоко, так исторически деревню никто не брал. <...> Я не вижу, с чем можно сравнить Вашу вещь, тронут ею — очень сильно. Дорог мне этот скромный, скрытый, заглушенный стон о родной земле, дорога благородная скорбь, мучительный страх за нее — и все это ново. Так еще не писали. <...>  
      Не считайте моих речей о „Деревне“ приподнятыми и преувеличенными, это не так. Я почти уверен, что московские и петербургские всех партий и окрасок иваны непомнящие и незнающие, кои делают критические статьи для журналов, — не оценят „Деревни“, не поймут ни существа, ни формы ее. Угроза, скрытая в ней, тактически неприемлема как для левых, так и для правых, — угрозы этой никто не заметит.  
      Но я знаю, что когда пройдет ошеломленность и растерянность, когда мы излечимся от хамской распущенности — это должно быть или — мы пропали! — тогда серьезные люди скажут: „Помимо первостепенной художественной ценности своей, „Деревня“ Бунина была толчком, который заставил разбитое и расшатанное русское общество серьезно задуматься уже не о мужике, не о народе, а над строгим вопросом — быть или не быть России? Мы еще не думали о России, — как о целом — это произведение указало нам на необходимость мыслить именно обо всей стране, мыслить исторически».

***Письмо М. Горького И. А. Бунину.*** *Декабрь 1910 г.*

      «Что-то щемящее, почти безнадежное исходит от этого мрачного полотна. Что-то глубоко пессимистическое, почти отрицательное сквозит в каждом густом мазке...»

***Н. Г. «Деревня». Повесть И. А. Бунина.*** *Одесские новости. — 1910*

      «Какой поразительный контраст с той идеализацией русского мужика, которую находим в „Записках охотника“ Тургенева! Быть может, историческая закономерность сказалась на этих двух полюсах: реалистическая реакция против идеализации доброго старого времени должна была дойти до своего завершения, увлечение светлыми тонами должно было быть искупленным не меньшим увлечением черными пятнами. Если это так, то Бунин довел этот процесс до предела».

***Е. Колтоновская.*** *И. Бунин. «Деревня», 1911*

      «О вырождении деревни вопиет каждая страница этой повести еще более, чем о злобе и подлости мужиков. Но бунинская деревня совершенно не знает Липы, не знает Хрыминых и Кострюковых, призывавших обывателей чеховского „оврага“ „под светлые знамена труда и справедливости на земле“. В противовес деревне Решетникова, Тургенева и Успенского она рисует все сплошь в безотрадных и отвратительных красках».

***Л. Войтоловский.*** *Новая повесть И. А. Бунина «Деревня», 1910*

      «Прочитали кое-что из того, что писалось о „Деревне“... И хвалы и хулы показались так бездарны и плоски, что хоть плачь».

***И. А. Бунин — М. Горькому.*** *20 апреля 1911 г.*

***Задание 4***  
  
      Сопоставьте характеристику, которую дает Горький «Деревне», с отзывами критики. Исчерпывается ли содержание бунинской повести «черными красками» (в контрасте с повестью Чехова «В овраге», произведениями Тургенева, Г. Успенского), как утверждалось большинством критиков, или автор преследовал иную, более глубокую цель? Что увидел Горький в бунинской повести, когда сказал, что «так глубоко, так исторически деревню никто не брал»? Можно ли найти в последующем историческом пути России «как целого» подтверждение горьковской оценки?

**«Веселый двор» (1911), «Иоанн Рыдалец» (1913)**

      «„Иоанн Рыдалец“, как это просто, прекрасно, правдиво рассказано Вами. Это Вы, это я, это все мы, вся русская литература рыдает денно и нощно, оплакивая злодеяния своих иванов грозных, не помнящих себя в гневе, не знающих удержу своей силе. Вот мне бы хоть один такой рассказец написать, чтобы всю Русь задеть за сердце. Какой счастливец стал бы я».

***М. Горький,*** *середина 20-х гг.*

      «Самая благополучная с виду биография, оказывается, таит в себе катастрофичность, покоится над бездной. Размеренно, упорядоченно течет жизнь человека, пока вдруг не пересечется траурной чертой. Куда бы ни повел героев автор, мы знаем, он непременно приведет их к крутизне, где обрывается жизнь, — заглянуть, чтобы закружилась от ужаса и растерянности голова. <...> Его особенное внимание в 1910-е годы не случайно привлекают люди, выбитые из привычной колеи, пережившие внутренний перелом, катастрофу, вплоть до отказа от своего „я“, — странники, юродивые, „Божьи люди“, которые позволяют, как ему кажется, глубже заглянуть, точно в бездонный колодец, в прошлое Руси».

***О. Михайлов.*** *Строгий талант. Иван Бунин. Жизнь. Судьба.   
Творчество, 1976*

      «Когда Анисья Минаева („Веселый двор“), покинув пустую избу, в полуобмороке от истощения бредет в жаркий, цветущий летний день за двадцать верст к сыну, пустоболту и бродяге, пристроившемуся, наконец, на „место“ в лесной караулке, она для нас как бы не литературный персонаж, а именно та, живая Анисья, каким-то чудом из горькой, мученической своей и безгласной, безвестной жизни занесенная на страницы книги. Ее материнская печаль и материнская нежность к беспутному сыну, оставившему мать без крошки хлеба, ее страдания вызывают у нас прежде всего не восхищение мастерски написанным портретом, а просто душевный порыв, страстное желание помочь этой бедной женщине, накормить, приютить ее старость. Но вместе с этим эта женщина, бредущая проселками и полями, шатающаяся от слабости, жующая какие-то травинки („горох еще не наливался. Кабы налился, наелась бы досыта — и не увидал бы никто“), предстает нам и как образ всей нищей, „оголодавшей“ деревенской Руси, бредущей среди своих плодородных полей, плутающей по межам и стежкам».

***А. Т. Твардовский.*** *О Бунине, 1965*

***Задание 4***  
  
      В дневнике 8 июня 1911 года Бунин записал: «Умер ефремовский дурачок Васька. Похороны ему устроили ефремовские купцы прямо великолепные. Всю жизнь над ним потешались <...>, а похоронили так, что весь город дивился: великолепный гроб, певчие... Тоже „сюжет“. Можно ли утверждать, что этим «сюжетом» стал рассказ «Иоанн Рыдалец»? Сравните с другим признанием Бунина (критику А. А. Измайлову): «Иоанн весь выдуман. Не раз, например, слышал я от критиков, что я что-то „записываю“, собираю, рассказываю свои семейные предания и т. д. Когда будете писать обо мне, не говорите, пожалуйста, о моих „записях“, можно ошибиться».  
      Какую роль в рассказе играет композиция, прием контраста, когда «великолепный» юго-восточный экспресс задерживается для чего-то на убогой станции, среди «необозримых полей», где «ничего не происходит»? Какие драмы на самом деле сотрясают сельцо с многозначительным названием **Грешное**?  
      Бунина глубоко интересовал русский характер на изломах его души, в том числе и подвижники, «безумцы», юродивые, соединявшие в себе и трагическое, и скоморошье начала. Но Иоанн Рыдалец или «пустоболт» Егор Минаев («Веселый двор») — отдельные фигуры общей огромной картины деревенской Руси, какая отображена Буниным. Вправе ли мы сказать, что отношение Бунина к деревенской России — крестьянской и дворянской, — сложное чувство «любви-ненависти, любви ко всему светлому, трогательному, здоровому в русском народе и ненависти — к косному, дикому, жестокому?

**«Господин из Сан-Франциско» (1915)**

      «Более десяти лет отделяет нас от конца творчества Чехова, и за этот срок, если исключить то, что было обнародовано после смерти Л. Н. Толстого, не появлялось на русском языке художественного произведения, равного по силе и значению рассказу „Господин из Сан-Франциско“. <...>  
      Художник недвусмысленно намекает на то, что необходимо прежде всего помнить про неизбежность конца и затем сообщать жизни тот смысл, который не может быть смертью уничтожен. Эта идея — чисто религиозно-нравственная, воплощенная в форму, где социальная несправедливость проявляется нравственной тупостью, а нравственная тупость ведет с неизбежностью к бессмысленной гибели религиозного существования — характерная для толстовского миропонимания схема, усвоенная, по крайней мере, в разбираемом рассказе Бунина. <...>  
      В чем же эволюционировал художник? В масштабе своего чувства. Его нелюбовь к американцу не заключает в себе и тени раздражения, и она необычайно (и плодотворно) раздвинута. С какой-то торжественной и праведной печалью художник нарисовал крупный образ громадного зла, — образ греха, в котором протекает жизнь современного гордого человека со старым сердцем, и читатель чувствует здесь не только законность, но и справедливость и красоту самой авторской холодности к своему герою. <...>  
      ...Замечателен в целом стиль рассказа, мерная, металлическая музыка этих безукоризненных, строго наполненных фраз, точно глубокого ритма раскачивающихся гулких колоколов, одновременно богатство и целомудрие слов, без единого лишнего и без единого недостающего».

***А. Дерман.*** *Победа художника, 1916*

      «Нужно ли такое обилие красок, как у Бунина? „Господин из Сан-Франциско“ просто подавляет красками, от них становится тягостно. Каждая в отдельности, разумеется, великолепна, однако, когда читаешь этот рассказ, получается такое впечатление, будто присутствуешь на некоем сеансе, где демонстрируется какое-то исключительное умение — в данном случае определять предметы. В рассказе, кроме развития темы и высказывания мыслей, еще происходит нечто не имеющее прямого отношения к рассказу — вот именно этот самый сеанс называния красок. Это снижает достоинство рассказа. <...>  
      Его рассуждения о душе, сливающейся с бесконечностью или в этом роде, кажутся иногда просто глупыми. Пресловутый „Господин из Сан-Франциско“ — беспросветен, краски в нем нагромождены до тошноты. Критика буржуазного мира? Не думаю. Собственный страх смерти, зависть к молодым и богатым, какое-то даже лакейство».

***Ю. Олеша.*** *Ни дня без строчки, 1965*

***Задание 5***  
  
      С помощью каких приемов прибегает Бунин к осуждению бездуховного существования «господина из Сан-Франциско»? Сопоставьте две характеристики рассказа — дореволюционного критика А. Дермана и советского писателя Ю. Олеши. Какая позиция вам ближе? В чем проявилось влияние Л. Н. Толстого, о котором писал А. Дерман? Сравните героя бунинского рассказа с толстовским Иваном Ильичом («Смерть Ивана Ильича»).

**Эмигрантский период**

      «В эти годы я чувствовал, как с каждым днем все более крепнет моя рука, как горячо и уверенно требуют исхода накопившиеся во мне силы. Но тут разразилась война, а затем русская революция. *<....>*  
      Я покинул Москву в мае 1918 года, жил на юге России, переходившем из рук в руки „белых“ и „красных“, а в феврале 1920 года, испив чашу несказанных душевных страданий, эмигрировал за границу — сперва на Балканы, потом во Францию».

***И. А. Бунин.*** *Из предисловия к французскому изданию   
«Господина из Сан-Франциско», 1921*

      «Эмиграция стала поистине трагическим рубежом в биографии Бунина, порвавшего навсегда с родной русской землей, к которой он был, как редко кто, привязан „любовью до боли сердечной“. За этим рубежом произошла не только довременная и неизбежная убыль его творческой силы, но само его литературное имя понесло известный моральный ущерб и подернулось ряской забвения, хотя жил он еще долго и писал много».

***А. Т. Твардовский.*** *О Бунине, 1965*

      «Бунин в эмиграции — и это его большая заслуга — был глубоко честен перед самим собой как перед художником: писал только о том, что хорошо знал и органически любил. <...>  
      Эмиграция, разрыв с родиной совершенно не обязательно влечет за собою потерю таланта: все зависит от обстановки, от внутреннего творческого богатства. Бунин, творчески богатейший человек, безмерно любивший жизнь и, в силу этой любви, постоянно обращавшийся к думам о смерти, пожалуй, в известном смысле даже обогатил свой талант, придав ему небывалую лирическую силу».

***Н. П. Смирнов.*** *Бунин на родине, 1967*

***Задание 6***  
  
      Кто более прав в оценке эмигрантского творчества Бунина — известный советский поэт А. Твардовский или критик и прозаик Н. Смирнов? Можно ли утверждать, что эмиграция одновременно и ограничила творческий диапазон писателя, и придала ему трагическую силу, заставив сосредоточиться на таких темах, как память о России, любовь и смерть?

**«Солнечный удар» (1925)**

      «Я не помню в литературе такой, почти физически ощущаемой передачи солнечного света, удававшейся разве гениальному Мане и художникам-импрессионистам. По напряженности чувства, по насыщенности светом, счастьем и болью любви, по своей жгучей жизненности этот маленький рассказ — чудо».

***М. О. Цетлин.*** *Ив. Бунин. «Солнечный удар», 1926*

      «Любовь в изображении Бунина поражает не только силой художественной изобразительности, но и своей подчиненностью каким-то внутренним, неведомым человеку законам. Нечасто прорываются они на поверхность: большинство людей не испытывают их рокового воздействия до конца дней. Такое отношение к любви неожиданно придает трезвому, „беспощадному“ бунинскому таланту романтический отсвет. <...>  
      Понимание любви как страсти, захватывающей все помыслы, все духовные и физические потенции человека, было свойственно ему на протяжении всего его творчества, и в этом смысле рассказ 1909 года „Маленький роман“ принципиально не отличается от „Солнечного удара“. Чтобы любовь не исчерпала себя, не выдохлась, необходимо расстаться — и навсегда. Если этого не делают сами герои, в ход вмешивается судьба, рок, можно сказать, во спасение чувства убивающий кого-то из возлюбленных. <...>  
      Разве в „Солнечном ударе“ переложен заурядный адюльтер? „Пароходный роман“? „Даю вам честное слово, — говорит женщина поручику, — что я совсем не то, что вы могли обо мне подумать. Никогда ничего даже похожего на то, что случилось, со мной не было, да и не будет больше. На меня точно затмение нашло... Или, вернее, мы оба получили что-то вроде солнечного удара...“  
      Бунин и не собирается оправдывать какими-то высокими словесами чувственный порыв своего поручика, напротив, он даже подчеркивает сугубую „скоромность“ его исходных желаний. Однако постепенно — и как бы против воли героев — они вступают в заколдованный мир совершенно новых отношений, которые действуют на них сильно и больно, и тем больнее, чем яснее мысль, что все кончено, что они расстались навсегда и как бы умерли друг для друга. <...>  
      Дорожное приключение перерастает в редкостную и благородную ошеломленность души, потрясение, которое силой слова передается и читателю. Трудно отыскать рассказ, который в столь сжатой форме и с такой силой передавал бы драму человека, познавшего вдруг подлинную, слишком счастливую любовь; счастливую настолько, что, продлись близость с этой маленькой женщиной еще день (оба знают это), и любовь, осветившая всю их серую жизнь, тотчас бы покинула их, перестала быть „солнечным ударом“».

***О. Михайлов.*** *И. А. Бунин. Жизнь и творчество, 1987*

**«Чистый понедельник» (1944)**

«Благодарю Бога, что Он дал мне написать „Чистый понедельник“».  
Ив. Бунин

      «Краткая новелла, почти лишенная событий, рассказывает о трагическом душевном надломе. Героиня наделена властной женской прелестью, волей и жаждой жизни. В то же время она придавлена безнадежностью и беспомощностью. Герой — красавец, живой весельчак — становится для нее искушением. Все, что есть в ней страстного, требует любви; все мертвое, с чем она связана, препятствует чувству. Впрочем, не только мертвое, но и бесспорный максимализм, ищущий значительных свершений, не удовлетворяющийся жизнью пустой и сытой. Ее возлюбленный ничем не выше и не лучше окружающих. Благородная требовательность, такая же, как и у Лизы, Елены (героини Тургенева. — *О. М.*), у гончаровской Веры, приводит к бесчеловечному юродству. В „чистый понедельник“ она рассчиталась с любимым и любовью, простилась с презираемой, но все же манящей жизнью, отдала „кесарю кесарево“. <...>  
      Герои Бунина не имеют права на счастье. Добровольный уход из жизни — в монастырь или в кабак — вот что им уготовано. Не нужны, в сущности, болезни и катастрофы, злая воля или роковые случайности — все совершается легко и просто, развязка наступает сама собой. В правде, выраженной „Чистым понедельником“, — истоки всех произведений Бунина. Люди и время отжили свой срок. Новеллы позднего Бунина отпели старую Россию, как юношеские его рассказы отпели дворянские гнезда. И  потому его творчество — не просто творчество мрачных итогов, оно утверждает закономерность конца».

***М. Иофьев.*** *Поздняя новелла Бунина, 1965*

***Задание 7***  
  
      Сопоставьте рассказы о любви, написанные в эмиграции, — «Солнечный удар» и «Чистый понедельник». Согласны ли вы с бунинским утверждением, что любовь-страсть не может продлиться долго и непременно завершается расставанием или гибелью одного из героев? Прав ли советский критик М. Иофьев, утверждая, что уход героини «Чистого понедельника» в монастырь — дань «мертвому»? Или более верно его же утверждение, что ее поступок — дань максимализму, следствие несовпадения ее высоким требованиям, ее идеалов и незначительности окружающего? Почему поздние рассказы Бунина не имеют «благополучных» концовок?

**«Жизнь Арсеньева» (1927—1929, 1933)**

      «„Жизнь Арсеньева“ — это одно из замечательнейших явлений мировой литературы. К великому счастью, оно в первую очередь принадлежит литературе русской».

***К. Паустовский.*** *Иван Бунин, 1961*

      «А зачем выдумывать? Зачем героини и герои? Зачем роман, повесть, с завязкой и развязкой? Вечная боязнь показаться недостаточно книжным, недостаточно похожим на тех, что прославлены! И вечная мука — вечно молчать, не говорить как раз о том, что есть истинно твое и единственно настоящее, требующее наиболее законного выражения, то есть следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове!»

***Ив. Бунин.*** *Книга, 1924*

      «Роман вообще поразителен. В своей рискованной оригинальности он шел, казалось бы, по опасной дороге, отказавшись от интриги, отбросив фабулу, оставшись романом без сюжета, сосредоточив всю свою силу на неосязаемых явлениях души, ее тихом и скрытом росте, устранив героев, не пожелав ввести ни одного большого события. С первой же главы озадачивал этот замысел, казалась дерзкой эта решимость сосредоточиться на еле ощутимых процессах детской души, вести роман без происшествий, пренебречь фактами, ничего не подчеркивать, ничего не сгущать, пленять темпом речи, ритмом строк, очаровательной музыкой тонкого мастера, не знающего стараний. В этом романе все живет, движется, говорит на своем таинственном языке, понятном для обостренного, для исключительно чуткого слуха. <...>  
      Эта книга прозрачна, именно светла, мудра в своей ясной правдивости. Роман кажется вершиной горы: по ней неторопливо всходил большой человек, отчетливо видевший, живший смело и спокойно».

***Петр Нильский.*** *«Жизнь Арсеньева» Бунина, 1931*

      «Бунин такой замечательный художник, что он вызывает в нас картины бесконечно меняющегося миража времен года в Батурино, земли, полей, неба, садов, сначала изображая чувства задумчивого ребенка, а затем юноши, затерянного в загадочном мучительном „любовном счастье жизни“. В шести строках он может дать целый рой образов. Волшебная свежесть и полнота ощущений и чувств юноши смешиваются всюду с особым поэтическим ощущением пейзажа и глубокой страстной восприимчивости. Это потрясающе, что человек шестидесяти трех лет мог заключать в себе сердце и обладать душой и жизненным пульсом юноши».

***Эдуард Гарнет.*** *О русском гении, 1933*

***Задание 8***  
  
      Можно ли сказать, что роман «Жизнь Арсеньева» является итоговым произведением всего творчества Бунина? В эмиграции именно **память о России** становится центральной темой писателей-изгнанников: А. И. Куприн создает роман «Юнкера», И. С. Шмелев — «вспоминательные» книги «Богомолье» и «Лето Господне», А. Н. Толстой — автобиографическую повесть «Детство Никиты», Б. К. Зайцев — тетралогию (роман в четырех книгах) «Путешествие Глеба» и т. д. Однако верно ли, что «Жизнь Арсеньева» — только «слепок», «оттиск» житейской биографии молодого Бунина (при бесспорном обилии автобиографического материала)? Не лучше ли сказать, что это, говоря словами поэта и критика Г. В. Адамовича, «вымышленная автобиография», «автобиография третьего лица»? Обратите внимание на новаторство бунинского романа, который строится как лирический монолог.  
      Вправе ли мы сказать, что это **монолог о России**?

**М. ГОРЬКИЙ**

**«НА ДНЕ» (1902)**

      «Видел я всякие угнетения, какие делают под солнцем; и вот слезы угнетенных, а утешителя у них нет; и в руке угнетающих их сила, а утешителя у них нет. И блажил я мертвых, которые давно умерли».

***Экклезиаст,*** *4; 1; 2*

      «Кто-то сказал: если мое произведение все бранят, значит, в нем что-то есть. Если все хвалят, значит, оно плохо, а если одни хвалят, а другие бранят, тогда оно превосходно. По этой теории произведения Горького превосходны».

***Л. Н. Толстой,*** *1903*

      «После „На дне“ я не могла опомниться недели две. Я и не запомню, чтобы что-нибудь произвело на меня такое сильное впечатление».

***М. Н. Ермолова,*** *1903*

      «...От волнения слезы душили меня, от радости за всех вас, за театр, за Максимыча, за вечную идею добра, любви к людям, которая вспыхнула во всех людях, бывших в театре... Ну как же не праздник! Камни заговорили! Все озлобленные, живущие борьбой за существование люди, мертвые, вдруг ожили, и вместо злобы — любовь к человеку!»

***Л. А. Сулержицкий,*** *1902*

      А. С. Пушкин утверждал, что «драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным». Ниже приведены суждения М. Горького о драме как литературном роде, т. е. о тех «законах», которые он «признавал над собою».  
**?**    Каковы, по-вашему, законы пьесы «На дне»?  
  
***Задание 1***  
  
      М. Горький писал, что «пьеса делается, как симфония: есть основной лейтмотив и различные вариации, изменения его».  
**?**    Какую тему вы считаете лейтмотивом пьесы «На дне» и почему? Покажите, как названный вами лейтмотив варьируется в драме Горького.  
  
      Исследователи не раз писали о сопоставимости «На дне» с пьесами Чехова, поскольку она представляет собой «полилог, составленный из не стыкующихся друг с другом реплик, провалы коммуникации, заменяющие общение, пунктир лейтмотивов (правда — вера, правда — ложь), организующий движение речевого потока».  
      Докажите эту мысль. Подумайте также над такой проблемой: использование схожих форм не может не означать некоторого сходства решаемых художественных задач. Если это так, то какие общие мотивы или положения содержат пьесы А. П. Чехова (например, комедия «Вишневый сад») и М. Горького?  
  
      По мнению М. Горького, «пьеса не допускает... свободного вмешательства автора, в пьесе его подсказывания зрителю исключаются». И все же «подсказки» автора зрителю в драматическом произведении есть: это название, которое именно автор дает своему произведению, действующие лица (автор определяет их круг, имена, возраст, внешность, род занятий и т. п.) и ремарки (которые могут содержать и элементы описания).  
  
***Задание 2***  
  
      Вспомните известные вам пьесы: «Гамлет», «Мещанин во дворянстве», «Недоросль», «Горе от ума», «Борис Годунов», «Ревизор», «Гроза», «Вишневый сад» и др. Попробуйте классифицировать традиционные принципы именования драматических произведений. Можно ли сказать, что название пьесы Горького традиционно? Обоснуйте свое мнение.  
  
      Заглавие «На дне» впервые появилось на афишах Художественного театра. Горький долго искал своему произведению подходящее название. Известны такие варианты: «Ночлежка», «В ночлежном доме», «Без солнца», «Дно», «На дне жизни».  
**?**    Как вы думаете, почему писатель остановил свой выбор на названии «На дне»?  
  
      Литературовед Л. А. Смирнова считает, что словосочетание «На дне» рождает чувство перспективы... оттеняет не конкретные «где» или «как», а емкое, сложное «что».  
**?**    Что происходит «на дне»? «„На дне“ — чего, только ли жизни?» Попробуйте ответить на поставленный вопрос.  
  
      **Жанр**  
      Первый постановщик «На дне» В. И. Немирович-Данченко утверждал, что «играть трагедию (а „На дне“ — трагедия) в таком тоне — явление на сцене совершенно новое. Надо играть ее, как первый акт «Трех сестер», но чтобы ни одна трагическая подробность не проскользнула».  
**?**    О каких «трагических подробностях» говорит режиссер?  
  
      Познакомившись с рукописью «На дне», А. П. Чехов предупреждал автора (1902): «Настроение мрачное, тяжкое, публика с непривычки будет уходить из театра, и Вы во всяком случае можете проститься с репутацией оптимиста».  
      А вот публика восприняла пьесу как... комедию! После премьеры М. Горький сообщал: «Публика — ревет, хохочет. Представьте — несмотря на множество покойников в пьесе — все четыре акта в театре — хохот. Москвин играет публикой, как мячом. Он говорит: „Ах ты, сволочь!“ — она ржет! — „Подлец ты“ — ржет еще сильнее, и вдруг — „удавился!“ — В театре — как в пустыне. Рожи вытягиваются и — мне говорили несколько раз: „Не смеяться — невозможно, но вы бьете за смех слишком больно. Это несправедливо, если вы сами же вызываете его“».  
  
***Задание 3***  
  
      Найдите в пьесе Горького комические моменты. В чем секрет комизма и причины периодически возникающего в зрительном зале смеха?  
      По мнению И. Ф. Анненского, «На дне» — «настоящая драма, только не совсем обычная». Сам Горький определил жанр «На дне» не сразу. На афише МХТ читаем: сцены в четырех действиях. Лишь позже появился окончательный вариант: картины. Четыре акта. Что общего и что различного между сценами и картинами? Как бы вы охарактеризовали жанр «На дне»?  
  
      В драматургии пьесы «На дне» И. Ф. Анненский отметил «три главных элемента: 1) сила судьбы; 2) душа бывшего человека; 3) человек иного порядка, который своим появлением вызывает болезненное для бывших людей столкновение двух первых стихий и сильную реакцию со стороны судьбы».  
**?**    Согласны ли вы с суждением И. Ф. Анненского о том, что один из главных элементов в пьесе Горького — судьба?  
  
      Интервью с Л. Н. Толстым по поводу «На дне»: «...пьеса „На дне“ мне не нравится. Я говорил Горькому, что для пьесы нужно драматическое положение, а в его пьесе этого нет. Но он с обычной скромностью отвечал, что ему „это не удается“». <...> М. Горький считал, что его пьеса «неудачна», «слаба сюжетно», называл ее «устаревшей и, возможно, даже вредной в наши дни» (1933). Справка: драматическое положение, драматизм — свойство человеческого духа, пробуждаемое ситуациями, когда заветное или насущное для человека остается неосуществленным или под угрозой.  
**?**    Считаете ли вы, что пьеса действительно «устарела» и имеет сейчас чисто «исторический» или «академический» (и даже «школьный») интерес? Докажите свое мнение. Как объяснить тот факт, что в течение почти столетия «На дне» не сходит с театральных подмостков не только России, но и всего мира? Что может привлекать крупнейших режиссеров современности в пьесе, лишенной «драматического положения», представляющей собой «набор сцен без связи, без смысла и общей идеи»? Или все-таки драматизм в «На дне» есть, но особого свойства?  
  
***Задание 4***  
  
      Попробуйте сформулировать принципы драматизма горьковского театра (вспомните при этом о чеховских традициях).  
  
      **Художественные особенности пьесы**  
      В драме мы слышим несколько — более или менее правдивых — повествований босяков о прошлом.  
**?**    С какой целью писатель столь активно использует этот элемент в пьесе? Есть ли среди них «красивые» или по крайней мере красиво рассказанные? Красивы ли, например, истории Насти, Барона, Бубнова? Каково в этих историях соотношение красоты и правды? Почему не все ночлежники наделены таким прошлым?  
  
      По мнению И. Ф. Анненского, «индивидуальность Горького представляет интереснейшую комбинацию чувства красоты с глубоким скептицизмом. Горький сам не знает, может быть, как он любит красоту; а между тем ему доступна высшая форма этого чувства, та, когда человек понимает и любит красоту мысли».  
**?**    Согласны ли вы с мнением поэта? Что, по вашему мнению, составляет эстетическую ценность мысли?  
**?**    Как в пьесе «На дне» выражена любовь к «красоте мысли»?  
  
      Л. Н. Андреев (1902): «Берет Горький все тех же своих босяков и бывших людей, но есть нечто совершенно новое в сильно изменившемся и, я сказал бы, просветленном взгляде автора. Из романтика со всею бессознательною, хоть и красивою ложью романтизма он словно превратился в философа, настойчиво и мучительно ищущего смысла бытия. Он нагромоздил гору жесточайших страданий, бросил в одну кучу десятки разнохарактерных лиц — и все объединил жгучим стремлением к правде и справедливости. *<....>* Драма его лежит на широчайших социальных основах».  
      Вспомните «босяцкие» рассказы Горького и подумайте:  
      прав ли Л. Н. Андреев, говоря, что в пьесе «На дне» М. Горький предстает в совершенно новом качестве? Если да, то что именно изменилось? Согласны ли вы с мнением писателя, что все персонажи пьесы объединены «жгучим стремлением к правде и справедливости»?  
**?**    Чья точка зрения вам кажется более справедливой — Чехова или Андреева: каким предстает автор — мрачным пессимистом или философом с «просветленным взглядом»?  
  
      Литературовед А. В. Леденев считает смысловым центром пьесы спор о правде: «Слово „правда“ прозвучит уже на первой странице пьесы в реплике Квашни: „А-а! Не терпишь правды!“ Правда — ложь („Врешь!“ — резкий выкрик Клеща, прозвучавший даже раньше слова „правда“), правда — вера — это важнейшие смысловые полюсы, определяющие проблематику „На дне“». По мнению литературоведа М. М. Голубкова, определяющим началом в строении основных элементов драмы Горького является «взаимосвязь» и взаимопроникновение двух начал — «философского» и «житейского»... Каждый персонаж «занимает определенную жизненную позицию, мировоззренческую позицию, даже если вовсе ее не сознает как позицию; столкновение этих точек зрения и определяет конфликт пьесы и саму цель пьесы... Поэтому мысль, идущая от каждого персонажа, желание разобраться в жизни, добраться до корня и если не ответить на все вопросы, то в какой-то степени поставить их, — вот что составляло нерв пьесы, вот откуда только мог пойти электрический ток пьесы».  
**?**    Как вы считаете, почему столь яростно каждый из персонажей горьковской драмы борется за признание именно его точки зрения на действительность как единственно верной?  
  
***Задание 5***  
  
      Одно из важнейших свойств пьесы «На дне» — «зеркальность»: зеркальны диалоги Насти и Барона в начале и в конце пьесы, притча Луки о праведной земле и эпизод самоубийства Актера.  
  
      Найдите в тексте, кроме указанных здесь, другие повторяющиеся эпизоды. Как они помогают понять идею пьесы? Отвечая на этот вопрос, вспомните об использовании такого приема в произведениях других писателей (например, «Горе от ума», «Ревизор», «Преступление и наказание» и др.).  
  
      **Действующие лица**  
      На вопрос, почему он «взял именно „бывших“ людей и заставил именно их говорить то, что они говорят в пьесе», Горький в 1928 году отвечал так: «Потому, что эти люди оторвались от класса своего, свободны от мещанских предрассудков, им уже ничего не жалко, — но в этом и все их лучшее. К восстанию ради свободы труда они не способны. Ничего нового внести в жизнь не могут...»  
**?**    Во всем ли вы согласны с точкой зрения автора на персонажей «На дне»? Если да, то как объяснить феноменальный успех пьесы у первых зрителей и читателей, десятки разноречивых откликов в прессе?  
  
      Одному из своих корреспондентов М. Горький писал: «...русский босяк — явление более страшное, чем удалось сказать, страшен человек этот прежде всего отчаянием своим, тем, что сам себя отрицает, извергает из жизни».  
**?**    Подтверждает ли содержание драмы «На дне» характеристику босяка как человека отчаявшегося, отрицающего самого себя? Есть ли в пьесе персонажи, которым, на ваш взгляд, «тесно в жизни»?  
  
      Интервью с Л. Толстым по поводу «На дне»: «Вы говорите, что босяки жестоки. Это неправда. Не прав и Горький, подчеркивая в них эту черту. Разумеется, есть между ними озлобленные, коварные люди. Но основная черта босячества заключается не в этом. ...Надо было еще показать, что у босяков нет ложного страха, что нет пропасти под ними и что если захотят они встать на ноги, то встанут без малейшего усилия, потому что почва у них под ногами...»  
**?**    Согласны ли вы с тем, что Горький подчеркивает в босяках жестокость? Как вы думаете, о какой «почве под ногами» босяков говорит Л. Толстой? Почему великий русский писатель настаивает на возможности — и «без малейшего усилия» — подняться? В чем, по-вашему, причина того, что Горький не прислушался к совету Толстого? Кто из ночлежников, на ваш взгляд, способен возродиться?  
  
***Задание 6***  
  
      Даже при беглом просмотре списка действующих лиц заметны кое-какие особенности. Одни персонажи названы полным (трехчленным) именем, другие — только по имени или по фамилии, третьи представлены кличками.  
      У большинства персонажей возраст обозначен с точностью до года. Сатин и Актер, объединенные в списке действующих лиц фигурной скобкой, «приблизительно одного возраста: лет по 40». Кривой Зоб и Татарин тоже объединены фигурной скобкой, но уже по профессиональному признаку; это как бы персонажи «без возраста».  
  
      Попробуйте объяснить причины «забывчивости» автора.  
**?**    Почему список действующих лиц открывает Михаил Иванов Костылев, а закрывают несколько босяков без имен и речей (и можно добавить — без возраста)?  
      Насколько актуальна проблема имени для понимания художественной идеи «На дне»? Аргументируйте свой ответ, обратившись к тексту пьесы.  
  
***Задание 7***  
  
      Ознакомьтесь со значениями имен персонажей. Можно ли сказать, что Горький верен классицистской традиции называть действующих лиц «говорящими» именами? Аргументируйте свой ответ.  
  
      «Я начинаю от человека, а человек начинается для меня с мысли (с речи), то есть наиболее таинственного в нем» — так Горький определил особенности своего творческого метода.  
**?**     Как речь персонажей помогает приоткрыть тайны их характеров?  
  
      Сообщая о работе над пьесой, Горький писал, что «одна сцена... удалась — благодаря тому, что в ней главным действующим лицом является солнце...».  
**?**    Является ли солнце «действующим лицом» в окончательном варианте пьесы? Почему вы так думаете?  
**?**     Согласны ли вы с мнением литературоведа В. Ю. Троицкого, который считает, что «опустившиеся на „дно“ <...> в прошлом оставили иную, неудавшуюся жизнь, с ее рухнувшими надеждами и неосуществленными планами»?  
  
***Задание 8***  
  
      *Васька Пепел, 28 лет.*  
      Справка: Василий [греч. «царь, царский, царственный»]; Васька — мальчик, служка; распространенная кличка для кота. Пепел — изгарь, зола, все пережженное и перегорелое в прах.  
**?**    Как вы думаете, почему автор использует в списке действующих лиц сокращенную форму? Как обращаются к Пеплу Барон, Сатин, Костылев, Медведев, другие персонажи?  
  
      Сопоставьте имя этого персонажа с именами других действующих лиц (в том числе с их прозвищами, звучащими в тексте пьесы). Есть ли у Васьки Пепла «двойники»? Чем, на ваш взгляд, вызвано это «двойничество»?  
  
      Имена Василий и Василиса созвучны и образованы от одного корня. Попробуйте это объяснить. Сопоставьте свое мнение с точкой зрения В. Ю. Троицкого, считающего, что Васька тоже «царствующий», так как является любовником хозяйки.  
  
***Задание 9***  
  
      *Клещ Андрей Митрич, слесарь, 40 лет.*  
      Справка: Андрей [греч. «мужественный, храбрый»]; клещ — насекомое разных видов, впивающееся в кожу; кровосос.  
**?**    Как вы считаете, почему в пьесе постоянно звучит мотив уподобления человека насекомому? В каком произведении вы уже встречались с подобным мотивом? Случайна ли эта перекличка? Докажите свое мнение, опираясь на текст.  
**?**     Какое имя (или кличка) закрепится за Клещом, когда он «привыкнет» к жизни на «дне»? Почему?  
**?**    Клещ поначалу кажется единственным не смирившимся со своим положением обитателем «дна». Почему ему не удалось вырваться на волю? Что тому виной — внешние обстоятельства или он сам?  
**?**    Как вы думаете, почему Клещ в конце пьесы заговорил словами Луки: «Ничего... Везде — люди... Сначала — не видишь этого... потом — поглядишь, окажется, все люди... ничего!»?  
  
***Задание 10***  
  
      *Анна, его жена, 30 лет.*  
      Справка: Анна [др.-евр. «грация, миловидность»; «милость»; «благодать»].  
**?**    Случайно ли, что именно Анна становится первой из длинной череды умерших на протяжении пьесы?  
  
      *Настя, девица, 24 года.*  
      Справка: Анастасия [греч. «воскресшая, возрожденная»].  
**?**    Связано ли с судьбой Насти значение ее имени? Если да, то как?  
**?**    Как вы думаете, почему автор указывает — девица (в словаре это слово сопровождается пометой «книжн.»)?  
  
      В. Ю. Троицкий считает, что упоминание студента-возлюбленного в рассказе Насти не случайно: «студенчество в глазах современников было живым олицетворением всего прекрасного», потому что именно на рубеже веков ширилось студенческое движение за социальную справедливость. При этом исследователь апеллирует также к реплике Наташи: «Видно, правду говорят, что студенты — отчаянные».  
**?**    Согласны ли вы с этим мнением? Отвечая на вопрос, вспомните образ Пети Трофимова («Вишневый сад» написан годом позже пьесы «На дне»). Подумайте также, почему реплика Наташи сопровождается авторской ремаркой: «грызет семечки».  
**?**    Почему, рисуя портрет Гастоши, Настя «упирает» на тот факт, что он «в лаковых сапогах ходил»? Заметьте: на эту деталь обращает внимание и Лука.  
**?**    Чем, на ваш взгляд, вызвана необходимость рассказывать выдумки и убеждать в их реальности слушателей?  
  
      Как вы думаете, почему Настя, несмотря ни на что, сожительствует именно с Бароном? Почему именно эта пара так явно демонстрирует, так сказать, «скандально-кандальную» нерасторжимость? Отвечая на этот вопрос, обратите внимание на «зеркальные» сцены неверия в рассказах о прошлом.  
      О. Л. Книппер-Чехова, первая исполнительница роли Насти, вспоминала: «...„зерно“ роли... Горький объяснил мне так: „...у нее ничего нет, совсем ничего, она почти гола и внутренне опустошенная — осталась только мечта о Рауле“. Мне хотелось раскрыть в Насте ее полную душевную опустошенность, потерянность. На ней какая-то старая, драная ночная кофточка, сквозь которую виднеется голое тело, и ничего больше у нее не осталось — ни пуговки, ни бантика, ни шпилечки — ничего, чем хотелось бы прельстить клиента. <...> Вот эта крайняя, последняя опустошенность Настенки-то и есть, казалось мне, выражение главной темы пьесы, то самое „дно“, о котором она написана».  
**?**    Почему актриса отказалась от подчеркивания «сохранившихся черт» Настиной «профессии», ее прошлого? А какой вы представляете себе Настю?  
**?**    Как вы считаете, почему именно Настя завершает пьесу?  
  
***Задание 11***  
  
      *Бубнов, картузник, 45 лет.*  
      Справка: прозвище Бубен давали: 1) мастеру, делающему ударный музыкальный инструмент; 2) тому, кто беспрерывно болтает, неразборчиво бубнит, говоруну, вруну, мошеннику; 3) промотавшемуся или проигравшемуся в карты (перенос на основе названия карточной масти) или разорившемуся бедолаге; 4) глупцу (бубны в голове — без царя в голове), лентяю, прихлебателю. Ср. также выражение *забубенная головушка*, т. е. пропащий человек.  
  
**?**    Бубнова и Анну зритель видит только в пределах костылевской ночлежки. Даже в III акте, когда все остальные ночлежники оказываются «на воле» (на «пустыре»), он остается в подвале, выглядывая оттуда в окно. Почему?  
      «В любимом вся душа» — с этим утверждением Луки не согласиться нельзя. У картузника Бубнова «любимое» — острожная песня, которую он самозабвенно распевает с Кривым Зобом, — та, которую «испортил» Актер. Что вы можете сказать о душе Бубнова, судя по этой песне?  
**?**    В ответ на замечание Луки: «Погляжу я на вас, братцы, — житье ваше — о-ой!..» — Бубнов отвечает: «Такое житье, что как по утру встал, так и за вытье». Картузник при этом переиначивает пословицу: «Без правды житье — вставши, да и за вытье». В чем смысл такого изменения?  
  
***Задание 12***  
  
      Просмотрите авторские ремарки, относящиеся к тону, которым Бубнов произносит свои реплики. Какой «алгоритм речевого поведения» этого персонажа вы заметили? Как его объясните?  
  
***Задание 13***  
  
      *Барон, 33 года.*  
      Справка: барон — носящий звание, достоинство баронства, низшей ступени именитого (титулованного) дворянства, которая у нас жалуется иногда и неслужащим, напр. именитым торговым людям. Баронить — важничать, величаться, пускать пыль в глаза, корчить вельможу. Лишь в последнем акте Барон рассказывает о своей родословной: его предком был Густав Дебиль. Справка: Густав — немецкое имя из др.-герм, qunt’ — «сражение», star — «жезл»; некоторые считают, что имя образовалось из перестановки слогов в имени Август — лат. «священный, величественный»; фамилию Дебиль (видимо, ее и носит Барон) можно истолковать как: фр. débile — «слабый, хилый, немощный»  
**?**    Как значение фамилии Барона реализуется в пьесе? Почему зритель узнает о родословной и биографии персонажа в самом конце пьесы?  
  
      Современный литературовед П. Басинский считает социальное происхождение Барона «весьма сомнительным»: слишком оно «похоже на пародию на мещанское представление о „благородной“ породе людей XVIII—XIX веков. Не исключено, что он просто придумал свое прошлое; что на самом деле он был не барином, а, допустим, лакеем или чем-то вроде».  
**?**    А как считаете вы — сочиняет Барон или нет? Отвечая на вопрос, стремитесь опираться не только на собственное восприятие образа Барона, но и на законы, по которым выстроена горьковская пьеса.  
  
      О главных этапах своей жизни Барон рассказывает как о постоянном переодевании. На «дне» он «одел вот это...».  
**?**    Как вы представляете себе «это» — то, во что Барон оделся на «дне»? Как мотив «переодевания» реализуется в связи с другими персонажами? Обратите внимание на пунктуацию монолога Барона. Как вы считаете, что в данном случае обозначает такое обилие многоточий — размышление, волнение, чувство стыда или что-то еще?  
  
***Задание 14***  
  
      *Сатин, приблизительно одного возраста с Актером; лет под 40.*  
      Справка: Сатин — от Сата, Сатя — сокращенные варианты имени Сатир (в греческой мифологии сатиры — боги плодородия из свиты Диониса, бога виноделия; они задиристы, похотливы, влюбчивы, наглы, любят вино).  
**?**     Как вы думаете, почему фамилия героя пьесы образована от уменьшительного, «домашнего» (уличного) варианта божественного имени? Фамилию Сатин связывают также с «князем тьмы» — Сатаной. Считаете ли вы оправданным такой подход, если «да», то почему?  
      Литературовед А. Новикова называет Сатина «новым Данко, превратившимся из романтика в реалиста», который «не может вести за собой людей, освещая дорогу лучами собственного сердца», ибо «у него нет сил» (1996).  
**?**    Правомерно ли такое уподобление?  
  
***Задание 15***  
  
      Г. Д. Гачев так характеризует речь Сатина: «...это огненная, зажигательная речь оракула, вождя, пророка, выражающаяся в лавине афоризмов. А афоризм есть мысль, подкрепленная и сращенная с волей, требующая своего принятия сразу, на веру, а не через доказательства, стремящаяся через мысль завоевать душу, сердце людей. Монологи Сатина — это стремление логики превзойти свои границы и выйти сразу в мир действия. Это своего рода заклинания и магические действия со словами. Волевой натиск этих афоризмов столь велик, что они сразу вбиваются в сознание, и нам и в голову не приходит задать, например, вопрос: а почему «человек — это звучит гордо», а не на самом деле — «горд»? В звучании ведь не живет истина!..» С этими размышлениями трудно не согласиться. Однако, кажется, критик чуть-чуть недоговаривает.  
      Давайте подумаем, почему на самом деле Сатин восторгается не только смыслом слова «человек», но и звучанием (более десяти раз оно звучит в его монологе, причем дважды — вразбивку по слогам: «чело-век» и «че-ло-век») и даже зрительным образом, в который оно вмещается (недаром босяк «очерчивает пальцем в воздухе фигуру человека»).  
      Слово «человек» заключает в себе идеи роста и деяния; человек (\*kel — «расти», «возвышаться», «подниматься»; ueik — «делать», «работать», «побеждать») — обозначение жизненной силы или ее носителя. Безусловно, Горький придавал этому слову именно этот смысл — в этом легко убедиться, прочитав его поэму «Человек» (она написана чуть позже «На дне») с характерным рефреном, обращенным к человеку: «Вперед и — выше!».  
**?**    Насколько и как эти идеи раскрываются в монологе Сатина о человеке?  
  
      П. Басинский сближает образы Луки и Сатина: «Кульминация второго (неявного) действия наступает, когда <...> встречаются две „правды“ и одновременно две „лжи“ — Сатина и Луки. Традиционно их принято считать враждебными; это не совсем верно. Собственно, „правда“ и „ложь“ Сатина и Луки почти совпадают. Оба считают, что „уважать надо человека“ (акцент на последнем слове) — не его „маску“, но расходятся в том, как следует сообщить людям свою „правду“. Ведь она, если подумать, смертельна для тех, кто попадает в ее область». Горький страстно верил в то, что со временем «чувство уважения человека к человеку претворится в религию, ибо религией человечества должна быть прекрасная и трагическая история его подвигов и страданий в бесконечной, грандиозной борьбе за свободу духа и за власть над силами природы!»  
**?**    Можно ли сказать, что в монологах персонажей пьесы звучит мысль о таком религиозном уважении к человеку? Действительно ли разногласия между Лукой и Сатиным почти формальны? Сравните реплики Луки и Сатина, прозвучавшие в самом начале пьесы («Мне все равно, я и жуликов уважаю. Ни одна блоха не плоха: все черненькие, все прыгают» и «Нет на свете людей лучше воров!»). Как они характеризуют тех, кто их произносит, и есть ли между ними разница?  
      П. Басинский пришел к следующему выводу: «Грандиозный миф о Человеке, который предлагает Сатин (очертив изображение Человека в пустоте, что очень важно), рождается на фоне духовной пустоты всего человечества. Никто никого не понимает; все заняты только собой; и мир на пороге катастрофы. Таким образом, Сатин тоже лжет. Но его ложь, в отличие от лжи Луки, имеет идеальное обоснование не в прошлом и настоящем, но в будущем — в перспективе свободного человечества, когда люди сольются воедино и преобразуют жизнь на разумных началах.  
**?**    Согласны ли вы с такой интерпретацией монолога Сатина? Действительно ли босяк создает миф о Человеке и лжет?  
**?**    Как вы понимаете слова Сатина: «Что такое человек?.. Это не ты, не я, не они... нет! — это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном!»? Заметьте: Сатин очерчивает фигуру Человека не в пустоте, как пишет критик, а в воздухе. Что в связи с этим меняется в восприятии образа Человека?  
  
      Существует мнение, что Сатин — идеолог наподобие Раскольникова, для которого Наполеон и Магомет — образцы людей, право имеющих, — в том числе и на пролитие крови. Однако литературовед Б. А. Бялик, напротив, считал возможным воспринимать монолог Сатина «как опровержение „теории“ Раскольникова о существовании двух „разрядов“ людей: высшего, способного, как это делали Магомет и Наполеон, „преступать“ все законы и создавать новые законы для человечества, и низшего, призванного лишь покоряться».  
**?**    Какая точка зрения вам кажется более справедливой и почему? А нельзя ли иначе объяснить факт обращения Сатина к этим историческим деятелям?  
  
***Задание 16***  
  
      *Актер, приблизительно одного возраста с Сатиным; лет под 40.*  
**?**    Является ли сценический псевдоним Актера — Сверчков-Заволжский — «говорящим именем»? Если да, как бы вы его расшифровали? (Вспомните пословицы, в которых используется слово «сверчок»; Заволжье, славившееся обилием раскольничьих скитов, считалось одним из оплотов «старой веры».)  
      Вспомните, как звучит рассказ Луки о лечебницах для алкоголиков, и проанализируйте описание лечебницы, созданной силой воображения Актера. Какая деталь из рассказа Луки вошла без изменений в описание Актера? Как вы думаете, почему ведущим признаком лечебницы является мрамор (вспомните описание костылевской ночлежки)? Соотносится ли эта мечта с утверждением Сатина: «Человек за все платит сам»?  
**?**    Как вы думаете, какая общая идея объединяет литературные тексты, вложенные в уста Актера? Попробуйте сопоставить их с «бытовыми» репликами этого персонажа. Есть ли какая-нибудь закономерность в их появлении в тексте?  
**?**    Как вы думаете, почему среди ночлежников Актер «играет роли» принца датского и короля Англии? Как это его характеризует? Как объяснить тот факт, что Актер не цитирует самого знаменитого монолога Гамлета «Быть или не быть?..», ставшего своеобразной «визитной карточкой» этого «вечного типа»?  
      В любимом стихотворении Актера («Безумцы» Ж.-П. Беранже) говорится о Христе, Сен-Симоне, Фурье и Анфантене (последние трое — социалисты-утописты). Можно ли назвать Луку таким «безумцем»? (Вспомните, кстати: «безумство храбрых — вот мудрость жизни».) Обратите внимание на то, что стихотворение о «золотом сне» Актер читает, обращаясь к Луке, тогда как его единственным «слушателем» оказывается мертвая Анна; затем появляется Наташа. Попробуйте это объяснить. Вы, конечно, заметили, что эпитет «золотой» в пьесе используется только в речи Актера (в сочетании со словом «сон») и Луки (по отношению к Сибири). В чем смысл такого совпадения?  
      Актер говорит: «Без имени — нет человека». Вспомнив «любимое» — а в нем, по слову Луки, «вся душа», Актер вспоминает и свое имя «по сцене»... но не «земное», полученное от родителей и при крещении.  
**?**    Как вы думаете, почему?  
**?**    Почему Актер оказался столь податлив на проповеди Луки? Можно ли сказать, что для него вера важнее правды? Отвечая на этот вопрос, не забудьте о том, что на протяжении всей пьесы Актер твердит о вере в себя и в свой талант.  
**?**     Почему именно с судьбой Актера связаны эпизоды, в которых ночлежники поют песню «Солнце всходит и заходит...»? Сопоставьте ее содержание с любимым стихотворением Актера, а также с песней, которую «воет» (по слову Клеща) в первом акте Лука.  
**?**    Почему из всех ночлежников именно Актер кончает жизнь самоубийством? С христианской точки зрения, самоубийство — тягчайший грех, повинные в нем лишены надежды на спасение. Вы помните, что именно это больше всего пугало героиню «Грозы» А. Н. Островского. Последний «полет» Катерины расценивался как свидетельство духовной силы, как победа над косностью «темного царства». Можно ли говорить о типологической общности поступков Катерины и Актера?  
      Почему перед «уходом» Актер просит Татарина помолиться за него?  
**?**    Как бы вы прокомментировали этот эпизод? Почему Актер не молится сам и просит помолиться чуждому ему Богу? Почему Актер «уходит» после ответа «Асана»? Почему автор пьесы «лишает» своего героя надежды на будущее спасение?  
  
***Задание 17***  
  
      *Лука, странник, 60 лет.*  
      Лука<Лукиан [лат. «светлый, светящийся»]. Лукой звали и одного из 70 учеников Христа, посланных Им «во всякий город и место, куда Сам хотел идти» (Лук., X. 1), автора одного из канонических Евангелий и «Деяний Апостолов», искусного врача. В Евангелии от Луки подчеркнута любовь Христа к беднякам, блудницам, вообще грешникам: они дороже Ему, чем гордецы, хотя бы и справедливо кичащиеся своей добродетелью (притча о блудном сыне, мытаре и фарисее). Лукавый — хитрый, умышляющий, коварный, скрытный и злой, обманчивый, притворный.  
      Тип странника «прижился» в русской литературе давно. Вспомните, например, Феклушу из драмы А. Н. Островского «Гроза».  
**?**    Можно ли говорить о типологическом сходстве этих персонажей? Внешность Луки описана довольно подробно: автор сообщает о его вещах: палке, котомке, котелке и чайнике, однако о росте, телосложении и пр. «приметах» он умалчивает. Каким вы представляете себе странника, какими внешними данными должен обладать этот персонаж, во что должен быть одет?  
**?**    Как бы вы «смоделировали» биографию Луки? Почему, например, странник не рассказывает сказок (в буквальном смысле этого слова) ночлежникам? Как вы думаете, была ли в его жизни любовь? Почему он сам себя называет то беглым, то прохожим? Можно ли Луку назвать «бывшим человеком»?  
      Вероятно, вы заметили, что образ земли-странницы встречается и в стихотворении Беранже, которое читает Актер: «Если б завтра земли этот путь осветить наше солнце забыло, завтра целый бы мир осветила мысль безумца какого-нибудь».  
**?**    Как вы объясните такое совпадение?  
**?**    Попробуйте объяснить, почему Лука старше прочих персонажей пьесы. Костылев ближе всех Луке по возрасту. Как вы считаете, почему обоих «старцев» ночлежники называют шельмами, а Василиса величает своего мужа каторжником? Заметили ли вы, что в последнем разговоре Костылев поучает Луку: «Не всякая правда нужна»?  
**?**    Что вам говорит о характере странника его «дребезжащий смех»? Вспомните, кстати, как характеризует пение Луки Васька Пепел, а также авторскую ремарку, сопровождающую явление Луки в сцене столкновения Пепла с Костылевым: «воющее позевывание».  
  
***Задание 18***  
  
      Прочитайте приведенные ниже высказывания о Луке. С какой точкой зрения вы могли бы согласиться, с какой — поспорить и почему?  
      Литературовед А. Нинов полагает, что Горький и Толстой по-разному отвечают на вопрос «Может ли человек изменить свою жизнь без коренной перемены общественного устройства?». По Толстому, «спасение каждого — в его собственной душе», «царствие Божие — внутри вас» и «всем обездоленным, угнетенным и падшим людям надо только захотеть, чтобы подняться на ноги». Горький же «трактовал эту идею как заблуждение, иллюзию», именно поэтому «никто в его драме не может достигнуть земли обетованной по одному только внутреннему желанию стать лучше; освобождение человека возможно лишь при изменении строя жизни, сталкивающего обездоленных людей на „дно“. В то же время разбуженное желание „встать“ на ноги есть необходимое условие решительной и победоносной борьбы...» (1984).  
**?**    Согласны ли вы с такой интерпретацией полемики двух писателей? Как вы считаете, кто и как будит в ночлежниках желание «встать» на ноги?  
  
      По-разному оценивал образ странника Луки и его создатель. Вот наиболее характерные горьковские определения:  
      В последние годы жизни писатель признавался: «...я Луку дал не как примиренца, а как вестника, евангелиста. Впрочем, у меня было несколько трактовок Луки. В одном случае я считаю, что Лука несет благую евангельскую весть, а в некоторых случаях, что Лука оправдывает насилие и оправдывает непротивление злу. Да, в этом вопросе путаницы сколько угодно».  
      Лука — «сирена: она поет ложь из жалости к людям, она знает, что правда — молот, удары ее эти люди не выдержат, и она хочет все-таки обласкать их, сделать им хоть что-нибудь хорошее, дать хоть каплю меда и — лжет» (1902). «Лука — жулик. Он, собственно, ни во что не верит. Но он видит, как страдают и мечутся люди. Ему жаль этих людей. Вот он и говорит им разные слова — для утешения» (1912). «...Весьма большое количество утешителей... утешают только для того, чтоб им не надоедали своими жалобами, не тревожили привычного покоя ко всему притерпевшейся холодной души. Самое драгоценное для них именно этот покой».  
**?**    А как считаете вы — действительно ли Лука жалеет людей? Как вы понимаете слово «жалость»?  
  
      Горький порой говорил о Луке как пародии на Платона Каратаева и удивлялся, что этого не замечают. Попробуйте решить, можно ли Луку считать пародией на толстовского персонажа.  
      Критик Нежданов назвал странника «Данко, которому приданы лишь реальные черты»; «Лука, бесспорно, — его (Горького. — *Сост.*) герой...» (1903). В. В. Воровский, осуждая позицию Луки, тем не менее отождествлял его с самим писателем: «Обездоленным и отверженным несет он (Горький. — *Сост.*) словами Луки призрачную правду фантазии, противопоставляя ее реальной правде жизни. <...> Это евангелие миражей, которое со времен Христа несли обездоленным массам все реформаторы...» Были, кстати, попытки уподобить Данко Сатина.  
**?**    Как вы думаете, почему столь разных персонажей, как Сатин и Лука, исследователи пытаются возвести к одному прообразу? Насколько правомерно в качестве такого прообраза выставлять героя легенды Изергиль? Кстати, И. Ф. Анненский уподоблял Луку, как, впрочем, и Сатина, самому Горькому. А может быть, действительно, оба персонажа лишь «правый» и «левый» профили одного лица?  
  
***Задание 19***  
  
      Перечитайте диалог Анны с Лукой в начале второго действия. Сравните рассказ Луки о загробном мире с признанными официальной церковью представлениями.  
**?**    Какое значение имеет в этом эпизоде песня «Солнце всходит и заходит...»? Здесь зритель (читатель) слышит ее впервые — во второй раз она прозвучит в момент самоубийства Актера. Какое слово в рассказе Луки о «том свете» повторяется чаще всего? Отвечая на вопрос, сопоставьте речь Луки с эпизодом IV акта: «Актер. <...> Он найдет себе место... где нет... нет... Барон. Ничего нет, сэр? Актер. Да! Ничего!» (позже Сатин назовет «точные» координаты этого места: «в полуверсте от края света»). Почему в результате уговоров Луки «помирать с радостью» в Анне неожиданно просыпается желание «пожить еще немножко»? Почему в ответ на высказанную умирающей надежду на выздоровление Лука отвечает усмехаясь: «На что? На муку опять?» (А на вопрос Пепла о Боге странник ответит немой улыбкой.) Не напоминает ли это «завет» Заратустры: «Падающего — подтолкни»? Последние слова, подводящие своеобразный итог рассказу о загробном существовании: «Ничего там не будет! ...Просто...» Как вы думаете, почему старик ограничивается при описании рая только двумя характеристиками: «тишина» и «покой», несмотря на то что практически все христианские источники изобилуют различными подробностями «райской жизни», рассказывают о блаженстве, вечном свете, красоте и т. д.? Согласны ли вы с утверждением Луки: «Смерть... Она нам как мать малым детям»? Как эти слова характеризуют отношение старика к жизни? Заметьте, что обратно в ночлежку Анну приводит именно Лука — после возвращения страдалица больше не встанет...  
  
***Задание 20***  
  
      Обратите внимание на то, как Лука говорит о Сибири: «А хорошая сторона — Сибирь! Золотая сторона!»  
      Справка: словосочетание «золотая сторона» применительно к Сибири звучало в начале XX века не совсем обычно — чаще говорили: «Сибирь — золотое дно».  
      Обычно золотой и пурпурный цвета ассоциируются со святостью.  
**?**    Как вы считаете, придавая эпитет «золотая» Сибири, «освящает» ли Лука эту далекую землю? Заметим, что в последнее десятилетие XIX столетия в «золотую сторону» по инициативе правительства двинулись десятки тысяч крестьян в поисках лучшей доли. К 1911 году, не выдержав трудностей жизни в новых местах, 60% переселенцев вернулись в Россию. Многие погибли в пути, другие полностью разорились... Верит ли Лука в реальность праведной земли, ищет ли ее сам? Откуда и куда, в какую сторону света направляется странник? Как вы объясните отсутствие у Луки «пачпорта»? При ответе на последний вопрос стоит перечитать последний разговор странника с содержателем ночлежки. Почему он не боится угрозы Костылева выдать его полиции? Способен ли Костылев привести угрозу в действие?  
**?**    Можно ли сказать, что странник равнодушно смотрит на смерть, мерзость, скверну, тьму вокруг себя? «Возжигает» ли он в каждом человеке самосознание, его собственную правду? Действительно ли пассивность может быть активной?  
      И. К. Кузьмичев пишет: «Лука лжет потому, что не знает истинной правды. Его ложь — разновидность фантазии, мечты. Она замещает будущую правду... Неправда Луки — поэтическая неправда... Поэтическая ложь есть предвестник правды». Кстати, Сатин обращается к Луке цитатой из «Песни о вещем Олеге»: «Скажи мне, кудесник, любимец богов, что сбудется в жизни со мною?» Волхв в стихотворении Пушкина, конечно, не просто языческий жрец, но и олицетворение поэтического начала. Итак, Лука — поэт (или даже пророк)? Согласны ли вы с такой трактовкой?  
      А вот как воспринял образ странника К. И. Чуковский: «Неторопливо, с холодным любопытством, всем чужой, всему посторонний — делает он свое страшное дело... Убийственный цинизм навязала ему жизнь; она сказала ему: нет абсолютной, идеальной, самоценной истины, — истина ценна постольку, поскольку она нужна человеку для жизни, для благосостояния, для удовольствия человеческого» (1903).  
**?**    В чем же тогда секрет его обаяния, почему к нему тянутся ночлежники — ведь они-то «тертые калачи», «стреляные воробьи», которых на мякине не проведешь, и человеку они цену знают?   
      Архиепископ Хрисанф, о встрече с которым писатель тепло вспоминал в повести «В людях» и с трудами которого был не просто знаком, но и штудировал их, писал: «...истинное чувство любви... требует высокого понятия о человеке и целях жизни и которое само есть преимущественное выражение жизни и полноты жизни. ...Чувство любви или снисхождения ко всему, что живет, есть чувство отрицательное. Это не любовь, а сострадание. Он никому не враг, потому что не друг самому себе».  
**?**    А какое понятие о человеке имеет Лука? Выпишите из текста пьесы все реплики старца, где упоминается человек (люди). Сопоставьте их и скажите, «уважает» ли Лука человека. Совпадает ли смысл, который старец вкладывает в слово «уважать», с тем, который придаете этому слову вы? (Справка: уважать — почитать, чтить, душевно признавать чьи-либо достоинства; ценить высоко.)  
      Подумайте: существуют ли для Луки «бесполезные» люди?  
  
      П. Басинский считает, что, «заставив Луку в разгар конфликта исчезнуть со сцены, а Актера, поверившего ему, повеситься, — Горький, конечно, не соглашается с ним» — ведь Лука пытается примирить «человеческое» и «божественное», поскольку в глазах писателя «подобное примирение есть ложь, но ложь в какой-то степени допустимая и для слабого человека вроде смертельно больной Анны — даже спасительная».  
  
**?**    Действительно ли автор «заставляет» исчезнуть старика и повеситься «куплетиста»? Или же эти поступки естественны для данных персонажей?  
      В интервью, данном летом 1903 г., Горький высказал свою неудовлетворенность пьесой: «В ней нет противопоставления тому, что говорит Лука».  
**?**     А как считаете вы: есть ли в пьесе противопоставление речам Луки? Если да, то кто противостоит ему? А может быть, в пьесе не должно быть явного противопоставления? Есть ли в русской драматургии другие примеры произведений, в которых в самом действии акценты явно как бы не расставлены, однако позиция автора тем не менее отчетлива и однозначна?  
  
      Вероятно, вы уже заметили, что один из главных (если не самый главный) пунктов, в котором сходятся, пожалуй, все рассуждения героев пьесы, — это вопрос о цели жизни человека (или человечества). Характерно, что точку зрения Луки доносит Сатин (последний даже старается подражать манере странника говорить).  
**?**    Как вы думаете, почему?  
  
***Задание 21***  
  
      Давайте понаблюдаем над тем, в какой последовательности располагаются в пьесе монологи Луки, и попробуем вывести некий алгоритм его «историй»:  
      1. Рассказ о загробном мире, обещание успокоения.  
      2. Рассказ о лечебнице для алкоголиков.  
      3. Рассказ о Сибири, «золотой стороне».  
      4. Рассказ о случае под Тобольском-городом.  
      5. Рассказ о «праведной земле».  
      6. Рассказ о том, «для чего люди живут».  
**?**    Какую закономерность вы обнаружили? Во что из рассказанного, на ваш взгляд, верит сам Лука?  
      Представьте, что Лука возвращается в ночлежку через несколько месяцев после самоубийства Актера.  
**?**    Как его встретят «бывшие люди»?  
  
      **Место и время действия**  
**?**    Задумаемся: почему именно ночлежка выбрана писателем как место действия? Какие ассоциации вызывает это слово (напомним, что оно рассматривалось автором как один из вариантов названия драмы)?  
  
***Задание 22***  
  
      Вы обратили внимание на то, что костылевская ночлежка описана Горьким чрезвычайно подробно. Это непривычно (если не считать столь же детальной «проработки» места действия у Чехова: вспомните «Вишневый сад») и, конечно, не случайно. Пещера и мрак в большинстве религий символизируют мир в зародыше, хаос: в фольклоре погреб, подвал синонимичны могиле. Пещерой с тяжелыми каменными сводами в иконописи часто изображается преисподняя.  
**?**    Как обстановка помогает прояснить характеры действующих лиц? Заметим, что сценическое пространство имеет не только предметную характеристику, но и звуковую. Какое ощущение стремится вызвать автор у зрителя (читателя)?  
  
***Задание 23***  
  
      Если бы вы были художником-постановщиком спектакля, каким элементам декорации вы придали бы решающее, акцентирующее значение? Какое ощущение вы постарались бы передать зрителю: открытости или «зажатости» пространства?  
      Писатель обращает внимание на способ освещения сцены: «Свет — от зрителя и, сверху вниз, — из квадратного окна с правой стороны».  
**?**    В чем, по-вашему, смысл такого двойного освещения? Ведь луч, идущий из зала, разрушает иллюзию реальности происходящего на сцене.  
  
***Задание 24***  
  
      Действие III акта вынесено за пределы ночлежки.  
**?**    С какой целью драматург меняет место действия? Насколько значима «перемена декораций»?  
**?**    Заметьте, что в горьковском описании слово «пустырь» взято в кавычки. Почему?  
      Описание «пустыря» символично. Это «дворое место» засорено «разным хламом» и заросло бурьяном. По народным представлениям, в мусоре, мусорной куче чаще всего появляется нечистая сила. В глубине пустыря — высокий брандмауэр (огневая или пожарная стена, простенок, каменная стена меж двух смежных зданий или в промежках одного большого здания для защиты от пожаров) из красного кирпича, закрывающий небо.  
      Автор дважды обращает внимание на кусты бузины, разросшиеся возле красноватой, освещенной заходящим солнцем стены брандмауэра. Бузина считалась проклятым, нечистым и опасным растением, воплощением и вместилищем черта. Думается, не случайно указание и на «узкий проход» между стеной брандмауэра и ночлежкой — именно там вход в «пещеру»: туда упадет Костылев после удара Пепла.  
      П. Басинский считает, что обстановка III акта подчеркивает контраст между пространством внутри ночлежки, где «не так мрачно, холодно и тревожно», и внешним миром.  
    Согласны ли вы с этим замечанием?  
  
***Задание 25***  
  
      Действие пьесы разворачивается в основном в вечернее и ночное время (за исключением I акта). Ночь в фольклоре — метафорическое изображение смерти. Смерть ассоциируется с мраком, мерцанием, слабым светом. Закат — смерть солнца. Поэтому умирающих сравнивали с заходящим солнцем (запад считался местом страны отцов). Вспомните о символике заката в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского и «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова.  
**?**    Как мотив заката (ухода) реализуется в пьесе «На дне»? (Ср., например, последнее слово Актера: «Ушел!», а также рассуждения Луки и Бубнова о пользе своевременного ухода.)  
  
      Следует обратить внимание на время года. Действие начинается ранней весной. В III акте автор отмечает: «недавно стаял снег», — видимо, это конец марта — начало апреля. Вероятно, скоро Пасха (может быть, даже накануне Вербного воскресенья), недаром Костылевы, по замечанию Наташи, «на кладбище шли... потом — ко всенощной хотели...». (Справка: в предпасхальную неделю принято поминать мертвых, с чем и связано посещение кладбища.) Начало весны совпадает с праздником Воскресения Христова, а потому считается, что на Светлое воскресенье отворяется рай. В III акте впервые появляется реальное (не «песенное») солнце, точнее, зритель видит его лучи на высокой стене брандмауэра. Именно в этот момент звучит рассказ Луки о праведной земле. И вместе с тем в III акте, пожалуй, наиболее отчетливо звучит мотив разрыва человеческих связей, крушения надежд.  
**?**    С какой целью автор «сгущает краски»?  
  
***Задание 26***  
  
      Между III и IV актами проходит несколько недель — во всяком случае, Наташа, вылечившись, успевает пропасть без вести. Но на дворе все так же холодно и неприютно, как и в I акте.  
**?**    Подумайте почему.  
  
***Задание 27***  
  
      В последнем акте обстановка в ночлежке изменяется: снесена перегородка.  
**?**    Как вы думаете, что символизирует эта деталь? Соотносится ли с ней изменение освещения сцены? Существует мнение, что «потепление» отношений между ночлежниками (Клещ чинит Алешкину гармонь, Бубнов угощает сожителей водкой, Медведев перестает чваниться и пр.) вызвано посещением трущобы Лукой (это как будто утверждает и Сатин, говоря, что старик «проквасил» обитателей ночлежки). Так ли это? Или, может быть, причина в самих людях? Кстати, почему, на ваш взгляд, они не осуждают Луку за бегство в тот момент, когда он был необходим «живым» людям (он же мог стать незаменимым свидетелем и спасти Ваську или хотя бы облегчить его участь)?  
  
***Задание 28***  
  
      В IV акте автор подчеркивает: «На дворе — ветер». Ветер — символ хаоса. По народным представлениям, тихий ветерок возникает от дуновения ангелов, а бурный — результат действия дьявольских сил. Согласно другим поверьям, бури и ветры происходят оттого, что кто-либо повесился, удушился или утопился. Самым распространенным способом вызвать ветер в затишье считался свист, нередко — пение. Как смерть Актера на «пустыре» соотносится с этими представлениями? Почему самоубийство совершается именно там? Почему автор «доверил» сообщить об этом Барону, а не кому-либо иному?

**АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ БЛОК**

**(1880—1921)**

**Ранний период творчества  
Блок и символизм**

**БИОГРАФИЯ  
ОКРУЖЕНИЕ ПОЭТА  
МИРООЩУЩЕНИЕ ПОЭТОВ-СИМВОЛИСТОВ**

      «Блока я считаю не только величайшим поэтом первой четверти XX века, но и человеком-эпохой, то есть самым характерным представителем своего времени».

***Анна Ахматова***

            «Александр Блок — художественное явление огромной силы и размаха, соединяющее в себе русскую классику и новое искусство.  
      Жизнь Александра Блока, казалось бы, небогата событиями. Он родился и вырос в семье, принадлежавшей к верхам русской академической интеллигенции. Домашнее образование, гимназия и университет последовательно обозначили детство, отрочество и юность поэта. К нему рано пришла известность... В начале зрелости он уже был автором многих блестящих стихотворений, поэм, пьес. Жизнь его текла без внешних потрясений и катастроф.  
      Откуда же такой размах творчества, бесконечная глубина его поэзии? Александр Блок жил в эпоху войн и революций, тютчевская формула о «роковых минутах мира» может быть полностью отнесена к нему. Поэтическое бытие Блока вобрало в себя отголоски Порт-Артура и Цусимы, громы и раскаты Первой мировой и Гражданской войны. Оно освещалось всполохами 1905 г., заревами Февральской и Октябрьской революций.  
      Все эти эпохальные события отложились в душе поэта, заставили тревожней биться сердце, зажгли взгляд провидческим вдохновением и пророческой мудростью...»

***С. С. Наровчатов.*** *Слово о Блоке, 1980*

**Биография**

      «Жизненных опытов» не было долго. Смутно помню я большие петербургские квартиры с массой людей, с няней, игрушками и елками — и благоуханную глушь нашей маленькой усадьбы. Лишь около 15 лет родились первые определенные мечтания о любви, и рядом — приступы отчаяния и иронии, которые нашли себе исход через много лет — в первом моем лирическом опыте («Балаганчик», лирические сцены).  
      «Сочинять» я стал чуть ли не с пяти лет. Гораздо позже мы с двоюродными и троюродными братьями основали журнал «Вестник», в одном экземпляре; там я был редактором и деятельным сотрудником три года.  
      Серьезное писание началось, когда мне было около 18 лет... В связи с острыми мистическими и романтическими переживаниями всем существом моим овладела поэзия Владимира Соловьева. До сих пор мистика, которой был насыщен воздух последних лет старого и первых лет нового века, была мне не понятна; меня тревожили знаки, которые я видел в природе, но все это я считал «субъективным» и бережно оберегал от всех. Внешним образом готовился я тогда в актеры, с упоением декламировал Майкова, Фета, Полонского, Апухтина, играл на любительских спектаклях, в доме моей будущей невесты, Гамлета, Чацкого, Скупого рыцаря и... водевили. Трезвые и здоровые люди, которые меня тогда окружали, кажется, уберегли меня тогда от заразы мистического шарлатанства, которое через несколько лет после того стало модным в некоторых литературных кругах. К счастью и к несчастью вместе, «мода» такая пришла, как всегда бывает, именно тогда, когда все внутренне определилось; когда стихии, бушевавшие под землей, хлынули наружу, нашлась толпа любителей легкой мистической наживы. Впоследствии я отдал дань этому новому кощунственному «веянию»; но все это уже выходит за пределы «автобиографии».  
      В сущности, только после окончания «университетского» курса началась моя «самостоятельная» жизнь. Продолжая писать лирические стихотворения, которые все, с 1897 года, можно рассматривать как дневник, я именно в год окончания курса в университете написал свои первые пьесы в драматической форме; главными темами моих статей (кроме чисто литературных) были и остались темы об «интеллигенции и народе», о театре и о русском символизме (не в смысле литературной школы только)».

***Александр Блок.*** *Автобиография, 1915*

      «В сложных условиях эпохи „ломки“ особенно легко совершаются крутые повороты от общественной практики, от реального дела в сторону чистого умозрения и незаинтересованного созерцания, всякого рода утопий и абсолютизации неких абстрактных начал „мировой жизни“ (Идея, Дух, Мировая Душа). Опору для них „дети рубежа“ искали в идеалистической философии и модернизированной религии, больше всего — в учении Владимира Соловьева».

***Вл. Орлов.*** *Гамаюн. Жизнь Александра Блока, 1978*

      «Отражая самые крайние идеалистические теории, отрицавшие существование объективной деятельности, Вл. Соловьев особенно настойчиво проповедовал идею мира внутреннего, лишь отражением которого является внешний мир. Это нашло выражение и в его философских работах, и в стихах:

|  |
| --- |
| Милый друг, иль ты не видишь, Что все видимое нами — Только отблеск, только тени От незримого очами?  Милый друг, иль ты не слышишь, Что житейский шум трескучий — Только отклик искаженный Торжествующих созвучий? |

      Особенно большое влияние на Блока оказала соловьевская идея Мировой Души, или Вечной Женственности, в свою очередь позаимствованная у немецких поэтов, представителей школы иенских романтиков (Новалис, Тик и др.), которые все земное рассматривали через его отношение к небесному, вечному, бесконечному. Блок наиболее воспринял (через Соловьева) тезис ненцев о том, что „в индивидуальной любви проявляется любовь мировая, и сама любовь к миру открыта через любовь к женщине“».

***И. Т. Крук.*** *Поэзия Александра Блока, 1970*

      «Не менее важную роль в теории и проповеди Соловьева играли христианские надежды на духовное очищение человечества во всемирной катастрофе, которая принесет одновременно и гибель старому порядку, и возрождение к новой, лучшей жизни. Соловьев провозгласил, что старый мир, изменивший божеской правде и погрязший в грехах, уже заканчивает круг своего существования и что приближается предсказанная в Апокалипсисе „эра Третьего Завета“, когда будут наконец разрешены все противоречия, искони заложенные в природе, в человеческом обществе, в самом человеке, и на Земле воцарятся мир, справедливость и христианская любовь».

***Вл. Орлов.*** *Гамаюн. Жизнь Александра Блока, 1978*

**Поэтика символизма**

      «В основе поэтики символизма лежал символ (отсюда и название этой поэтической школы), который понимался как условный знак, как намек на какую-то тайную сущность, на „мир иной“ — в противоположность объективному миру, миру „земной юдоли“».

***И. Т. Крук.*** *Поэзия Александра Блока, 1970*

      «Мир действительности, окружающий нас, — есть обманчивая картина, созданная нами».

***Андрей Белый.*** *Символизм. Книга статей, 1910*

      «Действительность оказывалась символом, символ — действительностью», — утверждал А. Белый.

***А. Белый.*** *Начало века, 1910*

      «...Людям нужна вера, нужен экстаз, нужно священное безумие героев и мучеников... Без веры в божественное начало мира нет на земле красоты, нет справедливости, нет поэзии, нет свободы!»

***Д. Мережковский.*** *О причинах упадка и о новых течениях   
современной литературы, 1892*

      «Выразить свои переживания, которые и суть единственная реальность, доступная нашему сознанию, вот что стало задачей художника».

***В. Брюсов.*** *Священная жертва, 1905*

      «Когда устанешь от нашей тусклой, раздробленной, некрасивой современности, радостно уноситься воспоминаниями в иные страны, иные времена...

|  |
| --- |
| Я ненавижу человечество, Я от него бегу, спеша, Мое единое отечество — Моя пустынная душа!» |

***К. Бальмонт.*** *Поэзия стихий, 1905*

      «...Мне кажется, что истину я знаю. Но только для нее не знаю слов», — восклицала З. Гиппиус.  
  
      «Поэт и философ Вл. Соловьев выдвинул в своем творчестве тему двух миров — земного и неземного. Центральное место в его стихах занимал мистический образ „Девы радужных ворот“, „Царицы“, „Таинственной подруги“, носительницы „Вечной Женственности“.  
      Образ поэта в его трактовке — это образ служителя, жреца „Девы“ и „Царицы“:

|  |
| --- |
| Вся в лазури сегодня явилась Предо мною Царица моя... |

      Все эти образы и темы Вл. Соловьева были усвоены А. Блоком».

***Л. И. Тимофеев.*** *Творчество Александра Блока, 1963*

      «Символисты обычно находили слова, чтоб выразить самый мрачный взгляд на жизнь, который... выразительно доносил до читателя настроения поэта...  
      Блоку были далеки пессимистические крайности символизма. Он больше тяготел к мистической, но исполненной идее гуманизма (крайне отвлеченного) поэзии Вл. Соловьева, к строгому стиху Брюсова, к музыкальной лирике Бальмонта, к поэтическим симфониям А. Белого.  
      ...Смутная тревога, мысль о некоем духовном возрождении человечества к новой жизни, воспринятая от Вл. Соловьева, исключительный интерес к субъективным переживаниям поэта, намеки на какую-то тайную сущность мира, безграничная многозначность образа-символа, созданного на основе мистических „озарений“ и сложнейших ассоциаций, — вот наиболее характерные черты символизма, к восприятию которых А. Блок был подготовлен поэзией Соловьева и особенностью собственного мироощущения».

***И. Т. Крук.*** *Поэзия Александра Блока, 1970*

      «...В раннем творчестве Блока обнаруживаются существенные противоречия: острое чувство реальности сочетается с уходом в мистику, предчувствие социальных потрясений — с крайним индивидуализмом. Уход в мечту, в мистику, в одиночество является своеобразной формой защиты от этого мира социальных противоречий и катастроф».

***Л. И. Тимофеев.*** *Творчество Александра Блока, 1963*

***Задание 1***  
  
      Постарайтесь вспомнить, вчитываясь в «Автобиографию» Блока, какие произведения для детей были им написаны и где они были опубликованы. В чем своеобразие этих публикаций?  
  
***Задание 2***  
  
      Можно ли утверждать, что в своем раннем творчестве Блок продолжает традиции поэзии XIX века (мироощущение лирического героя, интонация, ритмика, размеры стиха)? Приведите для сравнения поэтические произведения. Кто из поэтов XIX века оказал наибольшее влияние на Блока особенно в ранний период его творчества?  
  
***Задание 3***  
  
      Найдите подтверждение высказываниям поэтов-символистов и самого Блока в его раннем творчестве. В каких стихах поэта особенно ярко проявилось влияние Вл. Соловьева?  
  
***Задание 4***  
  
      Назовите понравившиеся вам стихи В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Белого и докажите правоту оценки, которую дал М. Горький их поэтическому мастерству: «...я в этой публике ценю ее любовь к слову, уважаю ее живой интерес к литературе, признаю за ней серьезную культурную заслугу, она создала чудесный стих — и за все это я не могу не сказать — спаси бог, что, со временем, скажет им история».

***Горький и Леонид Андреев.*** *Неизданная переписка, 1965*

**«Стихи о Прекрасной Даме» (1904)**

      «В явлении повседневности поэт видит отсвет каких-то иных миров, и свои любовные переживания он переключает в план мистической символики, полной таинственных и непонятных даже самому лирическому герою томлений и предчувствий... Очевидно стремление поэта передать ощущение таинственности мира, окружающего человека...  
      Своеобразный лирический дневник интимных любовных переживаний, каким в основе своей являлось творчество Блока в этот период, крайне осложнен переключением в мистический план. Любовь рисуется Блоком как обряд служения чему-то высшему; девушка, к которой обращены его любовные переживания, преображается в „Прекрасную Даму“, воплощающую в себе „живую душу мира“, его мистическую сущность. Отсюда и название всего цикла стихотворений этого периода: „Стихи о Прекрасной Даме“».

***Л. И. Тимофеев.*** *Творчество Александра Блока, 1963*

      «„Стихи о Прекрасной Даме“... написаны в соответствии с требованиями символистской поэтики. Это типические образцы поэзии настроений, смутных предчувствий, тревожных ожиданий, мистических озарений и предзнаменований. Вымышленный мир здесь противопоставлен событиям реальной действительности, которую поэт воссоздает в отвлеченно или предельно обобщенных символистских образах. Высокие идеалы, надежда на возрождение человечества живут в душе поэта не только как связи с миром реальной жизни, но вопреки ему, в нарочитом отторжении от „суетных забот“».

***И. Т. Крук.*** *Поэзия Александра Блока, 1970*

***Задание 5***  
  
      Сравните стихи символистов и «Стихи о Прекрасной Даме» Блока. Что в них общего? Какие черты поэтического стиля Блока делают его стихи отличными от произведений поэтов-символистов?  
  
***Задание 6***  
  
      В. Брюсов в рецензии на один из ранних поэтических сборников Блока писал: «А. Блок... поэт дня, а не ночи, поэт красок, а не оттенков, полных звуков, а не криков и не молчания. Он только там глубок и истинно прекрасен, где стремится быть простым и ясным. Он только там силен, где перед ним зрительные, внешние образы».  
      Согласны ли вы с этой оценкой? Аргументируйте свой ответ наблюдениями над художественным своеобразием «Стихов о Прекрасной Даме».  
***Задание 7***  
  
      Вчитайтесь, к примеру, в следующие четверостишия:

|  |  |
| --- | --- |
| Неотвязный стоит на дороге, Белый смотрит в морозную ночь, Я — навстречу в глубокой тревоге, Он, шатаясь, сторонится прочь... | Снова ближе вечерние тени, Ясный день догорает вдали, Снова сонмы нездешних видений Всколыхнулись — плывут — подошли. |

      Как вы охарактеризуете определения, к которым прибегает поэт, чтобы создать ощущение таинственности, недосказанности? Конкретно ли описание природы?  
      Проследите, какие местоимения употребляет Блок для передачи неясных, порой загадочных чувств и настроений лирического героя.

|  |
| --- |
| В сердце надежды нездешние, Кто-то навстречу — бегу... |

Или:

|  |
| --- |
| Тайна ль моя совершается, Ты ли зовешь вдалеке? Лодка ныряет, качается, Что-то бежит по реке... |

      Приведите примеры из других произведений Блока, написанных им в 1901—1904 гг.  
  
***Задание  8***  
  
      Известный исследователь творчества Блока З. Г. Минц считает, что в стихах, посвященных Прекрасной Даме, господствуют три точки зрения. В одних работах подчеркивается напряженное ожидание полного обновления мира и лирического героя «бессмертной любовью нисшедшей на землю Вечной Женственности. Вторая точка зрения акцентирует внимание на биографических реалиях и психологических предпосылках настроений „Стихов о Прекрасной Даме“. Наконец, в большинстве современных работ констатируется наличие в тексте обоих планов: „мифологического“, универсального — и „реального“, но их отношения обычно рассматриваются как взаимное противоречие...»  
      На анализе конкретных «Стихов о Прекрасной Даме» докажите правомерность суждений критика.  
      Как вы думаете, что дало право исследователю утверждать: «...новаторство „Стихов о Прекрасной Даме“»... — в полной нераздельности всех планов стихотворений сборника. Блок воплотил в живой ткани поэтического языка многое из того, что теоретически утверждали или даже поэтически декларировали другие символисты: он создал реальное поэтическое единство многопланового и «многоликого» «образа-символа»?  
      Приведите примеры стихов, в которых реальные переживания лирического героя можно определить как мистические.  
  
***Задание 9***  
  
      Своими конкретными наблюдениями о художественном своеобразии «Стихов о Прекрасной Даме» подтвердите точность выводов исследователя.  
      «Эти стихи подразумевают множественное прочтение. Они должны быть одновременно осознаны и как художественно точное отображение вполне „земных“, реальных (даже имеющих прототипов) героев, их взаимоотношений, переплетений страстных эмоций и т. д., и как символическое развертывание космически универсального мифа о путях земного воплощения Души мира. При первом прочтении „Стихи о Прекрасной Даме“ предстанут как собрание вполне самостоятельных, хотя и отличающихся удивительным единством эмоций и стиля лирических стихотворений, при втором — в них раскроется единое повествование, а каждое стихотворение окажется его частью, соотнесенной с целым и получающей от него глубинные смыслы».

***З. Г. Минц.*** *Блок и русский символизм, 1980.*

***Задание 10***  
  
      Вчитаемся в строки:

|  |
| --- |
| Весна ли за окнами — розовая, сонная? Или это Ясная мне улыбается? Или только мое сердце влюбленное? |

О чем они? Исследователь считает, что это «и радостное биение влюбленного сердца, и приход розовой весны, и явление Той, кто, по словам Вл. Соловьева, „весну... приведет“... Смыслы отдельных стихотворений проникают из одних текстов в другие. В результате психологические, любовные, пейзажные, мистические планы повествования неразрывно связаны. Любые прямо названные лица, предметы, события неизбежно оказываются и символическими „ознаменованиями“ происходящего в иных „мирах“. Космическое „знаменует“ пейзажное и интимное, интимное — символ мистического».  
      Согласны ли вы с такой интерпретацией этих строк?  
  
***Задание 11***  
  
      Проанализируйте следующие стихи:

|  |
| --- |
| Я долго ждал — ты вышла поздно, Но в ожиданьи ожил дух, Ложился сумрак, но бесслезно Я напрягал и взор и слух.  Когда же первый вспыхнул пламень И словно к небу понеслось, — Разбился лед, последний камень Упал, — и сердце занялось.  Ты в белой вьюге, в снежном стоне Опять волшебницей всплыла, И в вечном свете, в вечном звоне Церквей смешались купола. |

      Напряженное ожидание и бурная радость встречи требовали особых ритмов. Определите размер этого стихотворения.  
      Приведите другие примеры стихов Блока этого же ритмического рисунка.  
      «...книга (стихов о Прекрасной Даме. — *Е. П.*) несравненно шире породивших ее обстоятельств молодой влюбленности. Любовь проступает в книге как форма проявления личности. В конечном счете пафос поэтического искания Блока — в установлении таких идеальных ценностей жизни, которые в совокупности и выражали бы красоту бытия».

***Анат. Горелов.*** *Гроза над соловьиным садом, 1973*

      «„Стихи о Прекрасной Даме“ — ранняя утренняя заря — те сны и туманы, с которыми борется душа, чтобы получить право на жизнь».

***А. Блок.*** *Предисловие к сборнику стихов «Земля в снегу», 1908*

***Задание 12***  
  
      Кто из критиков, на ваш взгляд, наиболее точен в оценке «Стихов о Прекрасной Даме» и кому из них ближе точка зрения самого Блока?  
      Почему стихи раннего периода творчества поэта можно назвать «романом в стихах»?  
  
***Задание 13***  
  
      Проследите, как меняется образ Прекрасной Дамы от носительницы Божественного начала, Вечной Женственности до очеловеченного облика, опоэтизированного в чертах любимой. Аргументируйте свой ответ цитатами из произведений поэта.  
  
***Задание 14***  
  
      Что давало основание исследователям творчества Блока говорить о появлении в его ранних произведениях темы человеческих страданий?  
      Назовите конкретные произведения, в которых эта тема получила отражение. Присутствует ли в них мистическая символика?  
  
***Задание 15***  
  
      Проанализируйте, к примеру, такие стихи Блока, как «Плачет ребенок. Под лунным серпом...», «Девушка пела в церковном хоре...», и проследите, какие цвета доминируют при описании природы и чувств лирического героя.  
      Какую закономерность можно выявить в поэтическом осмыслении мира (смысловая, цветовая и звуковая доминанта ранних стихов Блока)?  
  
***Задание 16***  
  
      Вчитайтесь в стихотворение «Девушка пела в церковном хоре...».  
      В чем выражается, на ваш взгляд, такая черта поэтики Блока как «поэзия намеков», с помощью которых читатель может воссоздать картину реальности, о которой только намекает поэт?  
      Проанализируйте следующие строки:

|  |
| --- |
| Девушка пела в церковном хоре *О всех усталых* в чужом краю, *О всех кораблях,* ушедших в море, *О всех, забывших* радость свою. |

***Задание 17***  
  
      Вдумайтесь в заключительные строки стихотворения:

|  |
| --- |
| И голос был сладок, и луч был тонок, И только высоко, у царских врат, Причастный тайнам, — плакал ребенок О том, что никто не придет назад. |

      Какие синтаксические приемы передают нагнетание тревоги, беспокойства?  
  
***Задание 18***  
  
      Обратитесь вновь к таким стихотворениям Блока, как «Стихи о Прекрасной Даме» (1904), «Плачет ребенок. Под лунным серпом...» (1903), «Девушка пела в церковном хоре...» (1905) «Вхожу я в темные храмы...» (1902).  
      Можно ли говорить о символике предмета, символике цвета в этих стихотворениях? Какова она?  
      Составьте словарь основных символов, к которым часто прибегает Блок, особенно в ранний период своего творчества.  
  
***Задание 19***  
  
      Прочитайте следующие произведения поэта: «В ночи, когда уснет тревога...» (1898), «Ветер принес издалека...» (1901), «Сумерки, сумерки вешние...» (1901), «Встану я в утро туманное...» (1901), «Мы встречались с тобой на закате...» (1902), «Мне снились веселые думы...» (1903), «Скрипка стонет под грозой...» (1903), «Рассвет» (1903), «Осенняя воля» (1905), «Там, в ночной завывающей стуже...» (1905), «Утихает светлый ветер...» (1905).  
      Как вы думаете, что в них общего? Определите поэтическую доминанту в этих стихотворениях Блока.  
  
***Задание 20***  
  
      Анализом особенно запомнившихся вам стихов о Прекрасной Даме докажите правильность мнения критика.  
      «„Стихи о Прекрасной Даме“ — одно из самых глубоких явлений символистского искусства в России и вместе с тем — произведение удивительной самобытности, в отечественной традиции по существу уникальное».

***З. Г. Минц.*** *Блок и русский символизм, 1980.*

**«Незнакомка» (1906)**

      «...Ожидание приближающейся катастрофы, от которой нигде — даже под домашним кровом! — не найти спасения, становится все более углубляющимся пафосом лирики Блока, ставшей сейсмографом наших грозных — пока еще подземных толчков, летописью повседневных трагедий, отзвуком городской хроники, подчас пошлой, жалкой, а вместе с тем необычайно важной, перекликающейся в ушах поэта с древними пророчествами Библии».

***Б. Соловьев.*** *Поэт и его подвиг, 1973*

      «Противоречия современного города, само существование которого означало гибель и растление многих его жертв, казались Блоку неразрешимыми и безвыходными, в его глазах они являлись не чем иным, как знамением и предчувствием гибели мира...»

***Б. Соловьев.*** *Поэт и его подвиг, 1973*

      «Тема человеческих страданий, тема простого человека, с такой силой развитая Блоком в последующие годы, появилась у него еще в 1903 году.  
      Подлинная жизнь с ее остротой социальных противоречий постепенно входила в творчество Блока. Отсюда настойчиво повторяющаяся тема ожидания будущих тревог и потрясений».

***Л. И. Тимофеев.*** *Творчество Александра Блока, 1963*

      «...Мой реализм граничит, да и будет, по-видимому, граничить с фантастическим („Подростком“ Достоевского). Такова уж черта моя...»

***Письмо А. Блока отцу.*** *Лето 1902*

      «В новых стихах Блока перед нами не тот цельный, гармоничный мир, каким он некогда казался поэту, а „обломки“ миров; этим определяется и возникновение в лирике Блока современно новых, несхожих с прежними мотивов, красок, пейзажей, словно бы искалеченных и изуродованных неким катаклизмом, не оставившим камня на камне от прежних современных храмов...»

***Б. Соловьев.*** *Поэт и его подвиг, 1973*

      «...„Незнакомка“ воплотила отчаянность мечты, стремление покорить сумятицу человеческого вертепа верой в Прекрасную Даму, трагическую хранительницу ускользающей красоты мира.  
      В „Незнакомке“ сказалась очередная, отчаянная попытка автора „Стихов о Прекрасной Даме“ совместить с пошлостью обыденности положительный идеал, образ прекрасного, способный увлечь душу на подвиг, на великую страсть».

***Анат. Горелов.*** *Гроза над соловьиным садом, 1973*

      «Внутренне неоднородны творческие поиски Блока-художника. Просыпающийся интерес к революционной современности, к „людям“ и социальным проблемам настоятельно ставил вопрос о соотношении действительности и поэтического идеала Блока. Медленно зревшие ответы на этот вопрос не укладывались в рамки „старо“-декадентского „неприятия мира“.  
      Предреволюционная и революционная действительность настойчиво и с разных сторон врывалась в жизнь и творчество Блока. Его современник С. С. Бобров пишет: „Блок гораздо глубже своих собратьев по символизму пережил 1905 год“.  
  
      „Сюжет“ блоковской „трилогии вочеловечения“ (т. е. трехтомного „Собрания стихотворений“) сам поэт определил как путь лирического героя от изначальной гармонии, „мгновения слишком яркого света“ — через „болотистый лес“ земной действительности с ее „отчаянием, проклятьями, „возмездием“, но и с „земной красотой“, с „первыми восторгами книги „Бытия“ — „рождению человека „общественного“, художника, мужественно глядящего в лицо миру».

***З. Г. Минц.*** *Блок и русский символизм, 1980*

      «Действительность, реальность вошла в поэзию Блока, подчинила ее себе. Мистические предчувствия сменились чувствами земными... Может быть, иные читатели пожалеют о прежнем Блоке, поэте ожиданий, видений, таинственного сумрака. Но вряд ли. Блок мог идти вперед по пути своей ранней поэзии. Искусство — всегда воплощение; даже все неопределенное, несказанное оно должно сказать и определить в образах. Обратившись к жизни, к явлениям реальным, А. Блок нашел новые силы для своей поэзии, и возможно, что в будущем этими новыми средствами ему удастся полнее и точнее передать все то, что в его ранних стихах брезжит, как бледная заря».

***Валерий Брюсов.*** *Александр Блок. Собрание стихотворений.   
Книга первая, 1911*

      «...Каждое отдельное явление мира есть для Блока „символ“ единой основы всех явлений, истории мира. Но это не значит, что блоковская поэзия тем самым ставит под сомнение реальность этого отдельного явления, превращает его только в образ „субстанции“; нет, для Блока каждое отдельное явление есть уже сама „субстанция“. Так, блоковские рестораны — вовсе не „символы“ чего бы то ни было (например, пьянящего безумия мира), а самые настоящие и весьма обыкновенные рестораны. И блоковские предметы предметны, а вовсе не иллюзорны. Крендель булочной золотится у Блока потому, что этот сделанный из дерева предмет, висящий над входом в булочную, вызолочен. „Символичны“ здесь не слова, не образы сами по себе, а их смысловое сочетание, сопоставление, иррационально сочетающее различные вещи и факты (названные прямо, точно и конкретно) не по принципу логики суждения, а по принципу эмоциональных аналогий».

***Г. А. Гуковский.*** *К вопросу о творческом методе Блока, 1946*

      «Образы города разные, но объединены они единым стремлением автора с разных сторон подойти к загадке города, уловить его изначальную сущность — заставить его обнаружить себя своими различными гранями».  
  
      «...Свое обращение к предметному миру, вне которого, как он и сам чувствовал, поэзия теряет окрыленность, он подкреплял представлением об особой значительности мистики повседневного».  
      «...Даже мотив вульгарного опьянения, придающего крылья забитому городскому неудачнику, дающему возможность приобщаться сквозь кабацкую пошлость к бездонной сини глаз прекрасной Незнакомки, оставался попыткой одушевить земную юдоль средствами мистического преображения».

***Анат. Горелов.*** *Гроза над соловьиным садом, 1973*

      Вот мнение другого критика:  
      «„Я знаю: истина в вине“, его опьянение, его „вино“ иное, чем то, которым дурманят себя „пьяницы с глазами кроликов“. Сила этого поэтического, т. е. иносказательного, вина в том, что оно сквозь мертвую прозу пошлости позволяет видеть поэтическую сущность мира — в конечном счете мира единого, целостного».

***Е. Эткинд.*** *Поэзия и перевод, 1963*

      «Гениальная баллада „Незнакомка“, включенная в цикл „Город“, воплотила отчаянность мечты, стремление покорить сумятицу человеческого вертепа верой... в трагическую хранительницу ускользающей красоты мира. В „Незнакомке“ сказалась очередная, на этот раз отчаянная попытка автора... совместить с пошлостью обыденности положительный идеал, образ прекрасного, способный увлечь душу на подвиг, на великую страсть».

***Д. Е. Максимов.*** *Идея пути в поэтическом сознании   
А. Блока, 1972*

      «Блоковская Незнакомка возникает из марева обыденности, она свидетельствует, что даже средь „пошлости таинственной“ таится красота, способная преобразить мир. Блоковская Незнакомка — предвидение идеала и вера в идеал. Отсюда и тайна источаемого этим образом поэтического обаяния».  
  
      «...Все же оставаясь мистиком и идеалистом, Блок стремился воплотить в метельном, беспокойно-загадочном образе Незнакомки беспокойную и загадочную для него атмосферу надвигающейся грозовой эпохи».  
      «...К этому образу поэт обращался со смиренным восторгом.  
  
      Тут каждая строка — моление о прекрасном, преклонение перед совершенством меры и гармонии, которое снизошло к земной юдоли, освященной этим божественным явлением».

***Анат. Горелов.*** *Гроза над соловьиным садом, 1973*

      Реальность, в деталях описанная в первой части стихотворения Блоком, оценена И. Анненским: «И как все это безвкусно — как все нелепо, просто до фантастичности — латинские слова, зачем-то... шлагбаумы и дамы — до дерзости некрасиво. А между тем, так ведь именно и нужно, чтобы вы почувствовали приближение божества».

***И. Анненский.*** *Аполлон, 1909*

      «Поэту, который ушел в эту „очарованную даль“ от того, что томило и угнетало его, повседневно оскорбляло его чувство красоты, справедливости, человечности, кажется, что все вокруг чудесно преобразилось, сбылись самые прекрасные обетования, самые возвышенные мечты, и он живет в каком-то другом мире, где все обретает бессмертную красоту, превращается в легенду веков, в предание, которому дано пережить тысячелетия:

|  |  |
| --- | --- |
| Глухие тайны мне поручены, Мне чье-то солнце вручено, И всей души моей излучины Пронзило терпкое вино. | И перья страуса склоненные В моем качаются мозгу, И очи синие, бездонные, Цветут на дальнем берегу... |

      ...В забвении всех унизительных мерзостей „страшного мира“, в „электрических снах наяву“, в экстазе, хотя бы и дарованном вином, Блок искал выход в „мир иной“ — так легче было припомнить „глухие тайны“, и „очи синие, бездонные“ расцветали только тогда, когда терпкое вино пронзало все „излучины души“, и обычная проститутка превращалась в таинственную и прекрасную Незнакомку, в новую Магдалину, в героиню древнего мифа, старинного предания».

***Б. Соловьев.*** *Поэт и его подвиг, 1973*

      «...Существенную сторону контрастности как важнейшей особенности поэтики Блока составляют контрасты музыкальные, которые художественно реализуются в противопоставлении диссонантных звуков (визга, вопля, лязга и т. п.), передающих гримасы жизни, — музыкальности, певучести как звуковому выражению мечты поэта и углублявшегося видения лучших сторон действительности. Соответственно создается мелодия стиха, которая была для Блока „средством выражения „музыкальной стихии“ действительности“, тогда как „ритмика — отражение „ритмов страсти“ бытия“».

***Ю. Лотман и З. Минц.*** *«Человек природы» в русской литературе  
XIX века и «цыганская тема» у Блока, 1964*

      «Оказывается, Незнакомка — лишь смутное видение, возникшее в пьяном мозгу поэта, призрак, созданный хмельным воображением. И именно поэтому, в отличие от Прекрасной Дамы, образ Незнакомки уже не несет в себе никаких очистительных и „освободительных“ функций. Это только видение, поэтически прекрасное, но лишенное внутреннего содержания, не имеющее этической концепции, которая могла бы служить опорой отчаявшемуся поэту. <...>  
      В этом стихотворении выразилась во всей своей полноте новизна блоковского поэтического мироощущения».

***Л. К. Долгополов.*** *Александр Блок, 1980*

      «„Незнакомка“ сразу же стала любимым стихотворением молодежи. Блок часто читал ее на публике и делал это, по свидетельству современников, с неподражаемым совершенством. „В своем длинном сюртуке, с изысканно-небрежно повязанным мягким галстуком, в нимбе пепельно-золотых волос, он был романтически прекрасен тогда, в шестом-седьмом году. Он медленно выходил к столику со свечами, обводил всех каменными глазами и сам окаменевал, пока тишина не достигала беззвучия. И давал голос, мучительно-хорошо держа строфу и чуть замедляя темп на рифмах. Он завораживал своим чтением, и когда кончал стихотворение, не меняя голоса, внезапно, всегда казалось, что слишком рано кончилось наслаждение, и нужно было еще слышать“».

***С. Городецкий.*** *Воспоминания о А. Блоке, 1980*

***Задание 1***  
  
      Вчитайтесь в суждения литературоведов.  
      Чем, по мнению критиков, можно объяснить изменение тематики творчества Блока 1905—1906 гг.?  
      А как вы оцениваете появление новых образов, новых интонаций в произведениях Блока, созданных в этот период?  
      Кто из литературоведов особенно доказателен в своих суждениях, характеризуя путь Блока от «Стихов о Прекрасной Даме» к «Незнакомке»?  
  
***Задание 2***  
  
      Проследите, как реальность вторгалась в романтический мир Блока, как время «диктовало» поэту поиски новых форм для воссоздания действительности. Что изменилось в творчестве Блока, в его поэтике?  
  
***Задание 3***  
  
      Проанализируйте стихотворения Блока и Брюсова, посвященные городу. Сравните образный строй, детали в описании городского пейзажа. Найдите общее и индивидуальное в поэтике этих художников, особенно в словесной символике.  
      Назовите стихотворения Блока, в которых проявились очертания социальных отношений, нашли отзвук события 1905 года. Проанализируйте их самостоятельно.  
  
***Задание 4***  
  
      Можете ли вы определить общее и индивидуальное в описании «страшного мира» у Блока, Некрасова, Достоевского? Приведите примеры для сравнительного анализа.  
  
***Задание 5***  
  
      Согласны ли вы с мнением литературоведа Л. И. Тимофеева, утверждавшего, что в «Незнакомке» «поэт раскрыл романтический образ мечтателя-одиночки, стремящегося забыться, превратить обыденную жизнь в яркое видение»?  
      Кто из исследователей точнее и тоньше воспринял «Незнакомку»? А с кем вы не согласны? Постарайтесь найти доводы для доказательства своей точки зрения, опираясь прежде всего на текст произведения.  
  
***Задание 6***  
  
      В литературоведении распространено мнение, что образ Прекрасной Дамы со временем трансформировался в образ Незнакомки.  
      Современница Блока, поэтесса Н. Павлович, вспоминает о вопросе, заданном ей Блоком: «Что же, и вы думали, что Прекрасная Дама превратилась в Незнакомку, а потом в Россию?» Я сказала: «Когда-то давно — да. А когда поняла, конечно, нет». Александр Александрович улыбнулся: «Ну, конечно, я знаю, что вы так не думаете... А то я, как услышу от кого-нибудь о превращениях, так махаю рукой и отхожу... Значит, ничего не поняли!»  
      Выскажите свое мнение и прокомментируйте ответ Блока поэтессе: «Они противоположны. Незнакомка — антитеза. Никакого перехода от одного образа в другой нет».

***Блоковский сборник.*** *Тарту, 1964*

***Задание 7***  
  
      Определите, есть ли связь «Незнакомки» со «Стихами о Прекрасной Даме». В чем, по вашему мнению, она заключается. Обоснуйте свой ответ текстуальным анализом произведений, обратив внимание на высказывание Блока:  
      «Незнакомка. Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это — дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона; но всякий делает то, что ему назначено».

***Александр Блок.*** *О современном состоянии русского символизма, 1910*

***Задание 8***  
  
      Перечитайте стихотворение и определите, в каких художественных деталях передана действительность в восприятии лирического героя. Найдите цветовые и звуковые детали в следующих строках:

|  |
| --- |
| По вечерам над ресторанами Горячий воздух дик и глух, И правит окликами пьяными Весенний и тлетворный дух. ........................................... Среди канав гуляют с дамами Испытанные остряки. Над озером скрипят уключины, И раздается женский визг... |

      Как вы думаете, почему действительность, увиденная глазами лирического героя, как бы дополняется поэтическим комментарием?

|  |
| --- |
| А в небе, ко всему приученный, Бессмысленно кривится диск. |

Объясните, о чем он свидетельствует. На какие мысли вас наводит?  
  
***Задание 9***  
  
      Почему герой одинок в этом мире, какие детали передают его душевное состояние? Еще раз вчитайтесь в строки:

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

***Задание 10***  
  
      Какими художественными приемами добивается Блок читательского понимания, что ветхость окружающего мира, его бездуховность не касаются облика Незнакомки — реального или воображаемого?

|  |
| --- |
| Дыша духами и туманами, Она садится у окна. И веют древними поверьями Ее упругие шелка, И шляпа с траурными перьями, И в кольцах узкая рука. |

***Задание 11***  
  
      Как вы думаете, в чем, по вашему мнению, смысл ассоциаций?

|  |
| --- |
| И вижу *берег очарованный* И *очарованную даль.* |

Что означает символ «берег» в этом стихотворении Блока? О чем он свидетельствует?

***Задание 12***  
  
      Какие художественные приемы Блока помогают нам зрительно представить пленительный образ Незнакомки? Приведите примеры из стихотворения.  
  
***Задание 13***  
  
      С помощью каких ассоциаций поэт помогает нам понять восприятие мира лирическим героем, его стремление к духовной гармонии и красоте? Подтвердите свой ответ цитатами из стихотворения Блока.  
  
***Задание 14***  
  
      Определите зрительные и звуковые контрасты в «Незнакомке».  
      Как вы думаете, почему Блок несколько раз повторяет в стихотворении одну и ту же фразу?  
      Какими приемами Блок передает контрастность образов в стихотворении?  
  
***Задание 15***  
  
      Проследите, как меняется инструментовка строк в строфах произведения. Какие звуки помогают нам зрительно представить образ «Незнакомки» и обстановку, которая ее окружает?  
      Сравните лексику, к которой прибегает поэт, в первых строфах стихотворения и в двух заключительных.  
  
***Задание 16***  
  
      Сравните следующие произведения Блока: «Незнакомка», «В ресторане», «Там дамы щеголяют модами...». Проанализируйте зрительные образы, музыкальные контрасты, лексический словарь стихотворений. Что общего в этих поэтических шедеврах Блока?  
  
***Задание 17***  
  
      Сравните изменение цветовых эпитетов в «Стихах о Прекрасной Даме» и в таких произведениях, как «Фабрика», «Из газет», «Митинг», «Сытые», «Довольным», «Незнакомка». Что вы можете сказать об эволюции поэтики Блока?

**Тема Родины, тема России**

***Задание 1***  
  
      А. Блок признавался: «Если б я не написал „Незнакомку“... не было бы написано и „Куликово поле“».  
      Докажите правомерность этого суждения поэта.  
      Обоснуйте путь Блока от стихов, посвященных «страшному миру», к стихам о России, к циклу «На поле Куликовом».  
  
      Вот как оценивал А. Блок современную ему поэзию акмеистов: «...они не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни».  
  
      А вот как Блок писал о своем интересе к русской истории: «...ведь тема моя, я знаю теперь это твердо, без всяких сомнений — живая, реальная тема... Все мы, *живые*, так или иначе к ней же придем... Откроем сердце, — исполнит его восторгом, новыми надеждами, новыми силами, опять научит свергнуть проклятое «татарское» иго сомнений, противоречий, отчаянья, самоубийственной тоски, «декадентской иронии» и пр. и пр., все то иго, которое мы, «нынешние», *в полной мере* несем. *Не откроем сердца — погибнем...* В таком виде стоит передо мной моя тема, *тема о России* (вопрос об интеллигенции и народе, в частности). Этой теме я сознательно и бесповоротно *посвящаю жизнь...* Ведь здесь — жизнь или смерть, счастье или погибель».

***А. Блок — К. С. Станиславскому.*** *9 декабря 1908 г.*

      «От своих предшественников Блок отличался тем, что к судьбе России он подходит не как мыслитель — с отвлеченной идеей, а как поэт — с интимной любовью».

***В. Жирмунский.*** *Поэзия Александра Блока, 1922*

      «...В стихах о России Блок наиболее настойчиво и художественно плодотворно использовал по-символистски беспредельные ассоциации чисто поэтического (эмоционального), исторического или психологического характера. Эти ассоциации оправданы эстетически, ибо выражают эмоциональное, образное, и притом чисто индивидуальное, блоковское представление о России как об источнике самых высоких чувств».

***И. Т. Крук.*** *Поэзия Александра Блока, 1970*

***Задание 2***  
  
      Назовите стихи Блока, посвященные родной стране. Что в них общего? Сравните их с произведениями русских поэтов XIX века, также посвященных Родине. В чем, на ваш взгляд, поэтическая индивидуальность Блока?  
      «Глубоко интимный лиризм стихов Блока о России сочетался с особой песенной, поэтической эпичностью, предполагающей широкое и цельное восприятие родины, ее прошлого и настоящего, ее устремленности в будущее. Отсюда — органическая связь блоковской России с национальными традициями...»

***М. Пьяных.*** *Слушайте революцию. Поэзия Александра Блока советской эпохи, 1980*

***Задание 3***  
  
      Попытайтесь определить, что сближает, а что отличает стихотворения, посвященные России, Брюсова («Родные стены», «В поле»), Белого (сборник «Пепел»), Блока («Русь»).  
      «В стихах о России заметно стремление Блока познать свою родину во всем ее величии и красоте и во всех ее реальных контрастах».

***И. Т.  Крук.*** *Поэзия Александра Блока, 1970*

***Задание 4***  
  
      Определите сквозные образы в стихах Блока, посвященных России («Осенняя воля», «Россия», «На железной дороге», «Песня судьбы»).  
      «В ряде произведений Блока образ России переплетается с образом женщины, вырастая в единый символический образ самого дорогого человека: Россия — красавица, невеста, Россия — мать, даже Россия — жена».

***И. Т. Крук.*** *Поэзия Александра Блока, 1970*

***Задание 5***  
  
      Вчитайтесь в стихотворение Блока «Русь». Как вы думаете, чем можно объяснить обращение Блока к образу старой Руси, с ее древними поверьями, сказками, метелями и т. д.? Какова роль фольклорных образов в этом стихотворении? Объясните главную интонацию стихотворения. О чем она свидетельствует?  
  
***Задание 6***  
  
      Как вы думаете, почему Блок повторяет первую строфу в конце стихотворения?

|  |
| --- |
| Живую душу укачала, Русь, на своих просторах ты, И вот — она не запятнала Первоначальной чистоты. |

      Аргументируйте свой ответ, объясняя поэтику Блока.

***Задание 7***  
  
      В чем, на ваш взгляд, ощущается перекличка стихотворения «Россия» со стихотворением «Русь»? Найдите в стихотворении строки, поражающие вас пронзительностью интонации и исповедальностью чувств поэта к родине. Объясните следующую строку стихотворения:

|  |
| --- |
| Тебя жалеть я не умею, И крест свой бережно несу... |

      Известно, что Блок стихотворение «На железной дороге» включил в цикл «Родина». Поэт считал, что стихотворение — «бессознательное подражание эпизоду из „Воскресения“ Толстого: Катюша Маслова на маленькой станции видит в окне Нехлюдова на бархатном кресле ярко освещенного купе первого класса».  
      Литературовед И. Т. Крук считает, что «важно в стихотворении не внешнее сходство со сценой из „Воскресения“, а то, что поэт-символист сумел по-толстовски показать социальные контрасты: на одной стороне — бархат, свет, вино, на другой — грязь, темнота, слезы и — гибель. Такое изображение судьбы человека специфично для блоковской поэтики, одной из важнейших особенностей которой является контрастность образов, картин, мотивов».  
  
***Задание 8***  
  
      С каким произведением Некрасова сюжетно перекликается стихотворение Блока «На железной дороге»? Что отличает эти произведения (образный строй, интонация)?  
      Интересно высказывание М. В. Исаковского: «Когда читаешь строки:

|  |
| --- |
| Вагоны шли привычной линией, Подрагивали и скрипели; Молчали желтые и синие; В зеленых плакали и пели.., — |

то перед вами возникает не только тот чисто внешний образ подходящего к станции поезда, но вы видите и другой образ — образ более значительный и широкий. Вы видите людей, едущих в поезде... и через этих людей вы как бы видите всю страну».

***М. Исаковский.*** *О поэтах, о стихах, о песнях, 1968*

***Задание 9***  
  
      Приведите примеры метафор из стихотворения «На железной дороге», передающих образ России.

**«На поле Куликовом» (1908)**

      «Куликовская битва принадлежит... к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение. Разгадка их еще впереди», — утверждал Блок.  
      Современник А. Блока, поэт С. Городецкий, отмечал, что постепенно в творчестве Блока «стала нарастать тема „Руси“, которая впоследствии дошла до „Скифов“. Своеобразное народничество Блока вскоре выразилось в его переписке с Клюевым. Одной из своих знакомых он писал в то время: „Сестра моя, Христос среди нас. Это — Николай Клюев“. Мессианство в России, высокая предназначенность ее народа и жажда найти и утвердить свою личную близость с народной стихией — вот дорога, на которую выходил Блок...  
      Большая сила, не вмещавшаяся в лирику, рвалась наружу. Оставался только эпос. Я отчетливо помню, что был момент, когда Блок пробовал писать рассказы...  
      «Цикл „На поле Куликовом“ явился этапным в развитии эстетической системы А. Блока. Лирическая стихия поэта выплеснулась в предметный мир, обрела историческую стереоскопичность. Былинная эпика повествования не очень свойственной поэту живописной монументальности; повествование насыщено красками, звуками, примерами исторического быта».

***С. Городецкий.*** *Воспоминания об Александре Блоке, 1922*

      «Покоряющая сила стихов „На поле Куликовом“ в необычайном напряжении, душевном волнении, в предчувствии освежающей бури, в слитности индивидуальной тревоги с „тоскою могучей“ всего народного стана, готового к бранному подвигу во имя исторического веления».

***А. Горелов.*** *Гроза над соловьиным садом, 1973*

      «Метафорическая логика подсказала Блоку следующую композиционную структуру цикла „На поле Куликовом“: сначала идет обобщающее стихотворение, за ним два стихотворения, связанные в основном с прошлым, с исторически конкретной Куликовской битвой, и, наконец, следуют два заключительных стихотворения, переносящих действие из истории в современность и придающих Куликовской битве „вечный“, символический смысл. Весь цикл состоит как бы из двух витков спирали, и на орбите каждого витка находятся по два стихотворения. На этих витках спирали осуществляется связь времен: через прошлое к настоящему и будущему».

***М. Пьяных.*** *Слушайте революцию. Поэзия Александра Блока  
советской эпохи, 1980*

      «Очень ярко и по-блоковски своеобразно выражено отношение поэта к России и его представления о народе в цикле стихов „На поле Куликовом“.  
      Стихи „На поле Куликовом“ нельзя, конечно, рассматривать как иллюстрацию, пусть и высоко поэтическую, к блоковской концепции истории и современности. Это прежде всего совершеннейшее произведение искусства. Оно покоряет глубоким лиризмом, беспредельной искренностью. Читателя эти стихи волнуют как горячее признание в любви к самому дорогому для человека — к Родине.  
      Этот маленький цикл, состоящий из пяти небольших стихотворений, представляет собой оригинальное явление с точки зрения жанра. По настроению, по задушевной и даже интимной интонации это, несомненно, лирика, и в то же время это эпос, величественная песнь России, восходящая к традициям русского героико-патриотического эпоса, и прежде всего к „Слову о полку Игореве“ и „Сказаниям о Мамаевом побоище“, из которых поэт позаимствовал некоторые образы („плеск и трубы лебедей“, „орлий клекот над татарским станом“, „взошла и расточилась мгла“, „Непрявда убралась туманом“ и др.).  
      Совершенство формы в стихах о Куликовской битве удивительно».

***И. Т. Крук.*** *Поэзия Александра Блока, 1970*

***Задание 1***  
  
      Охарактеризуйте композиционную структуру цикла «На поле Куликовом».  
      Определите стихотворный размер, ритм, интонацию каждого стихотворения цикла. Попытайтесь объяснить нюансировку стихотворных размеров.  
      С помощью каких звуковых приемов Блоку удалось передать ощущение всеобщего оцепенения в начальной строфе цикла?

|  |
| --- |
| Река раскинулась. Течет, грустит лениво       И моет берега. Над скудной глиной желтого обрыва       В степи грустят стога. |

***Задание 2***  
  
      Известна высокая оценка, которую дал Андрей Белый стихам Блока о России: «Низведение „Прекрасной Дамы“ в хаос, в чернозем — продолжается, укрепляется и конкретизируется, и в этом нисхождении появляются ноты прекрасного снисхождения, сердечности, расширенного сердца. Можно сказать, что теперь „Прекрасная Дама“ существует для Александра Александровича в каждой женской душе; в каждом сознании русского живет она, живет и продолжает жить, и имя ее — Россия, которая и становится душой поэта: „О, Русь моя! Жена моя!“ Вот кто Прекрасная Елена, которую он вывел из хаоса».  
      А вот оценка других современников поэта: «... Куликово поле послужило лишь внешним предлогом к написанию цикла хороших, но ненужных, каких-то беспредметных стихов...»

***И. Голов.*** *Розы без шипов. —* *Весы, 1909*

      «...В интересах самого поэта, чтобы эту Куликовскую битву читатель или совсем не прочел, или прочел и забыл настолько, чтобы никогда ее с именем Блока не связывать...»

***В. Малахиева-Мирович.*** *Русская мысль, 1909*

      Правомерны ли подобные отзывы критиков? Обоснуйте ответ, опираясь на текст стихотворений.  
  
***Задание 3***  
  
      Прочитав стихотворения, вдумайтесь, как передана связь современника поэта, предчувствовавшего трагические события XX века, с чувствами русского воина накануне битвы. В каких образах-символах переданы эти настроения? Подтвердите свой ответ цитатами из стихотворений.  
  
***Задание 4***  
  
      Найдите в цикле «На поле Куликовом» черты лирики и эпоса. Аргументируйте свой ответ наблюдениями над стихотворным текстом.

**«Соловьиный сад» (1910)**

      «В поэме „Соловьиный сад“ подведен своеобразный итог размышлениям Блока о жизни и о самом себе», — отмечал литературовед Л. И. Тимофеев (Творчество Александра Блока, 1963).   
  
      «В этой поэме... решается на новом этапе творчества, на новой общественной и эстетической основе проблема, которой поэт касался и в предыдущих произведениях. Такова проблема счастья, проблема связи человека с реальностью. Такова и проблема труда, тема простого труженика, вошедшая в творчество Блока уже в „Распутьях“ („Фабрика“) и продолженная в стихах более позднего периода („Холодный день“)...» — утверждал критик И. Т. Крук (Поэзия Александра Блока, 1970).  
  
      «„Соловьиный сад“ — сложное и насыщенное иносказание, поэма, в отвлеченных формах решавшая важнейшие вопросы жизни и искусства, проблему взаимоотношения художника и общества. Эти вопросы являются тем художественным „стержнем“, вокруг которого развивается действие поэмы, ее сложный романтический сюжет» — мнение литературоведа Л. К. Долгополова (Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века, 1964).  
  
***Задание 1***  
  
      Кто из исследователей, на ваш взгляд, наиболее точно и тонко оценил поэму. Отвечая на вопрос, постарайтесь привлечь и другие произведения Блока, в которых он затрагивает схожие проблемы.  
      Как вы думаете, поднимает ли поэт в этом произведении проблемы Долга и верности этому Долгу, любви и право на Счастье?  
  
***Задание 2***  
  
      В начале рукописного текста поэмы Блок написал: «Сделать бы из этого рассказ в стихах». По черновикам поэмы известно, что первоначально Блок предполагал заменить повествование от первого лица в рассказ от третьего лица: «Он ломает графитные скалы...», «Он проходит близ этих ворот...», «И она его, легкая, манит...», «Чует что-то забытое он...».  
      Объясните, что изменилось бы в поэме, если бы Блок все же избрал рассказ от третьего лица.  
  
***Задание 3***  
  
      «„Соловьиный сад“ — одна из наиболее глубоких аллегорий русской поэзии. Блок научил нас видеть за словами их скрытый смысл, тот „второй план“, который является средоточием глубочайших поэтических переживаний, видеть и воспринимать не только то, что прямо не выражено, не высказано. Это не высказанное прямо и есть главное в произведении, его смысл, его поэтическая идея», — утверждал литературовед Л. К. Долгополов.  
      Обоснуйте правомерность этого суждения, опираясь на текст поэмы.  
  
      «„Соловьиный сад“ — одно из наиболее совершенных созданий Блока. Здесь все гармонично, пропорционально, приведено к строжайшему единству».  
      «В „Соловьином саде“ тема труда решается на новой философской и общественно-литературной основе. Герой Блока делает последнюю проверку своим иллюзиям относительно сладкого покоя в условиях „вампирственного века“, последнюю попытку уйти туда, куда „не доносятся жизни проклятья“.  
      Перед нами любопытное явление: обычная блоковская трактовка музыки как звукового эквивалента жизни нарушается — действительность представлена в сознании героя как антимузыкальная, поэтизируется лишь мечта, целиком противопоставленная простой реальности».

***И. Т. Крук.*** *Поэзия Александра Блока, 1970*

      «Темы трудовой жизни и возможного ухода от нее в „соловьиный сад“ переплетены, действие развивается не во времени и пространстве, а раскрывается сквозь призму романтического иносказания...  
      Герой уходит от простой жизни и будничных забот в „соловьиный сад“... Но и здесь нет успокоения, и здесь его томит неудовлетворенность. Его с новой силой тянет к себе былое, будничная и прозаическая жизнь, от которой он только что ушел.  
      В романтизированном облике героя поэмы Блок запечатлел черты человека переходной эпохи, находящегося во власти глубокой рефлексии, впадающего в крайности в поисках жизненного пути...  
      Уход героя в „соловьиный сад“ с самого начала воспринимается поэтом не столько как забытье „незнакомого счастья“, сколько как источник новых сомнений и новых поисков».

***Л К. Долгополов.*** *Поэмы Блока и русская поэма конца   
XIX — начала XX века, 1964*

***Задание 4***  
  
      Согласны ли вы с этой интерпретацией поэмы?  
      Найдите в произведении строки, свидетельствующие о начале драматической коллизии.  
  
***Задание 5***  
  
      И. Т. Крук отмечает «картины счастья, которое ждет героя в соловьином саду, предстают перед нами не столько зрительно, сколько музыкально».  
      Попытайтесь развить это наблюдение критика, определите, какие художественные приемы — звуковые сочетания помогли Блоку передать очарование соловьиного сада, охарактеризуйте музыкальную инструментовку блоковского стиха с первых строк поэмы.  
  
***Задание 6***  
  
      Л. К. Долгополов считает, хотя «герой уходит из „сада“, но ни одна из проблем поэмы не решается. Он только подтвердил иллюзорность уединенного счастья, но никаких новых путей не открыл. Финал поэмы глубоко драматичен... Однако Блок не делает открыто социальных выводов. Он постигает душевное состояние человека, те внутренние процессы, из коих слагается духовный мир его современника... Речь идет о большем: о поисках выхода из нравственного тупика, об иллюзорности всяческих „уютов“, о смятении и одиночестве...  
      В „Соловьином саде“ заложено еще и другое: отрицание этого мира, отрицание его „соблазнов“, изолирующих человека от труда и жизни, но никакого успокоения взамен не дающих» (Л. К. Долгополов. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века).  
      Докажите правомерность суждений литературоведа, проследив искания героя. Собственное мнение подтвердите цитатами из поэмы.  
  
      «Из „музыкального“ сада герой возвращается к „немузыкальной“ жизни — к „жизни проклятьям“, к „рычанью прибоя“, и это, с одной стороны, накладывает печать трагичности, с другой — определяет и мужество поэта и его героя, жертвующего самой сладкой, но иллюзорной мечтой во имя грубой, но полнокровной жизни».

***И. Т. Крук.*** *Поэзия Александра Блока, 1970*

***Задание 7***  
  
      Если вы согласны с мнением критика, попытайтесь объяснить смысл строк Блока из поэмы «Соловьиный сад»:

|  |
| --- |
| Пусть укрыла от дольнего горя Утонувшая в розах стена, — Заглушить рокотание моря Соловьиная песнь не вольна! |

и из стихотворения «Зимнее сердце стынет вновь...»:

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

      Что объединяет эти строки?  
  
***Задание 8***  
  
      Что, на ваш взгляд, придает повествованию реальный характер? С помощью каких художественных средств Блок передал сложное мироощущение лирического героя, а всей поэме — философскую глубину?  
      Попытайтесь объяснить, есть ли общий смысл в названиях поэмы Блока «Соловьиный сад» и пьесы Чехова «Вишневый сад».

**«Двенадцать» (1918)**

«„Россия гибнет“, „России больше нет“, „вечная память России“... Но передо мной — Россия: та, которую видели в устрашающих и пророческих снах наши великие писатели; тот Петербург, который видел Достоевский; та Россия, которую Гоголь назвал несущейся тройкой... России суждено пережить муки, унижения, разделения; но она выйдет из этих унижений новой и — по-новому великой».

***А. Блок.*** *Интеллигенция и революция, 1918*

      «„Двенадцать“ — какие бы они ни были — это лучшее, что я написал. Потому что тогда я жил современностью», — утверждал Блок.  
      «Неужели вы не знаете, что мир уже перестроился? Что старый мир уже расплавился», — писал Блок в 1918 году З. Н. Гиппиус.  
      «Блок подошел к „Двенадцати“ зрелым человеком и сложившимся поэтом, со своим, особым отношением к действительности, с уже сформировавшимся представлением о России и образом ее, со сложным и противоречивым восприятием надвигающихся на Россию потрясений...  
      Художественная позиция Блока, выраженная в поэме, явно сложней его гражданской позиции».

***Л. К. Долгополов.*** *Поэма Александра Блока «Двенадцать», 1979*

      Блок писал: «...в январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914...»  
      «...Те, кто видит в „Двенадцати“ политические стихи ...очень слепы к искусству...»  
      «Было бы неправдой вместе с тем отрицать всякое отношение „Двенадцати“ к политике».  
  
***Задание 1***  
  
      Прокомментируйте приведенные суждения Блока о России революционных лет, его оценку своей поэмы.  
      Согласны ли вы с мнением критика Л. Долгополова о сложном и противоречивом отношении Блока к происходящим в России событиям?  
      Как политическая позиция поэта сказалась в его произведении, отразилась на его художественной структуре?  
  
***Задание 2***  
  
      Как вы думаете, почему, по утверждению В. Маяковского, «одни прочли в этой поэме сатиру на революцию, другие — славу ей»? Обоснуйте свой ответ, ссылаясь на высказывания самого Блока.  
  
      «Мысль о неизбежности потрясения, изменения самих основ существования — и личного, индивидуального, и общественного — была едва ли не центральной в размышлениях Блока зрелого периода.  
      Так возникла в его творчестве проблема исхода, проблема „во имя“, которая стала одной из важнейших проблем не только художественной, но и философской мысли начала XX века».

***Л. К. Долгополов.*** *Поэма Александра Блока «Двенадцать», 1979*

      «Грандиозность блоковской поэмы в том-то и состоит, что историческая масштабность эпохи в художественном восприятии решительно выходит на самое первое место. То, что обычно бывает атмосферой времени, приобретает здесь огромное, определяющее содержание. Опыт Блока как лирического поэта сказался в этом эпическом произведении со всей силой».

***П. Громов.*** *А. Блок, его предшественники и современники, 1966*

      «Контрастность и пестрота поэмы в сложно преломленном виде отражают наглядно обнажившуюся социальную контрастность эпохи, пестроту исторического времени, которое глазами Блока как бы всматривается в темноту, пытаясь разглядеть и понять тех, кто творит отныне историю, услышать их голоса, выкрики и угрозы, прислушаться к тому, что они говорят, о чем спорят, какие песни поют...  
      Позиция автора проявляет себя в „Двенадцати“ не в отдельных репликах, лозунгах или призывах, а в „построении“ общей „судьбы“ двенадцати, в характере и внутреннем смысле того пути, который проделывают они на страницах поэмы. Их движение к финалу, из старого мира, из которого они вышли, к новому, к которому они уже подошли вплотную, хотя еще не открыли его для себя, и есть, во всей совокупности своих „прямых“ и „переносных“ смыслов, формирование их как героев нового времени. Именно формирование, — здесь важна прежде всего эволюция, преобразование».

***Л. К. Долгополов.*** *Поэма Александра Блока «Двенадцать», 1979*

***Задание 3***  
  
      Вчитайтесь в высказывания критиков и определите жанр поэмы — это лирическое произведение или эпическое? Какие черты лирики, а какие эпоса характерны для «Двенадцати»?  
  
***Задание 4***  
  
      Какими художественными средствами Блок передал многоголосие революционной эпохи, мировосприятие и свободу человека улицы?  
      Подумайте, есть ли в поэме главный герой. Определите роль повествователя в произведении.  
  
***Задание 5***  
  
      «Движение двенадцати по улицам революционного Петрограда есть продолжение их сквозь время и выход к какой-то неведомой, но грандиозной правде. Окончательной и единой характеристики герои поэмы потому и не имеют, что в центре внимания Блока — прежде всего процесс становления их как новых героев новой эпохи...  
      Герои вошли в поэму и начали жить в ней своею жизнью. Началось их движение по улицам революционного Петрограда, которое одновременно становится движением в истории и движением самой истории... Бытовой план поэмы прочно сопряжен с планом мировым, вселенским, космическим», — утверждает Л. Долгополов.  
  
      Найдите в тексте поэмы цитаты, передающие космический характер происходящих событий. Какие изобразительные приемы помогли Блоку воссоздать вселенский характер не только русской революции, но и начало всеобщего обновления?  
      Как вы думаете, почему поэт выбрал временем действия произведения ночь?  
  
      «„Двенадцать“ Блока — это романтическая поэма, подлинный смысл которой скрыт глубоко за ее конкретными событиями и реалистическими сценами. Сама по себе эта конкретность в изображении восставшей стихии играет в поэме огромную роль. В миросозерцании Блока произошел поворот, благодаря которому он увидел революцию в ее самых ярких чертах...  
      Романтическая фабула поэмы Блока включает три основных компонента: появление двенадцати, эпизод погони, во время которой и была убита героиня поэмы, и, наконец, появление в заключительной строфе Иисуса Христа. Все три стадии развития фабулы неразрывно между собой связаны. За границами фабулы остается первая глава — общая экспозиция поэмы, ее „прелюдия“. Между этими основными стадиями располагаются лирические отступления, представленные в двух основных формах: в форме фольклорных стилизаций и в форме революционных лозунгов-призывов».

***Л. К. Долгополов.*** *Поэмы Блока и русская поэма конца XIX —  
начала XX века, 1964*

      «Блок создал в поэме новую песню и частушку по образу и подобию фольклора. Причем проникновение его в фольклорную стихию настолько глубоко, что вся поэма, в которой не так уж много фольклорных цитат, воспринимается как композиция подлинных фольклорных текстов».

***Э. В. Померанцева.*** *Александр Блок и фольклор, 1958*

***Задание 6***  
  
      Охарактеризуйте композицию поэмы. Согласны ли вы с мнением критика Л. К. Долгополова о структуре произведения?  
      В чем, на ваш взгляд, заключается новизна фольклоризма Блока, новизна созданных им поэтических форм?  
      Проследите лексический состав поэмы (его подвижность и изменчивость). О чем это свидетельствует?  
      Как вы думаете, почему в следующих главках поэмы (II —VI) лексика отличается большим количеством просторечий — фамильярных слов, вульгаризмов; в VII—VIII главках мало просторечных слов; в IX — язык поэмы освобождается от просторечий; в XII — высокие эпитеты, ораторский пафос? Приведите цитаты из произведения.  
  
      «В поэме образовались как бы две эмоционально-стилистические линии: линия разбитных частушечных мотивов и разгульных интонаций („Запирайте етажи...“ и т. д.) и линия высокого революционного пафоса, чеканного лозунга. Эти две линии, две стороны поэмы не противостоят друг другу и не исключают одна другую. Дело в том, что тема революционная выступает в „Двенадцати“ как часть более общей темы — темы восставшей стихии. Одна линия входит в другую, не отменяя, а дополняя ее», — отмечал Л. К. Долгополов.  
      Известно утверждение Блока: «Россия — буря».  
  
***Задание 7***  
  
      Определите, какими художественными приемами Блок передал революционную бурю в России.  
      Как контрастность образов, смена, перебив стихотворных ритмов помогли поэту воссоздать подлинность революционных событий в Петрограде? Ответ аргументируйте цитатами из поэмы.  
      Охарактеризуйте художественную роль в произведении сквозных образов ветра, снежной вьюги, раскройте символику цветовых эпитетов.  
  
***Задание 8***  
  
      Согласны ли вы с мнением критика М. Пьяных: «Двенадцать — это не просто одна большая, сложная по структуре метафора, а метафорическое единство, в динамике которого конкретно-историческое обнаруживает свою глубинную связь с обобщенно-символическим, сохраняя в то же время свой исходный реальный смысл. Ванька, например, существует в поэме и как реальный человек, и как пес — символ старого мира, а Петруха до конца остается реальным человеком, красногвардейцем, но вместе с тем его внутренние метаморфозы, ведущие к нравственному „очеловечению“, являются первоисточником символического обобщения, воплощенного в образе Христа».  
      Подумайте, можно ли говорить об эволюции красногвардейцев (с момента их появления на заснеженных ночных улицах Петрограда:

|  |
| --- |
| В зубах — цигарка, примят картуз, На спину б надо бубновый туз! |

до завершения поэмы, когда герои идут слаженным «державным» шагом).  
      С каким героем в произведении связана лирическая тема? Постарайтесь определить, чем отличаются художественные принципы Блока при изображении героев нового революционного мира и при описании персонажей «старого мира». Ответ подтвердите цитатами из поэмы.  
  
***Задание  9***  
  
      Постарайтесь объяснить, почему в литературоведении и критике нет общепринятого истолкования образа Христа в поэме.  
      Кто из современников Блока принял политическую и эстетическую позицию поэта, согласившись с тем, что поступательное шествие в финале произведения возглавляет Христос? Чья точка зрения ученых вам кажется особенно доказательной и основывается на понимании концепции самого поэта?  
      Вот как Блок объяснял появление образа Христа в поэме: «...только констатировал факт, — если вглядеться в столбы метели на этом пути, то увидишь „Иисуса Христа“. Но я иногда сам глубоко ненавижу этот женственный образ».  
      А вот как поэт объяснял К. Чуковскому финал поэмы: «Мне не нравится конец „Двенадцати“. Я хотел бы, чтобы этот конец был иной. Когда я кончил, я сам удивился: почему же Христос? Неужели Христос? Но чем больше я вглядывался, тем явственнее я видел Христа. И я тогда же записал у себя: к сожалению, именно Христос».  
      Андрей Белый дал следующее толкование образу Христа: «Впереди — Иисус Христос — что это? Через все, через углубление революции до революции жизни, сознания, плоти и кости, до изменения наших чувств, наших мыслей, до изменения нас в любви и братстве, вот это „все“ идет к тому, что „впереди“, — вот к какому „впереди“ это идет» (Памяти Александра Блока, 1922).  
      Н. Гумилев утверждал, что, написав «Двенадцать», Блок отдал дань «делу Антихриста», «вторично распял Христа и еще раз расстрелял государя».  
      По мнению М. Волошина, «Христос преследуется, расстреливается безбожными красногвардейцами, кинутыми в темный лабиринт страстей и заблуждений и в нем потерявших своего Христа... Новый крест Христа, символ его теперешних распятий» (Поэты революции, 1919).  
      В. Маяковский по-своему оценил поэму: «Блок честно и восторженно подошел к нашей великой революции, но тонким, изящным словам символиста не под силу было выдержать и поднять тяжелые, реальные, грубейшие образы» (Умер Александр Блок, 1921).  
      «Заключительный „Христос“ прозвучал книжно... Христос в „Двенадцати“ не к месту, чего-то неловко, когда читаешь. „Христос“ нарушает строй слов — музыку», — отмечал А. Ремизов.  
      Современник Блока, поэт Вл. Пяст после появления поэмы «Двенадцать» писал: «Незнание Блоком Христа, ни в его божественном, ни в человеческом образе, продолжалось и через двенадцать лет, когда он писал свои „Двенадцать“, и Христос, по его признанию, вошел в поэму помимо его сознания и воли» (Воспоминания о Блоке, 1923).  
      Поэт Сергей Городецкий вспоминал: «Когда я ему говорил о значении „Двенадцати“... мне почудилось, что он не все знает об этой вещи, синтезирующей всю его поэзию... Он уловил лозунги Октября, правда, в их внешней, стихийно-бунтарской форме, но все же уловил и дал им оправдание, опять-таки, как и Клюев, в старой церковной идее Христа, которому давно сам он сказал: „Скорбеть я буду без тебя“, но уловил и оправдал...  
      Блок пришел к „Двенадцати“ — в этом его личный подвиг, в этом его величайшая победа над мещанской средой...» (Воспоминания об Александре Блоке, 1922).  
      Николай Асеев считал, что «Христос как воплощение справедливости, двенадцать апостолов правды, красногвардейцев, идущих на сражение с былой неправдой, с силами тьмы и жестокости, бесчеловечности. А как было иначе обозначить такой образ?.. Пришлось прибегнуть к образу „сына человеческого“, издавна служившего символом всякой человечности, всякой людской справедливости... Так недостаточность реального представления о новом иногда возвращает изображение к прошедшему, доступному опыту всех» (Зачем и кому нужна поэзия, 1961).  
      «Для красногвардейцев Христос (Спас) существует, очевидно, еще как синоним ортодоксальной религиозной веры. Сами они идут без Христа, в их чувствах еще преобладает „злоба“, а не любовь. Им кажется, что Петька, тоже идущий „без креста“, да к тому же еще обагривший свои руки в крови Катьки, „завирается“, упоминая имя Спаса. Все они не различают в христианстве двух начал: официально-религиозного и нравственного, а поэтому товарищи Петрухи не могут считать его муки совести „христианскими“, да и сам Петруха вряд ли считает их таковыми».

***М. Пьяных.*** *Слушайте революцию. Поэзия Александра Блока  
советской эпохи, 1980*

      «Христос у Блока — это прежде всего воплощение чистоты и оправданности революционного действия, стихийного потока, в котором смешивается большое количество разнородных явлений. В этом фактически состояла первая важная функция образа — функция морально-этического оправдания совершаемого во имя будущего торжества добра. Никаких противоречий между заключительной строфой поэмы и ее содержанием нет. Это единый комплекс, который должен рассматриваться синтетически в соответствии с характером мышления самого поэта...  
      „Вестником нового мира“ выступает в поэме Блока Христос. Оказывается он во главе восставших как раз потому, что их руками уничтожается старый мир и их же руками будет создаваться новый. Христос и сейчас, как и двадцать веков назад, становится вехой, отделяющей одну эпоху от другой. Потому следует все принять, все оправдать и со всем примириться...  
      В общей же поэтической структуре „Двенадцати“ удачей этот образ признать никак нельзя именно в силу его отвлеченности, неконкретности и нереальности, которые неминуемо вступали в противоречие с яркими и конкретными картинами поэмы», — утверждал исследователь творчества Блока критик К. Л. Долгополов (Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века, 1964).  
      «Образ Христа в поэме Блока — художественный синтез нравственных и эстетических исканий поэта, не приведших к какому-то четкому, утвердившемуся взгляду, — поэтому он и явился неожиданностью для самого автора».

***И. Т. Крук.*** *Поэзия Александра Блока, 1970*

***Задание 10***  
  
      Постарайтесь обосновать свою точку зрения о значении образа Христа в поэме. Назовите известные вам произведения современников поэта, в которых также встречается образ Христа.  
      Чье мнение вам особенно близко?  
  
***Задание 11***  
  
      Вы познакомились с различными мнениями писателей, критиков, литературоведов о творчестве Блока, о его поэме «Двенадцать». Докажите правомерность оценки современника поэта Сергея Городецкого, которую он дал поэзии Блока: «Острая значительность его поэзии для наших дней и бессмертие ее в истории большой русской литературы определяется той исключительной честностью песнопения, с которой он выполнил свой подвиг и которая делает самые фантастические строки его стихов фактическим документом его эпохи».

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | | **СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЕСЕНИН**  **(1895—1925)**        «...Сергей Есенин не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии, для выражения неисчерпаемой „печали полей“, любви ко всему живому в мире и милосердия, которое — более всего иного — заслужено человеком».  ***М. Горький.*** *Сергей Есенин, 1926*        «Со времени Кольцова земля русская не производила ничего более коренного, естественного, уместного и родового, чем Сергей Есенин, подарив его времени с бесподобною свободой и не отяжелив подарка стопудовой народнической старательностью. Вместе с тем Есенин был живым, бьющимся комком той артистичности, которую вслед за Пушкиным мы зовем высшим моцартовским началом, моцартовской стихиею...       Есенин к жизни своей отнесся как к сказке... Он и стихи свои писал сказочными способами, как из карт, то раскладывая пасьянсы из слов, то записывая их кровью сердца. Самое драгоценное в нем — образ родной природы, лесной, среднерусской, рязанской, переданной с ошеломляющей свежестью, как она далась ему в детстве».  ***Борис Пастернак.*** *Люди и положения, 1956—1957*        «...Есенин был среди живых и творящих — самым большим и самым чистым, подлинным, настоящим русским поэтом его поколения. Вероятно, на поэте лежит много обязанностей: воспитывать нашу душу, отражать эпоху, улучшать и возвышать родной язык; может быть, еще что-нибудь. Но несомненно одно: не поэт тот, чья поэзия не волнует. Поэзия Есенина могла раздражать, бесить, восторгать — в зависимости от вкуса. Но равнодушным она могла оставить только безнадежно равнодушного и невосприимчивого человека. Стихи же его последних двух лет... волновали таким высоким волнением, какого давно уже не дают нам переживать другие поэты. Пусть Пастернак создал или создает новую школу поэзии, пусть Ходасевич „привил классическую розу к советскому дичку“, — им и прочим почет и уважение, — но на простых и чутких струнах сердца умел играть только Сергей Есенин, и, после Блока, только его поэзия ощущалась, как дар свыше...»  ***Михаил Осоргин.*** *Отговорила роща золотая... Памяти Сергея Есенина, 1925*  **Биография поэта**        Главная отличительная черта поэзии Сергея Есенина — ее всепоглощающий лиризм, «половодье чувств» лирического героя, постоянное самораскрытие, самовыражение лирического «я». Необычайная лирическая искренность есенинской поэзии во многом обусловлена удивительной автобиографичностью. Даже в пейзажных зарисовках поэт продолжает говорить о себе, о своей судьбе, своих чувствах, своих думах. Мы узнаем его в клене, то золотоголовом, то опавшем и заледенелом, героиню его любовного романа угадываем в березке с зеленой прической. В одной из автобиографий Есенин написал: «Что касается остальных автобиографических сведений, — они в моих стихах». Прочтите внимательно автобиографическую заметку Сергея Есенина «О себе» (1925) и попробуйте найти отзвуки реальных фактов биографии поэта в его стихотворениях.  **О себе**        Родился в 1895 году, 21 сентября, в Рязанской губернии, Рязанского уезда, Кузьминской волости, в селе Константинове.        С двух лет был отдан на воспитание довольно зажиточному деду по матери, у которого было трое взрослых неженатых сыновей, с которыми протекло почти все мое детство. Трех с половиной лет они посадили меня на лошадь без седла и сразу пустили в галоп. Я помню, что очумел и очень крепко держался за холку. Потом меня учили плавать. Один дядя снимал с меня белье и, как щенка, бросал в воду. Я неумело и испуганно плескал руками, и, пока не захлебывался, он все кричал: «Эх! Стерва! Ну куда ты годишься?..» «Стерва» у него было слово ласкательное. После, лет восьми, другому дяде я часто заменял охотничью собаку, плавал по озерам за подстреленными утками. Очень хорошо лазил по деревьям. Среди мальчишек всегда был коноводом и большим драчуном и ходил всегда в царапинах. За озорство меня ругала только одна бабка, а дедушка иногда сам подзадаривал на кулачную и часто говорил бабке: «Ты у меня, дура, его не трожь, он так будет крепче!» Бабушка любила меня из всей мочи, и нежности ее не было границ. По субботам меня мыли, стригли ногти и гарным маслом гофрили голову, потому что ни один гребень не брал кудрявых волос. Но и масло мало помогало. Всегда я орал благим матом и даже теперь какое-то неприятное чувство имею к субботе.       Так протекало мое детство. Когда же я подрос, из меня очень захотели сделать сельского учителя и потому отдали в церковно-учительскую школу, окончив которую я должен был поступить в Московский учительский институт. К счастью, этого не случилось.       Стихи я начал писать рано, лет девяти, но сознательное творчество отношу к 16—17 годам. Некоторые стихи этих лет помещены в «Радунице».       Восемнадцати лет я был удивлен, разослав свои стихи по журналам, тем, что их не печатают, и поехал в Петербург. Там меня приняли весьма радушно. Первый, кого я увидел, был Блок, второй — Городецкий. Когда я смотрел на Блока, с меня капал пот, потому что в первый раз видел живого поэта. Городецкий меня свел с Клюевым, о котором я раньше не слыхал ни слова. С Клюевым у нас завязалась при всей нашей внутренней распре большая дружба.       В эти же годы я поступил в Университет Шанявского, где пробыл всего 1,5 года, и снова уехал в деревню.       В Университете я познакомился с поэтами Семеновским, Наседкиным, Колоколовым и Филипченко.       Из поэтов-современников нравились мне больше всего Блок, Белый и Клюев. Белый дал мне много в смысле формы, а Блок и Клюев научили меня лиричности.       В 1919 году я с рядом товарищей опубликовал манифест имажинизма. Имажинизм был формальной школой, которую мы хотели утвердить. Но эта школа не имела под собой почвы и умерла сама собой, оставив правду за органическим образом.       От многих моих религиозных стихов и поэм я бы с удовольствием отказался, но они имеют большое значение как путь поэта до революции.       С восьми лет бабка таскала меня по разным монастырям, из-за нее у нас вечно ютились разные странники и странницы. Распевались разные духовные стихи. Дед напротив. Был не дурак выпить. С его стороны устраивались вечные невенчанные свадьбы.       После, когда я ушел из деревни, мне долго пришлось разбираться в своем укладе.       В годы революции был всецело на стороне Октября, но принимал все по-своему, с крестьянским уклоном.       В смысле формального развития теперь меня тянет все больше к Пушкину.       Что касается остальных автобиографических сведений, — они в моих стихах.  Октябрь 1925  ***Задание 1***        Перечитайте то место автобиографической заметки, где поэт пишет о своем детстве, о том, что «среди мальчишек всегда был коноводом и большим драчуном...». Сравните этот фрагмент автобиографии со стихотворением «Все живое особой метой...». Похож ли лирический герой стихотворения на героя автобиографии? Как слова деда, приведенные поэтом в автобиографии, трансформируются в стихотворении? Изменился ли их смысл?  ***Задание 2***        В стихотворном наследии поэта немало произведений, посвященных близким родственникам — матери, деду, сестре Шуре, сестре Кате. Прочтите их еще раз, стараясь понять характер отношений, связывающих Есенина с самыми близкими людьми. Что можно считать общим в этих отношениях, а что особым, индивидуальным? Аргументируйте свои рассуждения цитатами из стихотворений.  ***Задание 3***        В автобиографической заметке «О себе» поэт пишет, что он до поездки в Петербург не печатался, так ли это? В каких периодических изданиях впервые были опубликованы стихи Сергея Есенина? Назовите первые опубликованные стихотворения поэта. Подумайте, почему эти стихотворения были опубликованы в изданиях для детей. Какие отличительные черты есенинского поэтического стиля можно отметить уже в этих стихотворениях?  ***Задание 4***        В автобиографической заметке почти нет дат (кроме даты рождения и даты публикации манифеста имажинистов). Попробуйте их восстановить, указав время, в которое происходили события, названные в заметке (например: «отдали в церковно-учительскую школу» в ... году; «некоторые стихи этих лет помещены в „Радунице“», опубликованной в ... году; «и я поехал в Петербург» в ... году; «с Клюевым у нас завязалась дружба» в ... году; «я поступил в Университет Шанявского» в ... году).  ***Задание 5***        «В смысле формального развития теперь меня все больше тянет к Пушкину...» — пишет С. Есенин. Прочитайте об отношении Есенина к пушкинской поэзии в книге «А. С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь. — М.: Просвещение, 1999. — С. 425—426). Подтвердите слова Есенина, проанализировав поэтическую форму одного из произведений 1924—1925 годов (отдельные строфы поэмы «Анна Cнегина», стихотворения «Возвращение на родину», «Цветы», отдельные стихотворения из цикла «Персидские мотивы»).  **Лирические стихотворения**  ***Задание 6***        В марте 1915 года произошло событие, предопределившее литературную судьбу Сергея Есенина: приехав в Петербург, он встретился с Александром Блоком. На Блока эта встреча тоже произвела впечатление. Свидетельствует об этом запись, сделанная Блоком в дневнике: «Крестьянин Рязанской губ. 19 лет. Стихи свежие, чистые, голосистые, многословный язык».       Попробуйте определить, какие стихи Есенин мог читать А. Блоку? Согласны ли вы с блоковской оценкой ранней есенинской лирики? Аргументируйте свой ответ цитатами из стихотворений Есенина.  ***Задание 7***        Известно, что А. Блок дал Есенину два рекомендательных письма — одно поэту Сергею Городецкому, другое писателю и издателю М. Мурашеву. «Дорогой Михаил Павлович! — писал Блок Мурашеву. — Направляю к Вам талантливого крестьянского поэта-самородка. Вам, как крестьянскому писателю, он будет ближе, и вы лучше, чем кто-либо, поймете его...»       Можно ли утверждать, что Есенин в своей ранней лирике продолжил тематику, образный строй, мелодику русской крестьянской поэзии (от Алексея Кольцова и Ивана Никитина до Ивана Сурикова и Спиридона Дрожжина)? В чем Есенин следовал традициям? Что новое, собственно есенинское, зазвучало в его стихах уже в начале поэтического пути?  ***Задание 8***        Поэт Сергей Митрофанович Городецкий (1884—1967) вспоминал о первой встрече с Есениным: «Есенин появился в Петрограде весной 1915 года. Он пришел ко мне с запиской от Блока. И я, и Блок увлекались тогда деревней. Я, кроме того, и панславизмом. В незадолго перед этим выпущенном „Первом альманахе русских и южнославянских писателей“ „Велесе“ уже были напечатаны стихи Клюева. Блок тогда еще высоко ценил Клюева. Факт появления Есенина был осуществлением долгожданного чуда, а вместе с Клюевым и Ширяевцем... Есенин дал возможность говорить уже о целой группе крестьянских поэтов. Стихи он принес завязанными в деревенский платок. С первых же строк мне было ясно, какая радость пришла в русскую поэзию. Начался какой-то праздник песни...»       Как вы думаете, какие стихотворения Есенина можно назвать песнями? Что в образной системе, ритмике, строфике, лексике, поэтическом синтаксисе есенинских стихотворений продолжает традиции русских народных лирических песен? Похож ли лирический герой есенинских стихотворений на лирического героя русского песенного фольклора? Вероятно, ответы будут разными, в зависимости от того, какие стихотворения вы подвергнете анализу. Рекомендуем вам проанализировать стихотворения «Подражание песне», «Выткался на озере алый цвет зари...», «Под венком лесной ромашки...», «Темна ноченька, не спится...», «Хороша была Танюша, краше не было в селе...», «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха...».  ***Задание 9***        Одним из первых отзывов о поэзии Сергея Есенина в журнальной периодике была рецензия Зинаиды Гиппиус. Рецензия, подписанная псевдонимом Роман Аренский, называлась «Земля и камень» (еженедельник «Голос жизни», 1915, № 17, 22 апреля). В этой заметке Зинаида Гиппиус подчеркнула особенность есенинской поэзии, которая была явственно различима даже в первых стихотворных опытах рязанского поэта: «Есенин — настоящий современный поэт. Он, сам того не подозревая, — уже „описатель“, он прежде всего видит, и это не его личное свойство, а общее свойство современных словесников-поэтов, как у А. Фета и А. Кольцова было общее свойство сначала „чувствовать“, а не видеть».       Согласны ли вы с таким противопоставлением поэзии А. Фета и А. Кольцова стихотворному творчеству С. Есенина. Аргументируйте свой ответ цитатами из стихотворений названных поэтов.  ***Задание 10***        В 1905 году Александр Блок написал статью «Краски и слова», в которой сожалел, что современные писатели «отупели к зрительным восприятиям»: «Душа писателя поневоле заждалась среди абстракций, загрустила в лаборатории слов. Тем временем перед слепым взором ее бесконечно преломлялась цветовая радуга. И разве не выход для писателя — понимание зрительных впечатлений, умение смотреть? Действие света и цвета освободительно».       Есенин не стал блуждать среди абстракций, он увидел чистые и яркие цвета радуги, и они, то нежно-прозрачные, то полыхающе-яркие, расцветили и осветили его стихи. Говоря о цветовой гамме есенинских пейзажей, автор книги «Поэтический мир Есенина» Алла Марченко замечает: «Совершенно явственно ощущается связь его „расцветки“ с гаммой „розовой“, то есть очищенной от потемневшей со временем олифы иконы, построенной на гармонии чистых и ясных цветов — красного, желтого, синего или зеленого».       Выпишите есенинские стихотворные строки, в которых поэт использует цветовые эпитеты «голубой», «синий». Подумайте, есть ли смысловые различия в символике этих двух цветов. Меняется ли эмоциональная окраска этих цветов в лирике поэта с годами. Подтвердите свои наблюдения примерами.       Более разнообразны в стихах Есенина оттенки красного цвета, от розового и алого до багряного. Как вы считаете, что в большей степени привлекает поэта в выборе оттенков одного цвета — возможности чисто цветовые, колористически живописные или фонетические, звуковые, создающие то или иное эмоциональное звучание стиха? Или поэт стремится к сочетанию и того и другого? Аргументируйте свои наблюдения строфами из стихотворений поэта.       Оттенки желтого цвета в стихах Есенина часто приобретают «металлическое звучание» — «золотой», «медный» — в чем смысловое различие этих эпитетов в лирике поэта, в чем отличие в звучании «золотого», «медного», «желтого», «шафранного» в мелодике есенинского стиха?  ***Задание 11***        Природу Есенин ощущал в движении, он улавливал взаимосцепление отдельных ее элементов. Он мог изобразить одно явление природы с помощью другого: «Сыплет черемуха снегом»; «Как метель черемуха машет рукавом»; «На грядки капусты волноватой рожок луны по капле масло льет»; «Кругом роса медвяная сползает по коре, / Под нею зелень пряная сияет в серебре». Взор поэта схватывает и общую картину, и мелкие предметные детали (часто близкие к предметам обиходного мира). Природа дышит, действует, живет.       Именно этим объясняется то, что поэт, описывая ее, прибегает к способам звукового изображения: «Звонкой позолотой *взвенивает* лес»; «*Поет* зима — *аукает,* мохнатый лес *баюкает стозвоном* сосняка». Звенит в его стихах не только сосняк, звенит и рожь, и — что особенно характерно — в звуковых образах воспринимаются цветовые, зрительные явления: «в роще по березкам *белый перезвон*», «хотел бы затеряться в *зеленях* твоих *стозвонных*», «а у низеньких околиц *звонко чахнут* тополя».  ***И. С. Эвентов.*** *Сергей Есенин, 1987*        Продолжите ряд примеров «цветного звучания» есенинских стихов, начатый литературоведом И. С. Эвентовым, определите эмоциональные оттенки этого звучания.       Проследите, какая эмоциональная доминанта была характерна для «озвучивания» лирики поэта в различные этапы его творчества. Подтвердите ваши наблюдения цитатами из произведений Есенина.  ***Задание 12***        Стихотворение Есенина «В хате» (1914) стало событием в русской поэзии. Здесь нет ярких красок и вычурных образов. Напротив, все очень обыденно, даже, казалось, беспощадно в своей достоверности:   |  |  | | --- | --- | | Пахнет рыхлыми драчёнами; У порога в дежке квас, Над печурками точеными Тараканы лезут в паз. | Вьется сажа над заслонкою, В печке нитки попелиц, А на лавке за солонкою — Шелуха сырых яиц. |         И все же стихотворение мало кого оставляет равнодушным. Оно поражает не столько удивительной меткостью зарисовки, сколько задушевностью интонации. Поэт очень сдержан. Он не позволяет себе излияния чувств по поводу изображенной картины. Да эти излияния и не нужны. Достаточно щемяще-нежного мелодического звучания, чтобы понять лирическое чувство поэта. Увидеть поэзию там, где до сих пор находили только объект сострадания.       Это было настолько необычно, что некоторые литераторы сохранили в своих воспоминаниях впечатление, произведенное юношеским стихотворением Есенина. Так, известный знаток русской поэзии профессор Московского университета Иван Никанорович Розанов вспоминал: «Еще более произвело на меня впечатление „В хате“ („Пахнет рыхлыми драченами...“), и особенно три последние строчки:   |  | | --- | | От пугливой шумоты, Из углов щенки кудлатые Заползают в хомуты. |   И ночью, ложась спать, я все восхищался этой „пугливой шумотой“».       Примерно в то же время, в 1915 году, свой гимн крестьянскому дому создает и Николай Клюев. Он пишет одно из лучших своих стихотворений — «Рожество избы»:   |  |  | | --- | --- | | Крепкогруд строитель-тайновидец, Перед ним щепа как письмена: Запоет резная пава с крылец, Брызнет ярь с наличника окна. | И когда оческами кудели Над избой взлохматится дымок — Сказ пойдет о красном древоделе По лесам, на запад и восток. |         Два процитированных выше стихотворения, свидетельствуя о тематической близости поэтов, являют нам и непреодолимое различие. В есенинском стихотворении поражает обескураживающая откровенность, хотя и застенчивая, а потому и чарующая искренностью, доверительностью. Иное у Клюева. Его строитель — тайновидец. «Пред ним щепа как письмена». Сам поэт — олонецкий ведун, знающий многие тайны, поражающий воображение слушателя и читателя обилием малознакомых названий, имен, слов, которые вплетаются в замысловатый, затейливый узор его стихов. Он знает много тайн. Дает нам знаки о них. Но раскрывать не спешит. Завораживая нас смутным, неясным, то торжественно-пророческим, то причудливо-декоративным.       Проведите сопоставительный анализ названных стихотворений двух поэтов, подтвердите или опровергните положения процитированной статьи результатами вашего сопоставительного анализа. Для большей убедительности ваших выводов можете сопоставить еще несколько стихотворений Есенина и Клюева.  ***Задание 13***        «Сказочное преображение мира было для Есенина не поэтической условностью, но неотъемлемой чертой его образного мышления. Воображение поэта преображало старинные поверья и рождало на их основе живые, развернутые описания... Это были зачатки одного из основных в будущем есенинских приемов — овеществление и оживление явлений природы и абстрактных понятий. Через несколько лет поэт теоретически его осмыслит в статье „Ключи Марии“ (1918) и исходя из него будет критиковать признанных русских лириков. Так возмущает его философская „подоплека“ пейзажей Фета и Тютчева: „Ну да, „природа“ — все это прекрасно. Но к чему мудрить над этим. Береза — она береза и есть. К чему ей свою душу навязывать, да еще с университетским образованием. Умнее она от этого не станет“».  ***Вс. Рождественский.*** *Страницы жизни, 1974*        Возможно, Есенин вступился за свое любимое дерево в полемическом задоре, забыв такие хрестоматийные стихи Тютчева и Фета, как «Чародейкою зимою» и «Печальная береза», а ведь его «Пороша» (1914) и «Береза» (1913) прямо перекликались с ними.   |  | | --- | | Заколдован невидимкой, Дремлет лес под сказку сна... |   У Тютчева:   |  | | --- | | Чародейкою зимою Околдован, лес стоит... Сном волшебным очарован... |   и   |  | | --- | | Белая береза Под моим окном Принакрылась снегом, Точно серебром. |   У Фета:   |  | | --- | | Печальная береза У моего окна, И прихотью мороза Разубрана она. |         Заметим, что белоствольная береза возникает в «самом первом» есенинском стихотворении «Вот уж вечер...» и становится одним из поэтичнейших образов его лирики. «Береза-свечка» скоро оживет, улыбнется, наденет серьги и бусы и превратится в крестьянскую девушку с золотистыми косами, в холщовом сарафане, а впоследствии в символ большой обобщающей силы, воплощая любовь поэта к милой сердцу России, рязанским полям, родительскому дому, к родным и близким.   |  | | --- | | Тот, кто видел хоть однажды Этот край и эту гладь, Тот почти березке каждой Ножку рад поцеловать... |   ***Л. Л. Бельская.*** *Песенное слово, 1990*        Продолжите сопоставительный анализ названных стихотворений С. Есенина, А. Фета и Ф. Тютчева. Найдите общее и индивидуальное в словесной пейзажной живописи трех поэтов. Завершив работу по сопоставлению есенинских пейзажей с картинами природы, созданными поэтами XIX века, обратитесь к аналогичной работе, взяв для анализа стихи поэтов XX века. Сравните стихотворные пейзажи С. Есенина со стихотворениями Н. Рубцова, А. Прасолова, А. Прокофьева. Найдите схожие мотивы и образы, определите сугубо личные, индивидуальные особенности каждого из избранных поэтов. Подумайте над тем, как время, эпоха влияли на своеобразие пейзажной образности поэтов, избранных вами для сопоставления.  **«Персидские мотивы» (1924—1925)**        «Попытка обрести согласие с самим собой и с миром нашла творческое выражение в „Персидских мотивах“. Стихи цикла написаны с осени 1924 по август 1925 года. Сам романтический сюжет о любви северянина и дикарки-южанки Есенин воспринял через поэзию Пушкина и Лермонтова. В 1924 году он написал стихотворение „На Кавказе“, в котором любовный сюжет увязан с душевным кризисом поэта:   |  |  | | --- | --- | | Здесь Пушкин в чувственном огне Слагал душой своей опальной: „Не пой, красавица, при мне Ты песен Грузии печальной“. | И Лермонтов, тоску леча, Нам рассказал про Азамата, Как он за лошадь Казбича Давал сестру заместо злата. |   Есенин сам создавал „Персидские мотивы“, „тоску леча“ и „душой своей опальной“, сам пытался „забыть ненужную тоску“ „прекраснейшей поэмой“. Его стихи о любви к персиянке органично входят в контекст русской классической литературы и продолжают ее традиции. Стихи писались на Кавказе, однако выбор поэта пал на страну Саади — на Персию, чему был ряд причин. Но прежде всего на темы, сюжеты, тональность, а главное, на сам образ любви „Персидских мотивов“ повлияли персидские лирики. Любимая в персидской поэзии превосходит своей красотой саму природу, она исключительна, а лирический герой подмечает в любовном страдании нюансы, невидимые другим. В этом цикле Есенин создал образ голубой и веселой страны, которой перестала быть Россия, он творил образ ласкового и шафранного рая. Ранее Россия ассоциировалась в лирике Есенина с голубой страной, т. е. страной-идеалом, мужицкой мечтой. После революции голубой цвет почти исчез из его лирики. Если в 1916 году Россия ассоциировалась с образами вроде: „*Голубеет* ***небесный*** песок“, „В *голубой* купается пыли“, в 1924 году Россию поэт рисовал иными красками: „Закат обрызгал *серые* поля“, „Принакрытые *сереньким* ситцем. Этих северных бедных небес“. Теперь выдуманная Персия соответствовала идеалу, именно там поэт стремился обрести покой:   |  | | --- | | Улеглась моя былая рана — Пьяный бред не гложет сердце мне. Синими цветами Тегерана Я лечу их нынче в чайхане; |   „Я давно ищу в судьбе покоя“; „Заглушил в душе тоску тальянки“; „Вот он идеал желанный. Всех, кто в пути устали“; „Хорошо бродить среди покоя“».  ***Н. М. Солнцева.*** *Сергей Есенин, 1995*        «И не здесь ли начало есенинской „Персии“ — страны порядка, ставшего религией? Не символ ли это правильной, законченной, куполообразной, свободной от душераздирающих противоречий красоты — среди бесформенного, изломанного, разбитого вдребезги мира „Москвы кабацкой“? Ведь в большом контексте есенинской поэзии настоящим противовесом его „кабацким мотивам“ являются „персидские мотивы“ — его „цыганская грусть и уравновешивается, и облегчается, и утешается „персидской“, т. е. упорядоченной, спокойной красотой... символом которой является образ белой розы.       „Тихо розы бегут по полям...“ Так много здесь, в этой голубой и веселой стране, в этой сказочной Персии роз, что можно не опасаться чар черной жабы».  ***Алла Марченко.*** *Поэтический мир Есенина, 1989*        «Однако Персия в художественном воображении поэта — только временный покой. Одна из тем цикла — ностальгия по России. В любовные мотивы непременно привносится образ родины: „Мы в России девушек весенних / На цепи не держим, как собак“; „Как бы ни был красив Шираз, / Он не лучше рязанских раздолий“; „Там на севере девушка тоже“; „Сердцу снится страна другая“;   |  | | --- | | Отчего луна так светит тускло На сады и стены Хороссана? Словно я хожу равниной русской Под шуршащим пологом тумана... |   Любовь к России сильней любви в персидском раю. Да и сам персидский рай — не более чем еще один созданный поэтом миф: и любовь к Шаганэ без ответа, и в Персии поэт подмечает угрюмость и несчастье.       Персия — страна грезы, и сердце поэта вновь обманулось. В „Персидских мотивах“ невозможно не заметить пушкинскую тему „я сам обманываться рад“. Есенин, зная о самообмане, пишет:   |  | | --- | | Глупое сердце, не бейся! Все мы обмануты счастьем, Нищий лишь просит участья... Глупое сердце, не бейся». |   ***Н. М. Солнцева.*** *Сергей Есенин, 1995*  ***Задание 14***        1. В цикле всего 15 стихотворений, расположение их не случайно, оно передает особый лирический сюжет — динамику, развитие чувств и настроений лирического героя. Перечитайте «Персидские мотивы», прослеживая движение чувств, состояний, настроений, стремлений лирического героя.       2. Как вы думаете, можно ли говорить о наличии любовного сюжета в «Персидских мотивах»? Подтвердите свое мнение цитатами из стихотворений цикла. В цикле возлюбленная лирического героя названа разными именами. Как вы думаете почему? Назовите эти имена.  **Поэма «Анна Снегина» (1925)**        «Январем 1925 года Есенин датировал поэму „Анна Снегина“ — о северной, реальной любви в реальной предреволюционной и послереволюционной России. Сам поэт определил поэму как лироэпическую. Он считал ее лучшим произведением из всех, написанных им ранее... Традиционная в русской литературе XIX века тема дворянских гнезд получила в „Анне Снегиной“ свою интерпретацию. Принадлежащая к московской аристократической элите Т. А. Аксакова-Сиверс в своих воспоминаниях писала: „Я поражаюсь, с какой красивой легкостью мы — я говорю о дворянстве — расставались с материальными ценностями. Очень тонко подметил это Есенин в поэме „Анна Снегина“. Героиня поэмы, аристократка по происхождению, стойко, спокойно переживает революционное возмездие крестьян, разорение своего хозяйства, но болезненно воспринимает судьбу России, свое изгойство, расставание с Сергеем. В ее душе нет ненависти, но сохранилось романтическое чувство к герою, который становится не только образом ее любви, но и образом Родины. Интимная и патриотическая темы в поэзии Есенина были в таком же органическом согласии, как и в творчестве Блока и Ахматовой“».  ***Н. М. Солнцева.*** *Сергей Есенин, 1995*        «В связи с новой установкой — на романизированную повесть в стихах — меняется и тип авторского образа. Есенин отдает герою „Анны Снегиной“ свое имя, и свой дар, и даже славу автора „Москвы кабацкой“... то есть создает иллюзию полнейшей документальной подлинности. Но только иллюзию, ибо на самом деле поэт Есенин Сергей — герой „Анны Снегиной“ — и Есенин — автор ее — сознательно разведены. В 1917 году, к которому относится действие поэмы (исключая эпилог), Есенин не был ни автором „Москвы кабацкой“, ни знаменитым поэтом. В году 1917-м не было ни „тоски“, ни той „нехорошести“, на которую обращает внимание Анна („Сергей, вы такой нехороший...“). В 1917 году Есенин жил предчувствием бури, которая должна была, „вспахав“ „черную землю“, вывезти ее „на колею иную“, ожиданием „посвящения“ из светлых иноков в „пророки“. Год 1917-й — это „Разбуди меня завтра рано...“»  ***Алла Марченко.*** *Поэтический мир Есенина, 1989*  ***Задание 1***        «Большое видится на расстоянье...» — писал Есенин в одном из своих стихотворений. В «Анне Снегиной» поэт, преодолев заметное временнóе расстояние и значительное расстояние мучительных размышлений, оценки того, «куда несет нас рок событий», вновь возвращается к событиям 1917 года в русской деревне. Перечитайте стихотворения и маленькие поэмы Есенина, написанные в 1917—1918 гг. Подумайте, есть ли различия в восприятии революционных событий лирическим героем есенинских стихотворений 1917—1918 годов и героем «Анны Снегиной». В чем причины столь разительных перемен в оценке Есениным происходящих социальных потрясений? Аргументируйте свои суждения цитатами из произведений поэта.  ***Задание 2***        Согласны ли вы с утверждением Н. М. Солнцевой, что «интимная и патриотическая темы в поэзии Есенина были в таком же органическом согласии, как и в творчестве Блока и Ахматовой»? Если согласны, то подтвердите это положение цитатами из стихотворений Есенина 1924—1925 годов.       Подумайте, каким образом «Анна Снегина» расширяет любовную и патриотическую тематику произведений Есенина, какие новые мотивы и сюжеты, несвойственные есенинской поэзии ранее, появляются в поэме.        «Есенин и его герои как бы вторгаются туда, где жили герои Пушкина, — в деревню, в обстановку дворянской усадьбы; герой-рассказчик въезжает в поэму на дрожках. Евгений Онегин „летит в пыли на почтовых“. Письмо Анны Снегиной вызывает в памяти знаменитое письмо Татьяны к Онегину...       Герой поэмы Есенина, как *показал* В. Турбин, „изысканный, а заодно и прославленный петербуржец, своеобразный Онегин XX века. Онегин-крестьянин. Онегин-поэт“, „герой нашего времени“, ведущий „социально-лирический диалог с дворянкой“. «„Анна Снегина“, — пишет В. Турбин, — сопоставима с романом Пушкина по многим параметрам: ирония тона повествования, обрамление рассказываемого письмами героев, их имена, их судьбы. Традиция живет, пульсирует, неузнаваемо преображается, таится и вдруг обнаруживает себя в случайных или в преднамеренных совпадениях, в мелочах».  ***Комментарий к поэме «Анна Снегина»****// Сергей Есенин. Полное собрание сочинений. — Т. 3. — М., 1998*        «И пушкинская традиция, конечно же, присутствует в поэме, хотя попытки некоторых исследователей провести какие-либо прямые параллели с конкретными произведениями Пушкина (например, с „Евгением Онегиным“) не представляются убедительными.       Плодотворнее, думается, говорить о пушкинском начале в широком смысле... Прежде всего это народность. Подобно Пушкину, который, по словам Достоевского, сроднился с народом взаправду, Есенин, пройдя через искушение изысканной метафорой, пришел к такому пониманию искусства, которое определяется верностью художника „простоте, добру, правде“ (излюбленная триада Льва Толстого). Эти ориентиры выразились в языке поэмы, точнее — во всем богатстве разговорной речи... В поэме Есенина персонажи „самовоспроизводятся“ через речь и оттого сразу приобретают пластически зримые черты живого лица. Речь каждого настолько индивидуальна, что нам хорошо помнятся и возница, и мельник, и старуха, и Анна, и даже ее мать, которая произносит всего одну фразу, но определяется в ней и Прон, и Лабутя, и, конечно же, сам главный герой».  ***И. Н. Зуев.*** *Поэзия С. А. Есенина. Народные истоки. Философия мира и человека, 1995*  ***Задание 3***        Показались ли вам убедительными сближения «Евгения Онегина» и «Анны Снегиной»? Попробуйте продолжить перечень этих сближений, подкрепляя их цитатами из романа А. С. Пушкина и поэмы С. А. Есенина.  ***Задание 4***        Подготовьте подробные характеристики персонажей «Анны Снегиной», опираясь в основном на форму и содержание их речи. Как выразилось отношение автора к своим персонажам через их речевую характеристику?       Какие художественные языковые средства позволили поэту создать не только различные социальные типы героев (Прон, Анна) но и яркие, индивидуальные характеры людей, близких по социальному положению (возница, мельник, жена мельника)?  ***Задание 5***        Перечитайте финальные строки поэмы. Как вы думаете, почему поэма о революционных потрясениях в России заканчивается стихами о любви? Аргументируйте свои рассуждения цитатами из произведений поэта.  **ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ  МАЯКОВСКИЙ**  **(1893—1930)**        Творчество Маяковского всегда — и в наши дни тоже — предмет острых споров. И носят они отнюдь не узколитературный характер — тут всякий раз заходит речь о взаимоотношении искусства и действительности, о месте поэта в жизни, о том, что составляет ценность и поэзии, и самой жизни. Маяковский прожил жизнь счастливую и трудную, всегда отвергая пути, что были «протоптанней и легше», радуясь, что его стихи нужны людям, воспринимая с чувством глубокой горечи непонимание, грубые нападки. С полной уверенностью можно говорить о замечательном богатстве личности поэта. Сказывается оно и в страстной, глубоко личной заинтересованности во всем, чем жила его «страна-подросток», и в неуемном, никогда не прекращавшемся поиске средств, которые позволили бы его стиху быть жизненно необходимым людям, и, наконец, в неспособности поступаться принципами. Умея идти, что называется, напролом, обладая ясными, осознанными целями в жизни, Маяковский вместе с тем был человеком от природы застенчивым, легкоранимым, подчеркнутой грубоватостью прикрывал душевную незащищенность. А главное — никогда не покидала его самозабвенная творческая страсть. И не правы те, кто снисходительно-осуждающе относятся к поэту, будто бы «растратившему» свой талант лирика на агитки. Спору нет, среди его стихов немало и таких, которые находятся попросту за пределами поэзии, но он мог быть и проникновенным тонким лириком, с открытой душой идущим к людям — к тем, кто для него «всего дороже и ближе».        «Маяковский — личность очень талантливая, чрезвычайной душевной мягкости, граничащей иногда с излишней чувствительностью, исполненная глубокого и несколько истерического лиризма, он стремится к грандиозному, пророческому, но при этом он очень ироничен и подчас впадает в клоунаду».  ***А. В. Луначарский.*** *Очерки русской литературы  революционного времени, 1923*        «Еще чуть ли не юношей он заявил, что может быть „от мяса бешеный“ и может быть „безукоризненно нежный, не мужчина, а — облако в штанах“.       Таким и остался. На всю жизнь. Быстро возгорающимся, неудержимым в страсти, могущим в моменты особого драматического напряжения совершить неожиданный, даже роковой поступок. И в то же время — деликатным, предупредительным, трогательным и нежным в заботе о других. И — уверенным в себе жизнестроителем. „Маяковский все переживал с гиперболической силой — любовь, ревность, дружбу“. Эта фраза, сказанная Л. Ю. Брик, может служить поводом для размышления. Но это — не болезнь, это свойство натуры».  ***Ал. Михайлов.*** *Маяковский, 1988*        «Он был человеком без убеждений, без концепции, без духовной родины. Декларируя те или иные крайности, он ни в чем не мог дойти до конца и вечно вынужден был лавировать. Он провозглашает цинизм своей эстетикой и пренебрежение чьим-либо мнением — и стремится любым способом покорить аудиторию. Он напрочь отвергает литературу — и делает все, чтобы в ней остаться. Своей религией он объявляет всеобщее братство — а служит зыбкой догме сегодняшнего дня, на глазах ускользающей из-под ног...»  ***Ю. Карабчиевский.*** *Воскресение Маяковского, 1983*        «Редкий поэт так жгуче, так нервно — до крика, до истерики — реагировал на время, как Маяковский. Он представляется какой-то гигантской наковальней, на которую бросают раскаленные глыбы дней. Как и другие люди его времени, он берет на себя все: от заурядных мелочей быта до глобальных проблем мироустройства. Ничего ведь не было готового, новое только грезилось и намечалось. Надо было дать этому новому победить в собственной душе, а потом уже вести за собою массу. Маяковский открывает несколько фронтов, на которых дает бой старому: публицистика, эстрада, критика, живопись, театр, поэзия, кино, общественно-бытовое поведение и т. д. И на всех фронтах он сражается со всей страстью и яростью, будто на реальном фронте...»  ***В. М. Акаткин.*** *Романтика разрушения, 1998*  ***Задание 1***        1. Каковы основные особенности духовного мира поэта, как отражаются они в его творчестве?       2. Почему столь разноречивы и даже полярно противоположны оценки личности и творчества поэта?       3. Чем объяснить, что страстно влюбленный в жизнь, славивший революцию поэт сам поставил «точку пули в своем конце»?  **«Облако в штанах» (1915)**        «„Программной“ для своего дореволюционного творчества „вещью“ Маяковский считал поэму „Облако в штанах“ и, называя ее „катехизисом сегодняшнего искусства“, так определял ее смысл: „долой вашу любовь“, „долой ваше искусство“, „долой ваш строй“, „долой вашу религию“. И это характерно для того периода творчества поэта, страстно отвергавшего современную ему действительность, испытывавшего острое чувство неприкаянности и одиночества в окружавшем его бесчеловечном мире.       В поэме „Облако в штанах“ средством переключения повествования из одного аспекта в другой служат подчеркнуто острые контрасты образов и чувств. От символического образа возмущенного, „ограбленного“ бога, идущего в окружении архангелов-меченосцев, — к подчеркнуто грубому: „А улица присела и заорала: „Идемте жрать!“, от горького признания („видели, как собака бьющую руку лижет“) — к пророческим строфам о близости революции, от минутного ощущения счастья, бенгальской яркости — к страшному отчаянию, от яростного взрыва („я тебя, пропахшего ладаном, раскрою, отсюда до Аляски“) — к гордому: „Снимите шляпу! Я иду!“ — таков путь поэтической мысли, ее метания... И каждый такой контраст, каждый такой поворот мысли и чувства обнажает еще одну грань души поэта, одинокой в чуждом, враждебном ей мире, но сумевшей вобрать в себя боль и муку, надежды и отчаяние всех, кто так же одинок, как она, и так же страстно хочет верить в грядущее освобождение и возмездие...»  ***Н. Калитин.*** *Крик тысячедневных мук, 1967*        «В герое „Облака“ заключен весь комплекс стихийных, эмоционально-природных качеств, постоянных для героя раннего Маяковского. И верховодит над ними „сердце“ (в „Облаке“ это слово встречается 11 раз). Или „душа“. *<....>*       Мотив „сердца“ в „Облаке“ развернут в разных направлениях. Сердце в принципе предлагается „всем“ — идея новой, желаемой жизни. И вместе с тем в индивидуально-лирическом плане это мотив романтической особости, исключительности. Сердце — свобода, но оно и тюрьма („Не выскочишь из сердца!“), своя, „прекрасная“, оберегаемая и нестерпимая боль. Основа жизни — грубая, материальная, плотская, но „плоть“ эта вовсе не торжествует в свободном цветении, — она „стонет, корчится“. Герой „Облака“ весь открыт навстречу жизни, но он сам как бы еще не жизнь, а лишь жажда ее, ожидание. С точки зрения максимализма Маяковского, жизнь еще должна осуществить себя — окончательно, полно, абсолютно. И, как ни странно, в эту систему, состоящую из крайностей — неимоверных требований, яростного ниспровержения, гиперболических страстей, — должно бы быть введено, в качестве разрешающего, простое и статическое понятие счастья. Демократизм Маяковского неминуемо вел его к утверждению счастья. <...>       Именно в „Облаке“ Маяковский начинает выстраивать социально обозначенный любовный „треугольник“. „Соперником“ героя является не конкретный „буржуй“, а весь строй современной жизни, которому так или иначе подвластна любимая. Здесь важен принцип: любовная история включена в общий контекст поэмы, становится центром лирического стяжения ее проблематики — социальной, эстетической, философской».  ***В. Альфонсов.*** *Нам слово нужно для жизни, 1984*        «В поэме „Облако в штанах“, в пафосе которой в первые пореволюционные годы поэт выделил прежде всего отрицание <...>, громко звучит утверждающий голос, выдвигается „наша“ социально-нравственная программа. „Я“ в поэме то и дело переходит в „мы“: „Мы сами творцы в горящем гимне...“, „Мы — каждый — держим в своей пятерне миров приводные ремни!“ — сближая индивидуальное и народное, этическое самоопределение личности с нравственным самосознанием общества.       Духовно-нравственной силой, совершающей переворот в мироощущении героя и служащей предвестником социального переворота, является любовь. Именно любовь — в философско-поэтической концепции раннего Маяковского — спасает человека и человечество. Поэт видит в этой роднящей людей, бунтующей и созидающей силе жизни высшую человеческую ценность, единственное реальное, не искаженное религией и буржуазной идеологией основание этики и эстетики, добра и красоты, свободы человека и его ответственности перед другими людьми».  ***А. Субботин.*** *Маяковский. Сквозь призму жанра, 1986*  ***Задание 2***        1. Прочтите первую главу поэмы. Покажите, как драма неразделенной любви отражается в других главах, где «долой!» адресовано другим составляющим действительности.       2. Какую роль играет в поэме богоборческая тема? Какое место занимает в ее разрешении утверждаемая поэтом концепция человека?       3. Как соединяются в образной системе поэмы два плана: возвышенный, торжественный и приземленный, откровенно натуралистический? В чем смысл такого соединения?  **«Левый марш» (1918)**        Характеризуя особенности лирики, порожденной пооктябрьской действительностью, Маяковский называл ее «лозунговой», «подхлестывающей революционную практику». Достоинства ее оценивались в этом случае действенностью стиха. Отсюда — пристрастие поэта к жанру «марша», где прямо обращенное к огромной аудитории слово призвано сообщить ей заряд целенаправленной энергии. Наиболее ярко сказалось это в «Левом марше», где средствами стиха замечательно передана характерная для этого времени атмосфера митинга, на котором возникающее у людей чувство единства вызывает желание занять место в боевых рядах, встать в строй. Именно это обусловливает и лексику, и образную структуру, и ритмико-интонационные особенности стихотворения, где внимание к сегодняшним деталям не снижает масштабности видения мира.        «Особенностями эпохи объясняется отчетливая ориентация автора „Левого марша“ на митинговую речь и речь командира перед строем. От митинговой речи в „Левом марше“ — страстный демократизм и издевательская насмешка над врагом. От речи военачальника перед строем — слова команды, которыми заканчивается каждая строфа — „Левой! Левой! Левой!“. Поэт связал и командирскую шутку — „Не место словесной кляузе!“, и строгий командирский же окрик — „Кто там шагает правой?“. Боевые строфы поднимали настроение».  ***В. Перцов.*** *Маяковский: жизнь и творчество, 1956*        «В „Левом марше“ (Матросам) с первой строки, с призывного зачина — „Разворачивайтесь в марше!“ — поэт ставит читателя в реальную историческую ситуацию, заставляет ощутить себя в строю, рядом с другими, многими, всеми вершителями всемирно-исторического дела. Атмосфера коллективного воодушевления, деятельного соучастия и сочувствия поддерживается сейчас образами общезначимыми, близкими и понятными многим („кляуза“, „оратор“, „маузер“).       <...> Волевая ударная декламация получила в „Левом марше“ убеждающую образную мотивировку, „жесткий“ ритм и повелительный тон стихотворения заостренно передали дух времени — мужественного, драматичного, сурового в требованиях и возвышенного в ожиданиях и надеждах».  ***А. Субботин.*** *Маяковский: Сквозь призму жанра, 1986*  ***Задание 3***        1. Найдите в стихотворении конкретные приметы революционной эпохи. Какова их роль в установлении контакта поэта и аудитории, которой адресован «Левый марш»?       2. Охарактеризуйте образный и интонационно-ритмический строй стихотворения. Каковы их особенности и чем они обусловлены?       3. Есть ли в поэзии Маяковского другие примеры обращения к жанру марша? Приведите их, сравните с «Левым маршем».  **«О дряни» (1920—1921)**        Маяковскому с его всегда осознанной и определенно выраженной позицией в жизни поэзии было в высшей степени свойственно стремление, вознося «оды торжественное „О!“», резким словом заклеймить то, что мешало утверждению светлого, прекрасного. В ставшем для него итоговым вступлении в поэму «Во весь голос» поэт, проходя «по строчечному фронту», выделяет как «оружия любимейшего род» строки, поднявшие «рифм отточенные пики». Темы и объекты, достойные сатирического осмеяния, со временем изменялись, но всегда выбирались такие, которые, с точки зрения поэта, были важнейшими среди выдвигавшихся сегодняшним днем. Таким было для него и стихотворение «О дряни» — о мещанстве, противостоящем идее переделки жизни и потому воспринимаемом как явление социально опасное.        «Маяковский беспощаден в своем преследовании плохого. При этом изображение плохого дается так, что мысль о необходимости „уравновесить“ его чем-то хорошим не приходит в голову, потому что хорошим является сам автор. В его неистощимой фантазии сатирика он предстает во всем обаянии уверенного в себе и в победе добра над злом, спокойного, остроумного, старшего товарища, который беседует, негодует, но не поучает. Это скрытое „хорошо“ внутри изображения плохого или рядом с ним так естественно, что лишь усиливает оскорбление зла».  ***В. Перцов.*** *Маяковский: Жизнь и творчество, 1973*        «В стихотворении „О дряни“ лирическое начало не организуется сюжетно, прямой монолог поэта лишь начинает повествование, является своеобразным введением в тему. Даже обобщающая концовка произносится не от первого лица, ее формулирует... Маркс, оживающий в портретной рамке!       Содержательно-смысловое ядро стихотворения — фабульно-изобразительные сценки, наброски сатирических характеров („мурла мещанина“) и соответствующих ситуаций».  ***А. Субботин.*** *Маяковский: сквозь призму жанра, 1986*  ***Задание  4***        1. Стихотворение имеет отчетливо выраженный политический смысл. Каков он, как участвуют в его реализации точно выписанные бытовые подробности?       2. Охарактеризуйте приемы, говоря словами Маяковского, «правильной сатирической обработки слова», призванные вызвать у читателя смех.  **«Товарищу Нетте — пароходу и человеку» (1926)**        Уже в названии стихотворения соединены два плана поэтического изображения, и отделить один от другого, казалось бы, нетрудно. Один из них — почти бытовой, скорее, даже обыденный, что подчеркивается сниженной лексикой, употребляемой в рассказе о «человеке» и о «пароходе». Другой план — пафосный, высокий: речь идет о самом святом в жизни поэта и героя стихотворения. Но детали обыденные обретают иной смысл: задумаемся, например, почему герой стихотворения «напролет болтал», но не забывал при этом косить глаз «в печати сургуча». Примечательно, что «разговор», «рассказ» превращается в лирический монолог от лица всенародного «мы». Главное в стихотворении — не сожаление и жалоба, а гордое осознание величественности целей, ради которых живет и умирает человек, верящий — и тут нет никакой мистики!— в свое бессмертие.        «Теодор Нетте — это имя стало названием парохода. Поэт снимает кавычки с названия. И вот оно уже звучит как обращение к другу, живому и близкому. На наших глазах совершается чудесное превращение. Пароход словно одушевляется. Сквозь его исчезающий образ проступают знакомые человеческие черты... Перед поэтом встал образ друга. <...>       Блюдечки-очки спасательных кругов... Это не просто „метафора“, вид „тропа“, не просто „перенесение на данный предмет (явление) характерных признаков, присущих другому предмету (явлению)“, как поучала „академическая“ теория словесности. Все дело в том, что метафора не существует в стихотворении сама по себе, она целиком подчинена мысли и воле поэта, который не хочет и не может примириться со смертью Нетте. Он мобилизовал все богатство, все разнообразие поэтических средств для того, чтобы, побеждая смерть, воссоздать живой образ друга, вернуть его к жизни, вернуть в строй.       С погибшим героем, с «тенью друга», поэт беседует как с живым, как будто он стоит вот здесь, совсем рядом, совсем близко. Так сердечно, так ласково, непринужденно, так непосредственно говорит Маяковский, что уже одна эта интонация поэтической речи укрепляет впечатление читателя — не с пароходом, а с живым человеком разговаривает поэт. <...>       В конце новый поэтический поворот — торжественный, взволнованный, громкий — на весь фронт! — голос поэта чуть изменился. Это сам поэт встает в один строй со своими героями, названными и безымянными.       С предельной искренностью, просто, скромно, безо всякой риторики, даже чуть застенчиво, как о заветнейшем своем желании, говорит поэт. В его словах нет ни тени ложной аскетичной жертвенности. „Мне бы жить и жить...“ — что может быть проще и непосредственнее этих слов? Самый оборот этот, живой, разговорный, вырывается так естественно, так свободно».  ***З. Паперный.*** *О мастерстве Маяковского, 1953*        «Уже в самом начале Нетте представлен как человек обыкновенный, земной, с которым лирический герой привык общаться по-свойски, на равных. Отсюда и фамильярная интонация <...>, сдобренная каламбуром. Оттого и сниженно-бытовое изображение внешнего облика Нетте. <...>       Тем разительнее эффект встречи с Нетте, за высокий гражданский подвиг увековеченным в названии парохода. Значит, гражданственность стала органическим качеством обыкновенного человека! Значит, способность к высокому взлету духа стала качеством человека из „массы“! Значит, это не исключительное свойство отдельных героев, а новый уровень самосознания многих! Оттого-то и выступает на смену диалоговому „я и ты“ единое монолитное „мы“, в голосе которого воплощается мироотношение единомышленников, мечтающих о том, „чтобы в мире / без Россий / без Латвий / жить единым человечьим общежитьем“. (Тогда, в 20-е годы, после разрушительной Первой мировой и братоубийственной войн это звучало призывом к разумному единению всех людей Земли.) Но стилевой регистр, в котором звучит голос „мы“, резко отличается от сниженно-бытового говора, звучавшего в первой части. Теперь это торжественное слово, ориентированное на библейский ассоциативный ряд. <...> Так „озвучивается“ подвиг, ибо, став достоянием многих, самопожертвование во имя гражданских ценностей не перестало быть актом героическим.       Но даже сейчас, на пике единения с „другими“, Маяковский не растворяет лирическое „я“ в монолитном „мы“. Происходит нечто иное: лирический герой, найдя единомышленников, утверждается благодаря им в сознании правоты тех ценностей, на которые он должен ориентироваться в своей собственной жизни».  ***Н. Л. Лейдерман.*** *Русская литературная классика  XX века, 1996*  ***Задание 5***        1. Обратившись к тексту стихотворения, объясните, благодаря чему факт становится естественным основанием для закрепляемого концовкой столь важной для поэта и его читателя мысли.       2. Охарактеризуйте природу политической лирики, образцом которой является стихотворение.       3. Назовите другие стихотворения Маяковского, выстроенные как «разговор» поэта со своим героем. В чем причина обращения именно к такому жанру? Как отражается это в структуре стихотворной речи?  **«Юбилейное» (1924)**        Некоторые ранние высказывания Маяковского служили достаточно веским основанием для упрека в неуважении к классикам, в частности к Пушкину. Однако уже тогда в одном из журналов можно было прочесть: «Маяковский... сознался, что Пушкина читает по ночам и оттого его ругает, что, может быть, сильно любит». И в «Юбилейном» Маяковский встречается с Пушкиным как с другом, делится с ним самым сокровенным, говорит с ним о самом главном. Тема любви, возникающая в начале этого разговора, придает ему задушевный характер. Воспринимая Пушкина как соратника по общему делу, Маяковский говорит со своим собеседником о назначении поэзии. По существу, прозвучавшие в адрес Пушкина слова «у вас хороший слог» не противоречат утверждению «нынче наши перья — штык да зубья вил»: представления о том, что обеспечивает стиху действенную силу, с годами становятся у Маяковского все шире. И встреча поэтов могла произойти лишь тогда, когда стало — во всяком случае для Маяковского — ясно, что пушкинский стих принадлежит прошлому, но еще более — настоящему, будущему. Именно поэтому могли появиться обращенные к Пушкину слова редактора журнала «Леф»: «Я бы и агитки вам доверить мог» — они звучат как признание за пушкинским стихом способности врываться в сегодняшний день, сегодня быть нужным человеку. Поэтому-то обращение к Пушкину становится славословием жизни: «Ненавижу всяческую мертвечину! Обожаю всяческую жизнь!» И права была М. Цветаева, убежденная в том, что «Пушкин с Маяковским бы сошлись, никогда по существу и не расходились».        «Поэзия, лирика („пресволочнейшая штуковина“) — это в „Юбилейном“ не посторонний враждебный редут, возведенный Надсоном, Есениным, „однообразным пейзажем“ третьестепенных поэтов-современников — всеми теми, кто в стихотворении прямо назван и „атакован“, — это (больше всего) собственная стихия самого Маяковского, его „грудная клетка“, в которой „уже не стук, а стон“. Лирическая волна разлилась по всему пространству стихотворения, она не опровергает „точные и нагие“ формулы, а объемлет их, колеблет — и, конечно, сама зависит от них: лирика здесь облечена в иронию, как бы стесняется себя, ерничает и даже оправдывается. Это вроде антракта в серьезной и трудной драме бытия („Что нам потерять часок-другой?!“) — но в антракте-то и совершилось главное действие.       Близость к Пушкину в „Юбилейном“ не требует побочных комментариев, ссылок на высказывания Маяковского о Пушкине и т. п. — она в самой жанрово-стилевой структуре стихотворения, ориентированной на характер „собеседника“ — Пушкина-поэта. „Забалтываюсь донельзя“, — сказал Пушкин о первой главе своего „Онегина“. „Будто бы вода — давайте мчать болтая“, — пишет Маяковский в начале „Юбилейного“. И в конце: „Впрочем, что ж болтанье!..“ Дело даже не в характерности словечка, — такой связи могло и не быть, — а в общей атмосфере „легкомысленного“ разговора, свободе композиции, мгновенном переключении с предмета на предмет. <...> Шутливый по видимости разговор „Юбилейного“ — это исповедь-отчет, разговор с судьбою и о судьбе. Не Пушкин судьба, а оба они одной судьбы. Шутка и ирония отступают, когда этот мотив вдруг прорывается на пределе драматизма...»  ***В. Альфонсов.*** *Нам слово нужно для жизни, 1984*        «Не ощущая себя продолжателем пушкинской традиции, он (Маяковский. — *Сост.*) соотносил себя с „живым“ Пушкиным функционально, а не преемственно.       В „Юбилейном“ это отношение было выражено предельно четко. <...> Соглашаясь „подсюсюкнуть“ Пушкину ямбом, он был абсолютно уверен, что автор „Полтавы“ и „Евгения Онегина“, живи он в эпоху революции, бросил бы „ямб картавый“ и стал — Маяковским. Вот почему нападки на Пушкина как „памятник“ шли рука об руку с признанием своей близости к нему „живому“ — вплоть до прямого тождества: „Тоже, мол, у лефов появился Пушкин“. Пожалуй, подобной идентификации себя с Пушкиным русская поэзия XX века не знала. И именно в этом было своеобразие Маяковского».  ***А. Мусатов.*** *Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века, 1992*        В «Юбилейном» «главное — величайшая почтительность тона в обращении к Пушкину. И в то же время — раскованность, собственное достоинство, лирическая открытость. Признанием в личных, бытовых и прочих неурядицах, полужалобой на „служебную нуду“ Маяковский как бы подталкивает другое, куда более важное признание: „Но бывает — жизнь встает в другом разрезе, и большое понимаешь через ерунду“. <...>       Надо знать Маяковского, чтобы понять, что он не мог — даже с близким человеком — позволить себе надолго расслабиться. Значит, снова ирония и снова сквозь нее явственно слышится эта «пресволочнейшая», не раз «в штыки» атакованная лирика («...Вот и любви пришел каюк, дорогой Владим Владимыч»). И еще одно объяснение — оно не только по поводу «сплетни» насчет двух «влюбленных членов ВЦИКа», оно, конечно, и по поводу других «сплетен», уже касающихся его, Маяковского, отношения к Пушкину: «Может, я один действительно жалею, что сегодня нету вас в живых».       В следующем стихе «Мне при жизни с вами сговориться б надо» таится уверенность взаимопонимания (вспомним Цветаеву: «Пушкин с Маяковским бы сошлись»). Ставя себя рядом с Пушкиным, опять же освещая этот ряд легкой иронической усмешкой (все-таки о себе речь), Маяковский тем самым снимает нигилистический пафос прежних высказываний о классике. Здесь он поминает и имя Некрасова («Этот нам компания»).       «Компания» — Пушкин, Некрасов, Маяковский — включается поэтом в контекст современного литературного бытия как реальная сила. Развивая свою мечту, он переходит на еще более доверительный тон, когда говорит: «Были б живы — стали бы по Лефу соредактор». Дальше — больше: «Я бы и агитки вам доверить мог». <...>       ...Маяковский всегда отдавал предпочтение настоящему перед прошлым, живому перед отжившим («Я люблю вас, но живого, а не мумию». «Ненавижу всяческую мертвечину! Обожаю всяческую жизнь!»). Вот почему так яростно восстает поэт против хрестоматийного глянца на лике классиков, вот почему он хочет восстановить живой образ Пушкина, опять-таки приноравливая его к себе („Вы, по-моему, при жизни — думаю — тоже бушевали. Африканец!“)».  ***Ал. Михайлов.*** *Маяковский, 1988*  ***Задание 6***        1. Чем дорог и близок Пушкин Маяковскому?       2. Как сформулированы в стихотворении представления о назначении поэта и поэзии, об их месте в жизни?       3. Кого еще из своих предшественников и современников упоминает Маяковский, чем определяется его отношение к ним?  **«Письмо Татьяне Яковлевой» (1928)**        Для Маяковского чувство, соединяющее двоих, не отграничивает их от мира, вызывает ощущение трогательной нежности ко всему живому, ощущение родства со всей вселенной. В письме к любимой женщине Маяковский писал: «Исчерпывает ли для меня любовь все? Все, но только иначе. Любовь — это жизнь, это главное. От нее разворачиваются и стихи, и дела и все пр. Любовь — это сердце всего. Если оно прекратит работу, все остальное отмирает, делается лишним, ненужным. Но если сердце работает, оно не может не проявляться во всем». И в стихотворном послании (тоже не предназначавшемся для печати) любовь — не ослепляющая человека страсть, а земное, радостное чувство, наполняющее творческой силой. И даже — естественная в ситуации лирического героя стихотворения — ревность не в силах преодолеть ощущение «радости неиссыхаемой». Тут проще всего, казалось бы, говорить об умении владеть собой, быть хозяином бушующих в сердце чувств. Это справедливо, но лишь, так сказать, на бытовом уровне, явно недостаточном, когда речь идет о поэзии. И в адресованном лишь любимой женщине «Письме...» «Я» неотделимо от «Мы», судьба и счастье любящих — от судеб «ста мильонов». В звучащие признанием, дышащие нежностью стихи входят детали отнюдь не поэтические: «Видел / на плечах заплаты, / их чахотка / лижет вздохом». Входит жизнь. Признание в любви становится размышлением о жизни, о творчестве.        «Маяковский не считал — об этом с полной ясностью говорит содержание стихотворения, — не мог считать свое „Письмо“ только личным и, как в свое время „Про это“, как и всю свою любовную лирику, он написал его „по личным мотивам об общем быте“. В данном случае „общим бытом“ были взаимоотношения людей двух разных социальных миров. Дело до крайности обострялось тем, что „личным мотивом“ была любовь, осложненная ревностью».  ***В. Перцов.*** *Маяковский: Жизнь и творчество, 1972*        «Любовь для поэта, в основе своей являясь чувством природным, в то же время включает в себя ярко выраженное нравственное содержание, пробуждающее человека к творчеству, к совершенствованию, к стремлению перестроить мир для счастья. <...> Вот почему любовь в художественном мире Маяковского не просто „тема“, пусть даже выступающая в обновленной форме, а чрезвычайно важная сторона его философско-поэтического мировоззрения».  ***В. Сарычев.*** *Маяковский: Нравственные искания, 1984*        «Любовная лирика Маяковского, самая сильная и яркая ветвь его раннего творчества, больше всего пострадала от утопической доктрины, которой он пытался следовать. И это понятно: на „вечном сюжете“ любви любая версия гармонии человека и мира проверяется с максимальной убедительностью. А стихи о любви, написанные Маяковским в 20-е годы, поражают соседством взаимоисключающих принципов духовного единения. <...> Достаточно обратиться к широко известному тексту — к „Письму Татьяне Яковлевой“ (1928). Начало стихотворения рассчитано на эпатаж, но эпатаж особого рода — чтоб шокировать крайней идеологизацией даже самого „интима“. <...> А потом, после революционных рацей 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 именно взаимоисключающие, их наличие разрушительно для организма — будь то художественный текст или душа самого художника. Любовь с миром, в котором высшей этической мерой признаны классовые критерии, не состоялась, не могла состояться. Провозгласив цвет государственного флага индикатором любовной страсти, сам герой Маяковского не смог свести свою любовь к идеологической прагматике».  ***Н. Л. Лейдерман.*** *Русская литературная классика XX века, 1996*  ***Задание 7***        1. Выделите элементы стихотворной речи (лексические, образные, интонационно-ритмические и т. д.), благодаря которым воссоздается накал страсти.       2. Покажите, как соединяется в стихотворении чувство глубоко интимное с гражданским. Согласны ли вы с утверждением, что они не могут соединиться и в этом — источник любовной драмы?       3. Поэтическая речь Маяковского ярко метафорична. Каковы особенности метафоры в этом стихотворении?  **Мастерство Маяковского**        Поэтический голос Маяковского, звучавший «медногорлой сиреной», мог быть и удивительно проникновенным. Зная силу гневного слова, поэт умел находить и трепетно нежное, «человечье слово», способное «подымать и вести и влечь». Оставаясь — что свойственно лирике — речью исповедальной, стихи Маяковского в то же время всегда обращены к другим, ко всем, и это выражено у него с небывалой дотоле силой, определяет строй стихов, где нет места описаниям: здесь ведется прямой разговор с собеседником — поэт доказывает, убеждает, то спокойно аргументируя, то горячась, но никогда не оставаясь равнодушным. Отсюда — свойства стиха Маяковского, где поставлена «на учет каждая мелочишка»: лексика, образный строй, интонация и ритмика, даже рифмы, которые всегда несут в стихе важнейшую смысловую нагрузку. Даже графическая запись — «лесенкой», чтобы точнее донести до читателя все оттенки стихотворной речи. Слово в стихе Маяковского — действенное: «ржаное слово» — вот одно из наиболее точных его определений, свидетельствующих о стремлении поэта дать стих, который вобрал бы в себя «корявый говор миллионов» и стал бы для них в ряд столь же необходимого, как хлеб.        «Маяковский возобновил грандиозный образ, где-то утерянный со времен Державина. Как и Державин, он знал, что секрет грандиозного образа не в „высокости“, а только в крайности связываемых планов — высокого и низкого, в том, что в XVIII веке называли „близостью слов неравно высоких“, а также „сопряжением далековатых идей“.       Его митинговый, криковой стих, рассчитанный на площадный резонанс (как стих Державина был построен с расчетом на резонанс дворцовых зал), был не сродни стиху XIX века; этот стих породил особую систему стихового смысла. Слово занимало целый стих, слово выделялось, и поэтому фраза (тоже занимавшая целый стих) была приравнена слову, сжималась. Смысловой вес был перераспределен — здесь Маяковский близок к комической поэзии (перераспределение смыслового веса давала и басня). Стих Маяковского — все время на острие комического и трагического. Площадный жанр, „бурлеск“, был всегда и дополнением, и стилистическим средством „высокой поэзии“, и обе струи — высокая и низкая — были одинаково враждебны стихии „среднего штиля“».  ***Ю. Тынянов.*** *Промежуток, 1924*        «Боец в стане мировых певцов — вот Маяковский в поэтической современности. <...>       Если у нас из стихов Маяковского один выход — в действие, то у самого Маяковского из всей его действенности был один выход в стихи. Отсюда и их ошеломляющая *физика*, их подчас подавляющая мускульность, их физическая ударность. Всему бойцу пришлось втиснуться в строки. Отсюда и рваные размеры. Стих от Маяковского всеместно треснул, лопнул по швам и без швов. И читателю, сначала в своей наивной самонадеянности убежденному, что Маяковский это для него ломается (действительно ломался: как лед в ледоход!), скоро пришлось убедиться, что прорывы и разрывы Маяковского не ему, читателю, погремушка, а прямое дело жизни — чтобы было чем дышать. Ритмика Маяковского — физическое сердцебиение — удары сердца застоявшегося коня или связанного человека. <...> Нет гнета большего — подавленной силы. А Маяковский, даже в своей кажущейся свободе, связан по рукам и по ногам. О стихах говорю, ни о чем другом».  ***М. Цветаева.*** *Эпос и лирика современной России, 1932*        «Доминанта, основная особенность поэтического стиля Маяковского, — следующие один за другим мгновенные и резкие переходы от предельно отвлеченного к демонстративно конкретному. Он плакатен. А плакатность отнюдь не всегда недостаток: истинная плакатность — достоинство: ведь плакат — род искусства, всегда изображающий абстрактное нарочито „простецки“, зримо и формирующий первые представления о существе сложнейших явлений действительности. И недаром же Маяковский отдал работе над плакатом так много времени и сил. Здесь, в этом немудрящем жанре, испытывал он свой стиль — стиль реалистической поэзии XX столетия.       Он орудует с явлениями, о которых не могло сложиться сколько-нибудь устойчивого эмоционального представления: каждый так или иначе представляет себе „любовь“ и „славу“; но вряд ли кто-нибудь обладает отложившимися в памяти образами, связанными со словом „история“ или „национализация“. Слово Маяковского взвихривает рои подобных образов. Поэт — формовщик, литейщик и чеканщик одновременно. Работает он как бы экспромтом, импровизируя. И вовлекаемые в поток его импровизаций отвлеченности преобразуются в нечто подчеркнуто простое, доступное сердцу и разуму каждого».  ***В. Турбин.*** *Товарищ время и товарищ искусство, 1961*        «Мир Маяковского, можно сказать, целиком веществен. Даже внутренний мир человека! Поэт даже чувства свои опредмечивает, делает реальными, как реальна всякая вещь. Всмотритесь в ряд образов: „У меня в зубах... *черствая булка вчерашней ласки*“; „*Мысли, крови сгустки,* большие и запекшиеся лезут из черепа“. <...>       Маяковский не философствует. Не сочиняет афоризмы. Не пишет стихотворные трактаты. Но за его фантастическими образами, за этим одушевлением вещей есть определенный принцип. Связная и развернутая идея.       Можно сказать, для Маяковского человек — это огромный мир, космос, вселенная. Человек равен вселенной. Оттого она и воспринимается так лично. Он как бы придает всем вещам и явлениям свой характер. Властительно управляет и распоряжается ими. Он решительно разместил в себе все, что доступно его мысли и взору, — колоссальный мир во всем его объеме, с конфликтами, катастрофами, революциями.       А потому возникает и сложная обратная зависимость: все вокруг человека пронизано его волей, его мыслью. Все живо его жизнью. Все напряженно действенно, на всем видны признаки человеческих страстей. Вещи становятся одушевленными, как и их создатель — человек. В них виден покрой его мысли, образ его страстей, планов, задач, целей. <...>       Свою поэзию он мыслил как деятельность, как материализацию духовных ценностей. Поэзия Маяковского не оглядывает, а решительно преображает мир».  ***А. Урбан.*** *Образ человека — образ времени, 1979*  ***Задание 8***        1. Чем обусловлен новаторский характер поэзии Маяковского?       2. На примере одного из произведений поэта покажите, как «работает» слово в стихе.       3. Стих Маяковского рассчитан не столько на чтение, сколько на произнесение вслух, часто построен, по словам самого поэта, «на разговорной интонации». Как отражается это на его структуре?       4. Что позволяет — или не позволяет — стиху Маяковского и сегодня быть востребованным читателем? |   **ЕВГЕНИЙ ИВАНОВИЧ ЗАМЯТИН**  **(1882—1937)**        Замятин родился в городе Лебедянь Тамбовской губернии в семье священника церкви Покрова Богородицы. Умер он в Париже. Все его творчество как будто раздваивается между привязанностью к глубине России с ее исконной народной речью и любовью к европейской литературе, во многом сформировавшей его вкус.       К изданиям замятинских книг никогда не прилагали его фотографий. Это было бы непозволительным пренебрежением к портретам работы известных художников. Жителя русской провинции трудно предположить в Замятине на портрете Бориса Кустодиева. Полуразвалясь, небрежно-элегантный, с папироской в картинно опущенной кисти руки — денди с безукоризненным пробором, с ядовитой полуулыбкой. А за спиной контур пейзажа, даже не городского, а индустриального. Как будто Кустодиев решил написать портрет не того, чьи глаза, как и его собственные, полны пестротой русской провинции, не того, чью «Блоху» (сценическое переложение рассказа Н. Лескова «Левша») ему предстоит в середине 20-х гг. оформлять в театрах Москвы и Ленинграда; нет, изображен другой человек — инженер по образованию, строитель ледоколов по профессии, язвительный европеец по характеру.       И только что-то в лице, в глазах — будто играет и посмеивается, будто ряженый. Проступает другое лицо, которое гораздо виднее на портрете работы Ю. Анненкова, — с лучистой улыбкой, разбежавшейся хитрыми морщинками: повзрослевший провинциальный мальчишка, ради биографической перспективы тут же Анненковым и изображенный в углу портрета — хохочущий, лопоухий. А в другом углу — английский текст нью-йоркской газеты. Двойное напоминание: русский писатель, замечательно знающий и слышащий Русь, а с другой стороны — «англичанин», прозвище Замятина в литературной среде.       Замятин, как мало кто из русских писателей XX века, и сам повлиял на европейский роман. В колледжах едва ли не всего мира изучают его антиутопию «Мы». *Антиутопическим* порой называют все наше столетие, разочаровавшееся в жизненности идеалов.       Замятин одним из первых предсказал неминуемое превращение утопии — при попытке ее осуществления — в антиутопию. Впрочем, он даже не предсказывал, ибо писал свой роман «Мы» с натуры в голодном и нетопленом Петрограде времен военного коммунизма зимой 1920/21 г.       Свой роман Замятин назвал словом, ставшим лозунгом, призванным объединить униженных и оскорбленных и сделать их политической силой, строящей новый мир. Слово стало символом *сознания масс*. Многие литературные группы в этот момент претендовали говорить от имени масс. Замятин сделал нечто другое: он произвел анатомию утопии, якобы осуществляемой от имени большинства и ради его блага. Это было открытием, к которому Замятина подготовил не только опыт революции, но и опыт того, что ей предшествовало в России, патриархальной, крестьянской, все еще живущей памятью общины. Об этом им было написано несколько ранних повестей, и самая известная из них — «Уездное», опубликованная в 1912 г. и сразу сделавшая имя писателя известным.  ***Задание 1***        Повесть «Уездное» писалась в трудное для Замятина время, когда он подвергался полицейскому преследованию за участие в событиях первой русской революции 1905 года. Какой опыт знакомства с российской жизнью нашел выражение в повести, начиная с ее названия — «Уездное»? Какие непосредственные впечатления легли в основу сюжета и характеров?        «В 1908 году окончил Политехнический институт по кораблестроительному факультету, был оставлен при кафедре корабельной архитектуры... В эти же годы, среди чертежей и цифр, — несколько рассказов. В печать их не отдавал: в каждом мне чувствовалось какое-то „не то“. „То“ написалось в 1911 году. В этом году были удивительные белые ночи, было много очень белого и очень темного. И в этом году — высылка, тяжелая болезнь, нервы перетерлись, оборвались. Жил сначала на пустой даче в Сестрорецке, потом, зимою, — в Лахте. Здесь — в снегу, одиночестве, тишине — „Уездное“. После „Уездного“ — сближение с группой „Заветов“, Ремизовым, Пришвиным, Ивановым-Разумником».  ***Е. Замятин.*** *Автобиография, 1929*        «Из бесцветного ежедневного Петербурга (это был еще Петербург) я поехал как-то в Тамбовскую губернию, в густую, черноземную Лебедянь, на ту самую заросшую просвирником улицу, где я когда-то бегал гимназистом. Неделю спустя я уже возвращался — через Москву — по Павелецкой дороге. На какой-то маленькой станции, недалеко от Москвы, я проснулся, поднял штору. Перед самым окном — как вставленная в раму — медленно проплыла физиономия станционного жандарма: низко нахлобученный лоб, медвежьи глазки, страшные четырехугольные челюсти. Я успел прочитать название станции: Барыбино. Так родился Анфим Барыба и повесть „Уездное“».  ***Е. Замятин.*** *Закулисы, 1930*        «Что ж — Россия? Государство она, бессомненно, уездное. Губернских-то городов — считай — десятка четыре, а уездных — тысячи поди-ка! Тут тебе и Россия».  ***М. Горький.*** *Городок Окуров, 1911*  ***Задание 2***        Хотя в прозе Замятина сразу же и обнаружили разнообразные влияния — от Гоголя до Ремизова, — но в целом его манера ощущалась в ее индивидуальной новизне. И слух и зрение писателя были необычайно обострены. Каким образом отношение к слову, сама манера рассказывания определяют у Замятина и авторскую позицию, и характеры персонажей? Что составляет сущность «сказа»?       «На дверях редакции была надпись: „Прием от 2 до 4“. Я опоздал — была половина пятого — и потому я вошел уже растерянным, а дальше пошло еще хуже. За столом сидел Иванов-Разумник и с ним какой-то чернявый, белозубый, лохматый цыган. Как только я назвал себя, цыган вскочил: „А-а, так это вы и есть? Покорно вас благодарю. Тетушку-то мою вы как измордовали!“ — „Какую тетушку? Где?“ — „Чеботариху, в „Уездном“ — вот где!..“       Цыган оказался Пришвиным, мы с Пришвиным оказались земляками, а Чеботариха оказалась пришвинской теткой...       Эту пришвинскую тетку я не раз видел в детстве, она прочно засела во мне, и, может быть, чтобы избавиться от нее, — мне пришлось выбросить ее из себя в повесть. Жизни ее я не знал, все ее приключения мною выдуманы, но у нее в самом деле был кожевенный завод, и внешность ее в „Уездном“ дана портретно. Ее настоящее имя в повести я оставил почти без изменения: сколько я ни пробовал, я не мог назвать ее иначе — так же, как Пришвина не могу назвать иначе, чем Михаил Михалыч. Кстати сказать, это правило: фамилии, имена прирастают к действующим лицам так же крепко, как к живым людям. И это понятно: если имя почувствовано, выбрано верно — в нем непременно есть звуковая характеристика действующего лица».  ***Е. Замятин.*** *Закулисы, 1930*        «Замятин — ученик Ремизова, и его-то школу он и утверждает. Школа эта отвергает лирический стиль рассказа. Рассказчик не только беспристрастен, каким должен быть художник, но и бесстрастен... Здесь не рассказчик, а „сказитель“. Он закрывает глаза, когда ведет свой рассказ, и никому нет дела до его собственной души. Это — истинный эпос, и вот к нему-то обращается теперь наша художественная проза.       Повесть Замятина рассказана так, что „от автора“ нет в ней и слова. Не знаешь, что себе сам Замятин думает и каким языком он сам говорит. Язык повести — хитрый, забавный, со множеством областных слов. И явление это не случайное, а потому его нельзя считать недостатком. „Сказывать“ нужно забавно, нужно словами и прибаутками сыпать, чтобы у всех уши поразвесились и рты пораскрылись».  ***Б. М. Эйхенбаум.*** *Страшный лад (Русская молва. —1913. — 17 июля. — № 213; одна из первых рецензий, появившихся вслед публикации повести Е. Замятина «Уездное»)*        «Особый, *замятинский психологизм.* Необычный, мастерский. Хотя по первому впечатлению — грубоватый, прямолинейный, „непсихологичный“. Характер дается раз и навсегда, чтобы не изменяться, но он имеет развитие. Так же как он и дан — внешне, он развивается вовне, захватывая пространство, теряя принадлежность отдельному лицу...       В основе этой точки зрения позиция не *всеведения, а всевидения:* автор считает для себя мир известным в той мере, в какой он видим. Внутренний мир героев открывается, лишь поскольку он имеет внешнее выражение. Действию, поступку предшествует предметное, пространственное обозначение характера. Первое впечатление не обманывает — зрительное или слуховое (звук имени)...       Именно так происходит с героем уже первой повести — с Барыбой.       Тяжелая, тупая леность с детства написана на его лице. Внешность почти фатально предопределяет судьбу. Он нелюбим и презираем задолго до того, как он украл, предал друга, продал себя за мундир урядника... Герой здесь показан как-то так, что говорить о нем, только о нем, виня его или обстоятельства, его создавшие, — невозможно. Если перед нами и судьба — то не частная, если сознание — то не индивидуальное. Придя в мир, Барыба заполняет его до последнего предела, до потаеннейшего уголка. Он сам — воля и сознание этого мира».  ***И. Шайтанов.*** *Мастер // Вопросы литературы. —1988. — № 12*  ***Задание 3***        В 1916 г. Замятин уехал в Англию, чтобы руководить постройкой ледоколов для России. Однако при первых известиях о Февральской революции 1917 г. он заторопился на родину, куда смог вернуться только в сентябре. Основным жанром сразу после Октябрьской революции для Замятина стала сказка. Сказка — ложь, да в ней намек... Его намеки сразу же начали разгадывать, заподозрили в них осуждение совершающихся событий. Вслед за сказками появилось несколько небольших рассказов, одновременных роману „Мы“. Среди них — „Пещера“.       Это тот фон, на котором лучше понимается роман. Сказка, ставшая былью, зазвучала под пером Замятина страшным бытовым *анекдотом.* Быль, сконструированная по законам утопии, обернется в его романе *антиутопией.*       Как воспринимали современники рассказ „Пещера“? В чем, по-вашему, состояла суть их возражений? Каким образом метафора, стоящая в заглавии рассказа, высвечивает его смысл, как она соотносится с утопическим обещанием светлого будущего?        «У Замятина есть рассказ „Пещера“ — о страшной гибели интеллигентов в Петербурге. Рассказ сгущенный, с фальшивым концом и, как всегда, подмигивающий — но все же хороший. Рассказ был напечатан в „Записках мечтателей“ в январе сего года. Замятин выпускает теперь у Гржебина книжку своих рассказов, включил туда и „Пещеру“ — вдруг в типографию является „наряд“ и рассыпает набор. Рассказ запрещен цензурой...»  ***К. Чуковский.*** *Дневник. 18 марта 1922*        «Любопытна раскачивающаяся, как на качелях, оценка Чуковского: рассказ о страшной гибели — сгущенный — с фальшивым концом — подмигивающий — все же хороший. Эта оценочная раскачка может иметь причиной и чисто вкусовое несогласие с эмоциональным нагнетанием ситуации — в мелодраму. Однако нельзя исключить и другого: были готовы признаться в тяжести новой жизни, но не в ее невыносимости — мысль, которую, не пряча и не боясь впасть в мелодраму, нагнетал Замятин.       Эти рассказы с натуры были столь страшны, что хотелось сказать себе и другим, будто Замятин преувеличил то, что В. Шкловский назвал надуманностью смертельного конфликта в „Пещере“, хотя сам несколькими годами ранее — в „Сентиментальном путешествии“ (1923) — свидетельствовал то же самое: „Вымерзали целыми семьями“».  ***И. Шайтанов.*** *Анатомия утопии. Роман «Мы» в контексте творчества Е. Замятина // Литература:  Еженедельное приложение к газете «Первое сентября». — 1999*  ***Задание 4***        Написанный в условиях военного коммунизма, роман «Мы» стал попыткой развернуть и оценить всю перспективу коммунистической идеи. Ее осуществление отнесено в далекое будущее. Удалось ли Замятину угадать черты будущей цивилизации?       Что собой представляет роман по жанру? Можно ли считать, что утопическую идею Замятин подвергает проверке в жанре утопии или это ее опровержение — *антиутопия*? В чем их принципиальное различие?        «Замятин не учел процессов исторического ускорения в XX веке. Это относится к технико-футурологической фантазии автора, описывающего воздушный корабль „Интеграл“, что-то вроде „Шатла“ или наших космических кораблей, правда, с наивными подробностями, напоминающими допотопный пароход: „командная рубка“, „малый ход“, „два кормовых“. Предугаданная Замятиным „нефтяная пища“ заставляет вспомнить о синтетической „черной икре“... Но существеннее снайперские попадания автора в социальные мишени: „газовая комната“, напоминающая о зверских изобретениях гитлеризма. Или, увы, известные нам не из вторых рук манифестации в честь Благодетеля, выборы с заранее известным итогом в день Единогласия, тотальная покорность одной воле, слежка незримых „хранителей“ и т. п. Даже такая мрачная подробность, как победа над голодом в Едином государстве, достигнутая посредством голодной смерти части населения, может показаться горестным предсказанием, осуществившимся во время голода на Украине в 1932—1933 годах».  ***В. Лакшин.*** *«Антиутопия» Евгения Замятина (Предисловие к первой  публикации в России) // Знамя. —1988. — № 4*        «Замятин не собирался придумывать несбыточное. „Мы“ — роман о будущем, но это не мечта, не утопия — это антиутопия. В нем проверяется состоятельность мечты... Главная его поправка — в романе — касается не техники, это поправка не инженера, а писателя, понимающего, что нельзя сесть в аэро и прилететь к счастью. Нельзя, потому что не улетишь от себя. Прогресс знания — это еще не прогресс человечества, а будущее будет таким, каким мы его сегодня готовим...       Вопрос жанра утопии — каким должно быть будущее? Вопрос антиутопии — каким будет будущее, если настоящее, меняясь лишь внешне, материально, захочет им стать?»  ***И. Шайтанов.*** *Мастер // Вопросы литературы. — 1988. — № 12*  ***Задание 5***        Каковы были источники литературной манеры Замятина? Случайно ли, что одним из любимых современных писателей для него был Герберт Уэллс, собрание сочинений которого Замятин редактировал, о котором написал небольшую книжечку?       В чем сходство и различие манеры этих двух писателей? Уэллс создавал утопию или антиутопию?       В каком отношении, согласно оценке Замятина, уэллсовская фантастика находится к настоящему?        «Представьте себе страну, где единственная плодородная почва — асфальт, и на этой почве густые дебри только фабричных труб и стада зверей только одной породы — автомобили, и никакого другого весеннего благоухания — кроме бензина. Это каменная, асфальтовая, железная, бензинная, механическая страна называется сегодняшним XX столетием Лондоном, и, естественно, тут должны вырасти свои железные, автомобильные лешие, свои механические, химические сказки. Такие городские сказки есть: они рассказаны Гербертом Уэллсом. Это — его фантастические романы...       Уэллсовская фантастика — это фантастика, может быть, только для сегодня, а завтра она уже станет бытом. Мы можем сказать это с тем большим основанием, что многие из фантазий Уэллса уже воплотились, потому что у Уэллса есть странный дар прозорливости, странный дар видеть будущее сквозь непрозрачную завесу нынешнего дня».  ***Е. Замятин.*** *Герберт Уэллс, 1922*  ***Задание 6***        Как роман «Мы» был подготовлен предшествующим опытом писателя? Приходилось ли Замятину прежде изображать психологию масс и где?       Каким образом приемы психологической изобразительности (с точки зрения Ю. Н. Тынянова) подготовили образ мира в романе «Мы»? Каким образом обезличенный мир в романе сопротивляется, опровергает собственную стройность?       Согласны ли вы с упреками, высказанными Замятину Тыняновым, считающим, что Замятин в отступление от собственной манеры ввел в роман мелодраматический сюжет? А быть может, вторжение любви, создающее конфликт в сознании героя, и должно нарушить первоначально заданное равновесие в художественном мире романа?       Согласны ли вы с Горьким, не принимавшим как художественную манеру Замятина в 20-х годах, так и его позицию отстранения от советской действительности?        «...Сам стиль Замятина вел его к фантастике. И естественно, что фантастика Замятина ведет его к сатирической утопии: в утопических „Мы“ — все замкнуто, расчислено, взвешено, линейно... Кристаллический аккуратный мир, обведенный зеленой стеной, обведенные серыми линиями юниф (uniform) люди и сломанные кристаллики их речей... Но стоит поколебаться вычислительной красоте этой фантастики — и происходит разрыв. В утопию влился „роман“ — с ревностью, истерикой и героиней. Языковая фантастика не годится для ревности, розовая пена смывает чертежи и переносит роман подозрительно близко; вместе с колебанием героя между двухмерным и трехмерным миром колеблется и сам роман — между утопией и Петербургом. И все же „Мы“ — это удача».  ***Ю. Н. Тынянов.*** *Литературное сегодня, 1924*        «Замятин был чрезвычайно внимателен к звучанию слова, к каждому отдельному звуку, угадывая в нем смысловые возможности. Ю. Анненков вспоминает, как на одной из лекций, прочитанной Замятиным именно тогда, когда писался роман, писатель рассуждал на тему: о чем говорят звуки?       „...Д и Т — о чем-то душном, тяжком, о тумане, тьме, о затхлом... С А — связывается широта, даль, океан, марево, размах. С О — высокое, глубокое, море, лоно. С И — близкое, низкое, стискивающее и т. д.“.       Произвольное толкование? Кто-то другой услышит другое. Однако интересно, как слышит их именно Замятин, тем более что некоторые из них избраны им в качестве имен для персонажей романа. Имя героя Д-503 — что-то смутное, туманное, что он начинает ощущать в себе, что-то темное, биологическое, чего он боится, глядя на свои волосатые руки, — этот знак естественной природы человека, которая в нем и которая сильнее его.       Его первая спутница — О-90. Здесь графическая округлость, продублированная и в букве и в номере, создает ощущение женственности. Во всяком случае, эта законопослушная героиня, не слишком умная („скорость языка“ у нее всегда превышает „скорость мысли“), тоже нарушит установление Lex sexualis, возмечтав о ребенке. В Едином Государстве право на материнство и отцовство давалось только „нумерам“ с определенными физическими данными. О-90 к ним не относится, и ее мечта — своеобразный бунт, бунт природы, подавляемой в самом человеке. У нее будет ребенок, она одна из тех, кто спасется — за Зеленой Стеной.       Духовной смелостью обладает другая женщина. Имя героини — I-330. Первое впечатление: „... тонкая, резкая, упрямо-гибкая, как хлыст...“ Как хлыст, и графическое начертание буквы в ее имени — латинское I, которое одновременно читается и как римская цифра I — знак личности, индивидуальности в мире, где властвует „мы“. Ее появление то ли лишает героя свободы, подчиняет себе, то ли, наоборот, раскрепощает. В любом случае с ним произошло нечто совершенно непозволительное и потому страшное — у него появилась душа».  ***И. Шайтанов.*** *Е. И. Замятин, 1999*        «Е. Замятину избыток ума мешает правильно оценить размеры своего таланта. Явно остерегаясь чувствовать, он умствует. От его рассказов всегда пахнет потом, в каждой его фразе чувствуется усилие, с которым она сделана, в его искусстве холодно блестит искусственность. Он хочет писать как европеец, изящно, остро, со скептической усмешкой, но пока не написал ничего лучше „Уездного“, а этот „Городок Окуров“ — вещь, написанная по-русски, с тоскою, с криком, с подавляющим преобладанием содержания над формой. Ум З[амятина] не очень яркий, обманывает его, позволяя человеку считать себя философом, „учителем жизни“, а человек-то Замятин — все еще покорный ученик своего холодного ума... В его лирику вторгается арифметика, а он думает, что это „психологический анализ“».  ***М. Горький.*** *Мемуарный фрагмент, 1924*  **АНДРЕЙ ПЛАТОНОВИЧ  ПЛАТОНОВ**  **(1899—1951)**   |  | | --- | | «Все возможно — и удается все, но главное — сеять  души в людях... Ведер и паровозов можно наделать  сколько угодно, а песню и волнение сделать нельзя. Песня дороже вещей, она человека к человеку приближает. А это трудней и нужней всего». |     ***Андрей Платонов.*** *Из записных книжек, 1948—1951*        Андрей Платонов родился в 1899 году в Ямской слободе на окраине Воронежа в многодетной, «старопролетарской», как тогда говорили, семье железнодорожного мастерового (слесаря, машиниста) и с 13 лет ушел на заработки, в горячий цех литейки, чтобы помочь отцу и матери прокормить семью: кроме него, старшего сына, в ней было еще десять его младших братьев и сестер. Василий Гроссман, один из немногих истинных друзей опального Платонова, хоронивший его в январе 1951 года и первым разобравший его сложный архив с задержанной прозой, сказал на гражданской панихиде (и затем в предисловии к его посмертной книге) о главном впечатлении детства, о естественном приходе Платонова к теме труда, к революции:       «В этой тяжелой жизни пригородной слободы зародилось у Платонова представление об истинных рабочих хозяевах жизни, тех, кто понимал свою силу не в насилии человека над громадой природы, а во имя жизни и для жизни.       Сквозь усталость и часто непосильный для подростка десятичасовой труд пробивалось, рождалось чувство восхищения перед рабочим человеком, таким бедным, таким обиженным жизнью, ожесточенным и таким добрым, могущественным и талантливым рабочим человеком, создателем изумительно прекрасной богатырской машины — паровоза».  ***Задание 1***        Все мы в известном смысле живем «на содержании» юности — ее дерзостных мечтаний, чистоты, воли к творчеству. Платонов верил в свет, в «знаки покинутого детства» всегда. И пусть ребенок учился... самоучкой!       Попробуйте ответить на вопрос, «поставленный» некогда в жизни Платонова-подростка, старшего брата для десяти младших братьев и сестер: что дает человеку горький и счастливый опыт невольной няньки, неизбежного помощника матери и отца в воспитании колыбельного человечества, добыче простого куска хлеба для доверчивых, глядящих на тебя с надеждой и любовью родных существ, «птенчиков» твоего же гнезда? Только ли угнетает, старит такая нужда или рождает и иные просветленные чувства?       Попытайтесь аргументировать свой ответ на этот чрезвычайно важный для понимания таланта Платонова, полного глубочайшего лиризма, нежности к детям, боли за человека, анализом автобиографичного рассказа о мальчике Семене «Семен» (1937), сказки «Неизвестный цветок» (1950).        «Лишь года три-четыре после своего рождения Семен отдыхал и жил в младенчестве, потом ему стало некогда. Отец сам сделал тележки из корзины и железных колес, и мать велела Семену катать по двору маленького брата, пока она стряпает обед... Затем, когда родился и подрос еще один брат Семена, он их сажал в тележку сразу двух и тоже возил по двору... Забываясь в долгом путешествии среди соломинок, сора, камешков и редких травинок двора...       Отец дома только спал, а утром просыпался раньше всех, брал краюшку хлеба и уходил. По вечерам же, зимой и летом, он приходил уже в темноте... лазал по полу на коленях между спящими детьми... гладил каждого по голове и не мог выразить, что он их любит, что ему жалко их, он как бы просил у них прощения за бедную жизнь».  ***Задание 2***        Детям посвящены многие рассказы и сказки Платонова — «Алтэрке», «Юшка», «Еще мама», классический рассказ «Возвращение». Попробуйте проанализировать особенности художнического зрения и самого письма Андрея Платонова. Проследите, как бытовое, реальное перерастает в символическое. Ведь отец Семена, стоящий на коленях перед детьми, нянька Семен, жалеющий младшеньких, сам писатель как бы повторяют поступки, деяния, мыслеощущения Христа, столь же пламенно жалевшего человечество. Не похож ли сам Платонов в своих поисках всеобщего счастья, единения, душевности на этот высший, священный образец самопожертвования, на этого мученика вечной Голгофы, о котором Б. Пастернак скажет в «Докторе Живаго»?       Слишком многим руки для объятья       Ты раскинешь по краям креста.  ***Задание 3***        После 1917 года Платонов — молодой рабочий-интеллигент, мелиоратор и поборник электрификации, эколог всей планеты, пламенный публицист — был, по существу, человеком, вполне готовым для превращения в образцового «пролетарского писателя». Однако он уже в 20-е годы обращается к сатире на «прозаседавшихся», на бюрократию, «писчую стерву», творцов «чернильной тьмы» в повести «Город Градов» (1926). Да и в центральной повести 20-х годов «Сокровенный человек» (1928) он создает образ Фомы Пухова, странника по дорогам революции, правдоискателя, пересмешника, весьма далекого от эталона дежурного положительного героя.       Задумайтесь о начале формирования Платонова как оригинальнейшей «языковой личности», лаборатории особого языка со своим синтаксисом, грамматиконом и семантиконом. Что задевает и «возмущает» вас в этом «корявом» языке?       Не кажется ли вам, что чистота, доверчивость и предельная естественность, открытость ребенка, воспринимающего всех людей как родных, добрых, незлых, и есть главный смысл ключевого понятия Платонова «сокровенный человек»? Почему так по-детски ошибаются и больно «ушибаются» о жизнь многие взрослые герои писателя? Что скрывается за серией приключений Пухова, за саркастическими вопросами-ответами в беседах с простодушным карьеристом Шариковым? Какова роль лексики тех лет, скитаний Пухова?       «В Баку Пухова приняли хорошо, потому что Пухов встретился с матросом Шариковым.       — Ты зачем приехал? — спросил Шариков, ворочая большие бумаги на дорогом столе и разыскивая в них толк.       — Укреплять революцию! — сразу заявил Пухов.       — А я, брат, Каспийское пароходство налаживаю, — только ни хрена не выходит! — спроста объяснил Шариков.       — А ты чего писцом стал: бери молоток и латай корабли лично! — разрешил Пухов сомнения Шарикова.       — Чудак ты, я ж всеобщий руководитель Каспийского моря!       Пожил Пухов у Шарикова с неделю, поел весь запас пищи у вдовы и оправился собой.       — Что ты, едрена мать, как хворостина мотаешься, дай я тебя к делу пришью! — сказал однажды Шариков Пухову. Но Пухов не дался, хотя Шариков предлагал ему стать командиром нефтеналивной флотилии».  ***Задание 4***       Почему Пухов получил имя «Фомы», восходящее к имени одного из апостолов Христа, скептика Фомы неверующего? В чем смысл «сокровенности» этого во всем открытого, «не дающегося» никакому плану и плену человека, избегающего «вождизма», во всем «нечаянного», незарегистрированного? Что такое Пухов — конкретно-исторический характер, перемещаемый по реальным дорогам гражданской войны от Лисок, Новороссийска, Баку до Похаринска (Воронеж), или стилистическая маска, «плавающая точка зрения» (Е. Толстая-Сегал) самого писателя, воплощение его скептицизма, его боли от разрастанья «шариковщины»? Куда «плыла» точка зрения живого Платонова, судя по «Усомнившемуся Макару» (1929), по ностальгическим воспоминаниям о 1919 годе отставных революционеров в романе «Чевенгур» (1929)?        «Фома Пухов — это и не героическая личность, и не балаганный дед. Это характер, в котором Платонов стягивает в новое единство высокую трагическую и смеховую традиции национальной культуры... Платонов закреплял за Пуховым самостоятельность великой смеховой традиции национальной и мировой культуры, „натурного дурака“ Н. Лескова и шута В. Шекспира... Смеховые антимиры „сокровенного человека“ со всей силой их аналитизма раздваивают новые догматы веры: революции, Интернационала, Маркса, коммунизма».  ***Н. В. Корниенко.*** *История текста и биография А. П. Платонова: 1926—1946*        «Мне нравится Андрей Платонов, он честен в письме, хотя еще неуклюж. У меня есть его повесть о рабочем Пухове — эдакий русский Уленшпигель — занятно».  *Из письма А. К. Воронского А. М. Горькому от 11 августа* *1927*        «Платонов как бы некий упрек нам — людям с обычным языком и обычными понятиями».  ***С. Залыгин***  ***Задание 5***        Попробуйте ответить на вопрос: в чем сходство и различие платоновского матроса Шарикова, ворочающего «большие бумаги на дорогом столе», восхищенного своей подписью на резолюциях, и саркастической, злой игрушкой профессора Преображенского в повести М. Булгакова «Собачье сердце»? Только ли в том, что при создании своей пары спорщиков Пухов — Шариков Платонов использовал смеховую традицию, с термином «Я — природный дурак» или репликой Пухова «ученье мозги пачкает, а я хочу свежим жить!» возвел свой характер к героям народных сказок? Может быть, авторское «я» Платонова — не в одном Пухове, предшественнике «усомнившегося Макара» из рассказа 1929 года, подвергнутого резкой официозной критике, но и в Шарикове? Этого раздвоения явно нет у Булгакова, изначально и принципиально отчужденного от миров Шарикова и Швондера.       Почему можно сказать, что и в Пухове, и в Шарикове — «плавающая точка зрения» Платонова?  ***Задание 6***        Владимир Маяковский, безусловно, имевший свой проект предвидимого будущего, называвший это будущее на языке времени, как и Платонов, «коммунизмом», говорил, что он славит и то отечество, которое есть, но славит «трижды, которое будет». В чем состояла особенность того Будущего, которое славил в своем «Котловане» Платонов? Что огорчало и печалило его в том отечестве, которое «есть»? Задумайтесь над глубокими «поправками», советами настоящему, с которыми начал обращаться к эпохе индустриализации и коллективизации Платонов. В чем их гуманистический смысл?       «Нам не сила дорога... нам душа дорога. Раз ты человек, то дело не в домах, а в сердце. Даешь душу, раз ты изобретатель!»  «Усомнившийся Макар»        «Дом должен быть населен людьми, а люди наполнены той излишней теплотой жизни, которая названа однажды душой. Он боялся воздвигать пустые здания — те, в которых люди живут лишь из-за непогоды».  «Котлован»        «К бараку подошла музыка и заиграла особые жизненные звуки, в которых не было никакой мысли, но зато имелось ликующее предчувствие, приводившее тело Вощева в дребезжащее состояние радости. Тревожные звуки внезапной музыки давали чувство совести, они предлагали беречь время жизни, пройти даль надежды до конца и достигнуть ее...»  «Котлован»  ***Задание 7***        В повести «Котлован», помимо спора традиционных платоновских правдоискателей-утопистов (Вощев, Прушевский, инвалид на тележке Жачев) с Активистом, с бюрократом Пашкиным Львом Ильичем (он «предусмотрительно» взял имя Троцкого, а отчество Ленина!), есть множество лирических отступлений. Голос Платонова в них сливается с голосами героев, он не избегает ярких романтических красок типа «даль надежды», «ликующее предчувствие».       Почему Платонов, отнюдь не противник индустриализации, ускоренных темпов в возведении заводов в 30-е годы, не был услышан в своих «поправках» к пятилетним планам? Почему в его призывах беречь душу, умножать теплоту братства, чувство совести увидели даже... проповедь индивидуализма, «язычества», противопоставления домашнего быта вихрям истории? Разве в его призыве «беречь время жизни», беречь «волнующую силу юности» присутствовала какая-либо нота эгоизма?  ***Задание 8***        В итоге мрачных «усилий» Активиста, который исказил все мечты о будущем, который «весь класс испил, сухая душа», по выражению Вощева, в повести воцарилась печаль, усиленная смертью девочки Насти. Много было вокруг нее жара классовой борьбы, но обычного материнского тепла, домашнего уюта, доброты семьи явно не хватило. Не подтвердилась ли вновь, как и в другой утопии «Чевенгур» (1929), где сгрудились бессемейные, бездомные, уничтожившие быт люди и в итоге погибли, правота исследователя творчества Платонова Льва Шубина о главном центре всего художественного космоса Платонова:       «Именно здесь, в семье, совершает ребенок свои первые шаги в освоении искусства человеческого существования... Ограничивая в человеке животное, семья освобождает в нем человеческое... „Через ощущение матери и отца“ ребенок входит в мир сложных социальных отношений... Внутри человека, в сердце его „спешит и бьется“ душа, которой надо помочь выйти на свет».  ***Л. Шубин.*** *Поиски смысла отдельного и общего существования, 1987*  ***Задание 9***        В классическом рассказе Платонова «Возвращение» (1946) о семейной драме в семье капитана Иванова, вернувшегося домой с фронта, исполненного эгоизма и нечуткости к жене, к детям, именно его малолетний сын Петруша спасает семью. Утерев слезы, он говорит отцу, готовому бежать из дома, осиротить их с сестрой, во время ночной беседы матери и отца:       «— А зачем ты стекло у лампы раздавливаешь? Чего ты мать мучаешь? Она и так худая, картошку без масла ест, а масло Настьке отдает...       — Я знаю, я все знаю! — говорил Петрушка. — Мать по тебе плакала, тебя ждала, а ты приехал, она тоже плачет. Ты не знаешь!»  ***Задание 10***        Верил ли Платонов в конечную победу доброты и совести над всеми видами измельчания, опустошения души? Почему до конца жизни детство осталось центральным нравственно-эстетическим центром в художественном мире писателя? Задумайтесь, не упуская из виду и публицистичности многих произведений Платонова, о конечном смысле его философского оптимизма, о сущности «прекрасного и яростного мира» Платонова. Об этом нерве очень мудро писал поэт — это так ново и неожиданно! — Павел Антокольский:       «Большинство рассказов посвящено детям, их светлому и таинственному росту, тесно связанному с тайниками природы, их первому прикосновению с мирозданием, грозой, солнцем, звездной ночью, цветами... Жизнь прекрасна и огромна. Она началась задолго до появления живущих сейчас и продолжается в далеком будущем новых рождений и смертей. В этом ее волшебство, явственное для наивного и жадного внимания ребенка. В мире человеческих отношений господствует доброта. Доброта — первородный признак всякой жизни и естественная и направляющая человека сила».  ***П. Антокольский.*** *Из рецензии на книгу Платонова «Вся жизнь» // Литературное обозрение. —1989. — № 9*  **МИХАИЛ АФАНАСЬЕВИЧ БУЛГАКОВ**  **(1891—1940)**  **«Белая гвардия» (1923—1924)**        «Родился в г. Киеве в 1891 году. Учился в Киеве и в 1916 году окончил университет по медицинскому факультету, получив звание лекаря с отличием.       Судьба сложилась так, что ни званием, ни отличием не пришлось пользоваться долго. Как-то ночью в 1919 году, глухой осенью, едучи в расхлябанном поезде, при свете свечечки, вставленной в бутылку из-под керосина, написал первый маленький рассказ. В городе, в который затащил меня поезд, отнес рассказ в редакцию газеты. Там его напечатали. Потом напечатали несколько фельетонов. В начале 1920 года я бросил звание с отличием и писал. Жил в далекой провинции и поставил на местной сцене три пьесы. Впоследствии в Москве в 1923 году, перечитав их, торопливо уничтожил. Надеюсь, что нигде ни одного экземпляра их не осталось.       В конце 1921 года приехал без денег, без вещей в Москву, чтобы остаться в ней навсегда. В Москве долго мучился; чтобы поддерживать существование, служил репортером и фельетонистом в газетах и возненавидел эти звания, лишенные отличий. Заодно возненавидел редакторов, ненавижу их сейчас и буду ненавидеть до конца жизни.       В берлинской газете «Накануне» в течение двух лет писал большие сатирические и юмористические фельетоны.       Не при свете свечки, а при тусклой электрической лампе сочинил книгу «Записки на манжетах». Эту книгу у меня купило берлинское издательство «Накануне», обещав выпустить в мае 1923 года. И не выпустило вовсе. Вначале меня это очень волновало, а потом я стал равнодушен.       Напечатал ряд рассказов в журналах в Москве и Ленинграде.       Год писал роман «Белая гвардия». Роман этот я люблю больше всех других моих вещей. Москва, октябрь 1924 г.».  ***М. А. Булгаков.*** *Автобиография*        «Велик был год и страшен по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская — вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс. <...>       Через год после того, как дочь Елена повенчалась с капитаном Сергеем Ивановичем Тальбергом, и в ту неделю, когда старший сын, Алексей Васильевич Турбин, после тяжких походов, службы и бед вернулся на Украину в Город, в родное гнездо, белый гроб с телом матери снесли по крутому Алексеевскому спуску на Подол, в маленькую церковь Николая Доброго, что на Взвозе. <...>       Отпели, вышли на гулкие плиты паперти и проводили мать через весь громадный город на кладбище, где под черным мраморным крестом давно уже лежал отец. И маму закопали. Эх... Эх...  \* \* \*              Много лет до смерти, в доме № 13 по Алексеевскому спуску, изразцовая печка в столовой грела и растила Еленку маленькую, Алексея старшего и совсем крошечного Николку. Как часто читался у пышущей жаром изразцовой площади «Саардамский Плотник», часы играли гавот, и всегда в конце декабря пахло хвоей, и разноцветный парафин горел на зеленых ветвях. В ответ бронзовым, с гавотом, что стоят в спальне матери, а ныне Еленки, били в столовой черные стенные башенным боем. Покупал их отец давно, когда женщины носили смешные, пузырчатые у плеч рукава. Такие рукава исчезли, время мелькнуло, как искра, умер отец-профессор, все выросли, а часы остались прежними и били башенным боем. К ним все так привыкли, что, если бы они пропали как-нибудь чудом со стены, грустно было бы, словно умер родной голос и ничем пустого места не заткнешь. Но часы, по счастью, совершенно бессмертны, бессмертен и Саардамский Плотник, и голландский изразец, как мудрая скала в самое тяжкое время живительный и жаркий.       Вот этот изразец, и мебель старого красного бархата, и кровати с блестящими шишечками, потертые ковры, пестрые и малиновые, с соколом на руке Алексея Михайловича, с Людовиком XIV, нежащимся на берегу шелкового озера в райском саду, ковры турецкие с чудными завитушками на восточном поле, что мерещились маленькому Николке в бреду скарлатины, бронзовая лампа под абажуром, лучшие на свете шкапы с книгами, пахнущими таинственным старинным шоколадом, с Наташей Ростовой, Капитанской Дочкой, золоченые чашки, серебро, портреты, портьеры, — все семь пыльных и полных комнат, вырастивших молодых Турбиных, все это мать в самое трудное время оставила детям и, уже задыхаясь и слабея, цепляясь за руку Елены плачущей, молвила:       — Дружно... живите.       Но как жить? Как же жить?       Алексею Васильевичу Турбину, старшему — молодому врачу— двадцать восемь лет. Елене — двадцать четыре. Мужу ее, капитану Тальбергу, — тридцать один, а Николке — семнадцать с половиной. Жизнь-то им как раз перебило на самом рассвете. Давно уже начало мести с севера, и метет, и не перестает, и чем дальше, тем хуже. Вернулся старший Турбин в родной город после первого удара, потрясшего горы над Днепром. Ну, думается, вот перестанет, начнется та жизнь, о которой пишется в школьных книгах, но она не только не начинается, а кругом становится все страшнее и страшнее. На севере воет и воет вьюга, а здесь под ногами глухо погромыхивает, ворчит встревоженная утроба земли. Восемнадцатый год летит к концу и день ото дня глядит все грознее и щетинистей.  \* \* \*              Упадут стены, улетит встревоженный сокол с белой рукавицы, потухнет огонь в бронзовой лампе, а Капитанскую Дочку сожгут в печи. Мать сказала детям:       — Живите.       А им придется мучиться и умирать».  ***М. А. Булгаков.*** *Белая гвардия (часть первая)*        «Теперь, когда наша несчастная родина находится на самом дне ямы позора и бедствия, в которую ее загнала „великая социальная революция“, у многих из нас все чаще и чаще начинает являться одна и та же мысль.       Эта мысль настойчивая.       Она — темная, мрачная, встает в сознании и властно требует ответа.       Она проста: а что же с нами будет дальше?       Появление ее естественно.       Мы проанализировали свое недавнее прошлое. О, мы очень хорошо изучили почти каждый момент за последние два года. Многие же не только изучили, но и прокляли.       Настоящее перед нашими глазами. Оно таково, что глаза эти хочется закрыть.       Не видеть!       Остается будущее. Загадочное, неизвестное будущее. <...>       Нам немыслимо сейчас созидать. Перед нами тяжкая задача — завоевать, отнять свою собственную землю.       Расплата началась.       Герои-добровольцы рвут из рук Троцкого пядь за пядью русскую землю.       И все, все — и они, бестрепетно совершающие свой долг, и те, кто жмется сейчас по тыловым городам юга, в горьком заблуждении полагающие, что дело спасения страны обойдется без них, все ждут страстно освобождения страны.       И ее освободят.       Ибо нет страны, которая не имела бы героев, и преступно думать, что родина умерла.       Но придется много драться, много пролить крови, потому что, пока за зловещей фигурой Троцкого еще топчутся с оружием в руках одураченные им безумцы, жизни не будет, а будет смертная борьба.       Нужно драться. <...>       Негодяи и безумцы будут изгнаны, рассеяны, уничтожены.       И война кончится.       Тогда страна, окровавленная, разрушенная, начнет вставать... Медленно, тяжело вставать.       Те, кто жалуется на „усталость“, увы, разочаруются. Ибо им придется „устать“ еще больше.       Нужно будет платить за прошлое неимоверным трудом, суровой бедностью жизни. Платить и в переносном и в буквальном смысле слова.       Платить за безумие мартовских дней, за безумие дней октябрьских, за самостийных изменников, за развращение рабочих, за Брест, за безумное пользование станками для печатания денег... за все!       И мы выплатим.       И только тогда, когда будет уже очень поздно, мы начнем кое-что созидать, чтобы стать полноправными, чтобы нас впустили опять в версальские залы.       Кто увидит эти светлые дни?       Мы?       О, нет! наши дети, быть может, а быть может, и внуки, ибо размах истории широк и десятилетия она так же легко „читает“, как и отдельные годы.       И мы, представители неудачливого поколения, умирая еще в чине жалких банкротов, вынуждены будем сказать нашим детям:       — Платите, платите честно и вечно помните социальную революцию».  ***М. А. Булгаков.*** *Грядущие перспективы, 1919*        «<...> И наконец, последние мои черты в погубленных пьесах: „Дни Турбиных“, „Бег“ и в романе „Белая гвардия“: упорное изображение русской интеллигенции как лучшего строя в нашей стране. В частности, изображение интеллигентско-дворянской семьи, волею непреложной исторической судьбы брошенной в годы гражданской войны в лагерь белой гвардии, в традициях „Войны и мира“, — такое изображение вполне естественно для писателя, кровно связанного с интеллигенцией.       Но такого рода изображения приводят к тому, что автор их в СССР, наравне со своими героями, получает — несмотря на свои великие усилия СТАТЬ БЕССТРАСТНО НАД КРАСНЫМИ И БЕЛЫМИ — аттестат белогвардейца-врага, а получив его, как всякий понимает, может считать себя конченым человеком в СССР».  ***М. А. Булгаков.*** *Из письма «Правительству СССР» 23 марта 1930*  ***Задание 1***        Обратите внимание на автобиографическую основу романа: Турбины — девичья фамилия бабушки Булгакова со стороны матери; семья Турбиных в значительной степени семья Булгаковых; другие персонажи романа имеют прямых прототипов среди киевских друзей и знакомых писателя. Вместе с тем «Белая гвардия» — это эпопея о русской интеллигенции в испытаниях революции и Гражданской войны. Какой смысл вкладывал Булгаков, говоря о «традиции „Войны и мира“» в своем романе? Какие последствия для писателя, в условиях господствовавшей большевистской диктатуры, имела попытка «стать бесстрастно над красными и белыми»? Можно ли сказать, что в самой структуре романа с его напряженным сюжетом, драматизмом и взрывчатостью повествования были заложены возможности преображения «Белой гвардии» в пьесу «Дни Турбиных»?  **«Дни Турбиных» (1926)**        «Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. <...>       С течением времени камера в книжке зазвучала. Я отчетливо слышал звуки рояля. <...> Когда затихает дом и внизу ровно ни на чем не играют, я слышу, как сквозь вьюгу прорывается и тоскливая и злобная гармоника, а к гармонике присоединяются и сердитые и печальные голоса и ноют, ноют. О нет, это не под полом! Зачем же гаснет комнатка, зачем на страницах наступает зимняя ночь над Днепром, зачем выступают лошадиные морды, а над ними лица людей в папахах? И вижу я острые шашки, и слышу я душу терзающий свист. <...>       Всю жизнь можно было бы играть в эту игру, глядеть в страницу... А как бы фиксировать эти фигурки? Так, чтобы они не ушли более никуда?       И ночью однажды я решил эту волшебную камеру описать. Как же ее описать?       А очень просто. Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует. Вот: картинка загорается, картинка расцвечивается. Она мне нравится? Чрезвычайно. Стало быть, я пишу: картинка первая. Я вижу вечер, горит лампа. Бахрома абажура. Ноты на рояле раскрыты. Начинают играть „Фауста“. Вдруг „Фауст“ смолкает, но начинает играть гитара. Кто играет? Вон он выходит из дверей с гитарой в руках. Слышу — напевает. Пишу — напевает.       Да это, оказывается, прелестная игра! Не надо ходить на вечеринки, ни в театр ходить не нужно.       Ночи три я провозился, играя с первой картинкой, и к концу этой ночи я понял, что сочиняю пьесу».  ***М. А. Булгаков.*** *Театральный роман, 1936—1937*        «Когда возвращаешься воспоминаниями к „Дням Турбиных“ и к первому появлению Булгакова в Художественном театре, то эти воспоминания не только для меня, но и для всех моих товарищей остаются одними из лучших: это была весна молодого советского Художественного театра. Ведь, по чести говоря, „Дни Турбиных“ стали своего рода новой „Чайкой“ Художественного театра. <...>       „Дни Турбиных“ родились из романа „Белая гвардия“. Этот огромный роман был наполнен такой же взрывчатой силой, какой был полон сам Булгаков. Постепенно шестнадцать картин, которые составляли первый вариант спектакля, уплотнились в семь. Каждая фраза заключала многоплановый смысл. Булгаков мог разъяснить в любом действующем лице не только что показано на сцене, но мог рассказать о всех его привычках, в ярчайших эпизодах подробно изложить биографию. <...>       Спектакль „Дни Турбиных“ вызвал необыкновенно шумный отклик. Многочисленные жаркие дискуссии, выступления в печати, сопровождавшие „Дни Турбиных“, доказывали взрывчатую силу пьесы. Булгакова обвиняли во всем, вплоть до апологии белого движения».  ***П. Марков.*** *Булгаков и театр, 1988*        «Москвичи знают, каким успехом пользовалась пьеса. Знакомая наша присутствовала на спектакле, когда произошел характерный случай.       Шло 3-е действие „Дней Турбиных“. <...> батальон разгромлен. Город взят гайдамаками. Момент напряженный. В окне турбинского дома зарево. Елена с Лариосиком ждут. И вдруг слабый стук... Оба прислушиваются... Неожиданно из публики взволнованный женский голос: „Да открывайте же! Это свои!“ Вот это слияние театра с жизнью, о котором только могут мечтать драматург, актер и режиссер».  ***Л. Е. Белозерская-Булгакова.*** *Воспоминания, 1990*        «Безусловной злобой дня в нашем газетно-журнальном мире является постановка „Дней Турбиных“ Михаила Булгакова. <...>       Успех „Белой гвардии“ дает мысль Булгакову переделать рассказ в пьесу. Последняя удалась Булгакову с чисто технической, формальной стороны очень хорошо. Алексей Толстой говорит пишущему эти строки, что „Дни Турбиных“ можно поставить на одну доску с чеховским „Вишневым садом“. При безусловных художественных достоинствах пьеса Булгакова никчемна с чисто идеологической стороны. „Дни Турбиных“ смело можно назвать апологией белогвардейцев. Кому это нужно — Булгаков из кожи лезет вон, чтобы доказать, что некоторые из офицеров белых армий были людьми приличными. Допустим, что это так. Тем хуже для них: если добрые офицеры „проливают“ кровь и хотят закабалить трудящихся — они ничуть не отличаются от злобных петлюровцев. <...> Как можно отнестись к тому, что на сцене гостеатров каждый день публично восхваляются бывшие контрреволюционеры? Да, безусловно, это соблазн, никому не нужный. Гетманщина, Добрармия — это достояние истории, а не театральных подмостков».  ***Из сводки донесений в ОГПУ,*** *1926*        «Произведя анализ моих альбомных вырезок, я обнаружил в прессе СССР за десять лет моей литературной работы 301 отзыв обо мне.       Из них: похвальных — было 3, враждебно-ругательных — 298.       Последние 298 представляют собой зеркальное отражение моей писательской жизни.       Героя моей пьесы „Дни Турбиных“ Алексея Турбина печатно называли в стихах „СУКИНЫМ СЫНОМ“, а автора пьесы рекомендовали как „одержимого СОБАЧЬЕЙ СТРАСТЬЮ“. Обо мне писали как о „литературном УБОРЩИКЕ“, подбирающем объедки после того, как „НАБЛЕВАЛА дюжина гостей“.       Писали так:       „...МИШКА Булгаков, кум мой, ТОЖЕ, ИЗВИНИТЕ ЗА ВЫРАЖЕНИЕ, ПИСАТЕЛЬ, В ЗАЛЕЖАЛОМ МУСОРЕ ШАРИТ... Что это, спрашиваю, братишечка, МУРЛО у тебя... Я человек деликатный, возьми да и ХРЯСНИ ЕГО ТАЗОМ ПО ЗАТЫЛКУ... Обывателю мы без Турбиных вроде как БЮСТГАЛТЕР СОБАКЕ без нужды... Нашелся, СУКИН СЫН, НАШЕЛСЯ ТУРБИН, ЧТОБ ЕМУ НИ СБОРОВ, НИ УСПЕХА...“ (Жизнь ИСКУССТВА. — 1927. — № 44).       Писали „о Булгакове, который чем был, тем и останется, НОВОБУРЖУАЗНЫМ ОТРОДЬЕМ, брызжущим отравленной, но бессильной слюной на рабочий класс и его коммунистический идеал“ (Комсомольская правда. — 1926. — 14 октября).       Сообщали, что мне нравится „АТМОСФЕРА СОБАЧЬЕЙ СВАДЬБЫ вокруг какой-нибудь рыжей жены приятеля“ (А. Луначарский // Известия. — 1926. — 8 ноября) и что от моей пьесы „Дни Турбиных“ идет „ВОНЬ“ (стенограмма совещания при Агитпропе в мае 1927 г.), и так далее, и так далее...       Спешу сообщить, что цитирую я отнюдь не с тем, чтобы жаловаться на критику или вступать в какую бы то ни было полемику. Моя цель — гораздо серьезнее.       Я доказываю с документами в руках, что вся пресса СССР, а с нею и все учреждения, которым поручен контроль репертуара, в течение всех лет моей литературной работы единодушно, с НЕОБЫКНОВЕННОЙ ЯРОСТЬЮ доказывали, что произведения Михаила Булгакова в СССР не могут существовать».  ***М. А. Булгаков.*** *Из письма «Правительству СССР» 23 марта 1930*        «От нападок критики театры страхуют себя, ставя „Страх“ (пьеса одного из руководителей РАППа А. Афиногенова о перевоспитании буржуазно настроенных ученых). МХТ 1 тоже „застраховал“ себя... На просмотре „Страха“ присутствовал хозяин. „Страх“ ему будто бы не понравился, и в разговоре с представителями театра он заметил: „Вот у вас хорошая пьеса „Дни Турбиных“ — почему она не идет?“ Ему смущенно ответили, что она запрещена. „Вздор, — возразил он, — хорошая пьеса, ее нужно ставить, ставьте“. И в десятидневный срок было дано распоряжение восстановить постановку...»  ***Ю.  Л. Слезкин.*** *Дневник. 21 февраля 1932*        «В половине января 1932 года, в силу причин, которые мне неизвестны и в рассмотрение коих я входить не могу, Правительство СССР отдало по МХТ замечательное распоряжение — пьесу „Дни Турбиных“ возобновить».  ***М. А. Булгаков.*** *Письмо П. С. Попову от 25 января 1932*  ***Задание 2***        Сравните пьесу «Дни Турбиных» и роман «Белая гвардия». Как проявилось мастерство Булгакова-драматурга, сжавшего материал, укрупнившего образы и резче прочертившего главный конфликт? Случайно ли, что «Дни Турбиных» сравнивали с чеховским театром — с «Чайкой» (П. Марков) и «Вишневым садом» (А. Толстой)? Можно ли сказать, что булгаковские герои — русские провинциальные интеллигенты, близкие чеховским, но поставленные в совершенно иные, трагические обстоятельства? Вправе ли мы, с другой стороны, утверждать, что гротескные сцены (дворец гетмана, штаб петлюровцев) имеют своими истоками высокую гоголевскую традицию? Почему «Дни Турбиных» вызвали резкое неприятие ревнителей господствовавшей идеологии?  **«Роковые яйца» (1925). «Собачье сердце» (1925)**  Сатирик и власть        «Очень мне нравится Булгаков. У него в „Недрах“ (в последней книге) замечательный рассказ „Роковые яйца“. Я прочел два раза подряд прямо с восторгом».  ***Письмо М. Л. Слонимского М. Горькому,*** *28 апреля 1925*        «Булгаков очень понравился мне, очень, но он сделал конец рассказа плохо. Поход пресмыкающихся на Москву не использован, а, подумайте, какая это чудовищно интересная картина».  ***Письмо М. Горького М. Л. Слонимскому,*** *8 мая 1925*        «Хотелось бы очень написать Вам о русской литературе здесь, у нас, да слишком трудно. Пропадает художественная честность у писателя, не смеет он быть таковым, масса указок протянута над ним, и тянет — кого в прошлое, кого в фантастику. А таланты есть. Обратили ли Вы внимание на М. Булгакова в „Недрах“? Я от него жду очень многого, если не погибнет он от нищеты и невозможности печататься».  ***Письмо В. В. Вересаева М. Горькому,*** *30 июня 1925*        «Непримиримейшим врагом Советской власти является автор „Дней Турбиных“ и „Зойкиной квартиры“ Мих. Афанасьевич Булгаков, бывший сменовеховец. Можно просто поражаться долготерпению и терпимости Советской власти, которая до сих пор не препятствует распространению книги Булгакова (изд. „Недра“) „Роковые яйца“. Эта книга представляет собой наглейший и возмутительный поклеп на Красную власть. Она ярко описывает, как под действием красного луча родились грызущие друг друга гады, которые пошли на Москву. Там есть подлое место, злобный кивок в сторону покойного т. ЛЕНИНА, что лежит мертвая жаба, у которой даже после смерти осталось злобное выражение на лице. Как эта его книга свободно гуляет — невозможно понять. Ее читают запоем. Булгаков пользуется любовью молодежи, он популярен».  ***Из сводки донесений в ОГПУ,*** *22 февраля 1928*        «Был на очередном литературном „субботнике“ у Е. Ф. Никитиной. <...> Читал Булгаков свою новую повесть. Сюжет: профессор вынимает мозги и семенные железы у только что умершего и вкладывает их в собаку, в результате чего получается „очеловечение“ последней. При этом вся вещь написана во враждебных, дышащих бесконечным презрением к Совстрою тонах. <...>       Есть верный, строгий и зоркий страж у Соввласти, это — Главлит, и если мое мнение не расходится с его, то эта книга света не увидит».  ***Из сводки донесений в ОГПУ,*** *9 марта 1925*        «Дорогой Михаил Афанасьевич, посылаю Вам „Записки на манжетах„ и „Собачье сердце“. Делайте с ними, что хотите. Сарычев в Главлите заявил, что „Собачье сердце“ чистить уже не стоит. „Вещь в целом недопустима“ или что-то в этом роде».  ***Письмо сотрудника издательства «Недра» Б. Леонтьева  М. А. Булгакову,*** *21 мая 1925*        «После того как все мои произведения были запрещены, среди многих граждан, которым я известен как писатель, стали раздаваться голоса, подающие мне один и тот же совет:       сочинить „коммунистическую пьесу“ (в кавычках я привожу цитаты), а кроме того, обратиться к Правительству СССР с покаянным письмом, содержащим в себе отказ от прежних моих взглядов, высказанных мною в литературных произведениях, и уверения в том, что отныне я буду работать как преданный идее коммунизма писатель-попутчик.       Цель: спастись от гонений, нищеты и неизбежной гибели в финале.       Этого совета я не послушался. Навряд ли мне удалось бы предстать перед Правительством СССР в выгодном свете, написав лживое письмо, представляющее собой неопрятный и к тому же наивный политический курбет. Попыток же сочинить коммунистическую пьесу я даже не производил, зная заведомо, что такая пьеса у меня не выйдет. <...>       Вот одна из черт моего творчества и ее одной совершенно достаточно, чтобы мои произведения не существовали в СССР. Но с первой чертой в связи все остальные, выступающие в моих сатирических повестях: черные и мистические краски (я — МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ), в которых изображены бесчисленные уродства нашего быта, яд, которым пропитан мой язык, глубокий скептицизм в отношении революционного процесса, происходящего в моей отсталой стране, и противопоставление ему излюбленной Великой Эволюции, а самое главное — изображение страшных черт моего народа, тех черт, которые задолго до революции вызывали глубочайшие страдания моего учителя М. Е. Салтыкова-Щедрина.       Нечего и говорить, что пресса СССР и не подумала серьезно отметить все это, занятая малоубедительными сообщениями о том, что в сатире М. Булгакова — „КЛЕВЕТА“.       Один лишь раз, в начале моей известности, было замечено с оттенком как бы высокомерного удивления:       „М. Булгаков ХОЧЕТ стать сатириком нашей эпохи“ (Книгоноша. —1925. — № 6).       Увы, глагол „хочет“ напрасно взят в настоящем времени. Его надлежит перевести в плюсквамперфектум: М. Булгаков СТАЛ САТИРИКОМ и как раз в то время, когда никакая настоящая (проникающая в запретные зоны) сатира в СССР абсолютно немыслима.       Не мне выпала честь выразить эту криминальную мысль в печати. Она выражена с совершеннейшей ясностью в статье В. Блюма (№ 6 „Лит. газ.“), и смысл этой статьи блестяще и точно укладывается в одну формулу:       ВСЯКИЙ САТИРИК В СССР ПОСЯГАЕТ НА СОВЕТСКИЙ СТРОЙ.       Мыслим ли я в СССР? <...>       Я ПРОШУ ПРАВИТЕЛЬСТВО СССР ПРИКАЗАТЬ МНЕ В СРОЧНОМ ПОРЯДКЕ ПОКИНУТЬ ПРЕДЕЛЫ СССР В СОПРОВОЖДЕНИИ МОЕЙ ЖЕНЫ ЛЮБОВИ ЕВГЕНЬЕВНЫ БУЛГАКОВОЙ. <...>       Если же и то, что я написал, неубедительно и меня обрекут на пожизненное молчание в СССР, я прошу Советское Правительство дать мне работу по специальности и командировать меня в театр на работу в качестве штатного режиссера. <...>       Я прошу о назначении меня лаборантом-режиссером в 1-й Художественный театр — в лучшую школу, возглавляемую мастерами К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко.       Если меня не назначат режиссером, я прошусь на штатную должность статиста. Если и статистом нельзя — я прошусь на должность рабочего сцены.       Если же и это невозможно, я прошу Советское Правительство поступить со мной, как оно найдет нужным, но как-нибудь поступить, потому что у меня, драматурга, написавшего 5 пьес, известного в СССР и за границей, налицо В ДАННЫЙ МОМЕНТ — нищета, улица и гибель».  ***М. А. Булгаков. Из письма «Правительству СССР»,*** *23 марта 1930*        «Когда я с ними познакомилась, у них было трудное материальное положение, не говоря уже об ужасном душевном состоянии М<ихаила> А<фанасьевича>... Тогда он написал письмо правительству. <...> А 18 апреля часов в 6—7 вечера он прибежал, взволнованный, в нашу квартиру <.*..>* и рассказал следующее. Он лег после обеда, как всегда, спать, но тут же раздался телефонный звонок, и Люба его подозвала, сказав, что из ЦК спрашивают. М<ихаил> А<фанасьевич> не поверил, решил, что это розыгрыш (тогда это проделывалось), и, взъерошенный, взялся за трубку и услышал:       — Михаил Афанасьевич Булгаков?       — Да, да.       — Сейчас с вами товарищ Сталин будет говорить.       — Что? Сталин? Сталин?       И тут же услышал голос с явно грузинским акцентом:       — Да, с вами Сталин говорит. Здравствуйте, товарищ Булгаков (или — Михаил Афанасьевич — не помню точно).       — Здравствуйте, Иосиф Виссарионович.       — Мы ваше письмо получили. Читали с товарищами. Вы будете по нему благоприятный ответ иметь... А может быть, правда — вы проситесь за границу? Что, мы вам очень надоели?       (М<ихаил> А<фанасьевич> сказал, что он настолько не ожидал подобного вопроса (да он и звонка вообще не ожидал) — что растерялся и не сразу ответил):       — Я очень много думал в последнее время — может ли русский писатель жить вне родины? И мне кажется, что не может.       — Вы правы. Я тоже так думаю. Вы где хотите работать? В Художественном театре?       — Да, я хотел бы. Но я говорил об этом, и мне отказали.       — А вы подайте заявление туда. Мне кажется, что они согласятся. Нам бы нужно встретиться, поговорить с вами.       — Да, да! Иосиф Виссарионович, мне очень нужно с вами поговорить.       — Да, нужно найти время и встретиться обязательно. А теперь желаю вам всего хорошего. <...>       На следующий день после разговора М<ихаил> А<фанасьевич> пошел в МХАТ, и там встретили с распростертыми объятиями. Он что-то пробормотал, что подает заявление...       — Да Боже ты мой! Да пожалуйста! Да вот хоть на этом... (и тут же схватили какой-то лоскуток бумаги, на котором М<ихаил> А<фанасьевич> написал заявление).       И его зачислили ассистентом-режиссером в МХАТ».  ***Воспоминания Е. С. Булгаковой****// Булгаков Михаил. Дневник. Письма. 1914—1940. — М., 1997*  ***Задание 3***        Последней прижизненной публикацией Булгакова был рассказ «Морфий», напечатанный в журнале «Медицинский работник» в 1927 году на родине писателя. Прав ли был Булгаков, утверждая в своем письме, что писатель-сатирик в условиях советской действительности — явление невозможное? Чем, на ваш взгляд, отличается булгаковская сатира, пронизанная, по словам писателя, «глубоким скепсисом в отношении революционных процессов, происходящих в моей отсталой стране», от юмора в талантливых произведениях И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок»? Можно ли сказать, что если бы в эту пору появился Салтыков-Щедрин, то он повторил бы судьбу Булгакова? Какой смысл вкладывал Булгаков в слова о том, что он «мистический» писатель, и как это претворилось в его итоговом произведении — романе «Мастер и Маргарита»?  **«Мастер и Маргарита» (1940)**        «В меня вселился бес. Уже в Ленинграде и теперь здесь, задыхаясь в моих комнатенках, я стал марать страницу за страницей наново тот свой уничтоженный три года назад роман. Зачем? Не знаю. Я тешу себя сам! Пусть упадет в Лету! Впрочем, я, наверное, скоро брошу это».  ***М. А. Булгаков. Письмо В. В. Вересаеву,*** *2 августа 1933*        «Передо мною 327 машинописных страниц (около 22 глав). Если буду здоров, скоро переписка закончится. Останется самое важное — корректура авторская, большая, сложная, внимательная, возможно с перепиской некоторых страниц.       „Что будет?“ — ты спрашиваешь. Не знаю. Вероятно, ты уложишь его в бюро, где лежат убитые мои пьесы, и иногда будешь вспоминать о нем. Впрочем, мы не знаем нашего будущего.       Свой суд над этой вещью я уже совершил, и, если мне удастся еще немного приподнять конец, я буду считать, что вещь заслуживает корректуры и того, чтобы быть уложенной в тьму ящика. <...>       ...Эх, Кука, тебе издалека не видно, что с твоим мужем сделал после страшной литературной жизни последний закатный роман».  ***М. А. Булгаков — Е. С. Булгаковой,*** *15 июня 1938*        «Роман „Мастер и Маргарита“ оказался последней книгой Булгакова. И написан он так, словно автор, заранее чувствуя, что это его последнее произведение, хотел вложить в него без остатка всю остроту своего сатирического глаза, безудержность фантазии, силу психологической наблюдательности.       Щедрость, с которой это сделал Булгаков, строя причудливое здание своего романа, местами при чтении кажется даже неумеренной, а переходы от одного к другому — от сатиры к психологической прозе, от психологической прозы к фантастике — порой настолько резки, что начинают казаться швами в ткани повествования. Есть в этой книге какая-то безудержность, какая-то предсмертная ослепительность большого таланта, где-то в глубине души своей чувствующего краткость оставшегося ему жизненного пути.       „Мастер и Маргарита“ — одна из тех беспокойных книг, в которых разным людям разное нравится и, добавлю, разное не нравится; в которых, читая их, одно приемлют, с другим спорят, с третьим не соглашаются...       В мою, например, благодарную память после чтения романа глубже всего вторгся беспощадно точный рассказ об одном дне римского прокуратора Иудеи Понтия Пилата — это роман в романе, психологический внутри фантастического».  ***Константин Симонов.*** *О трех романах Михаила Булгакова, 1973*        «Обобщив громадный мифологический материал, Булгаков показал неразрывную взаимосвязь „света и тени“. <...> Вслед за автором „Божественной комедии“ <...> Булгаков положил в основу своего романа дуалистическую концепцию, которой подчинены различные планы развертывающихся в „Мастере и Маргарите“ картин борьбы „света и тени“».  ***И. Ф. Бэлза.*** *Генеалогия «Мастера и Маргариты», 1978*        «Конечно, в движении культуры есть большие дороги, и обнаружить их признаки, следы далеких соответствий, бывает важнее, чем выделить насущный момент. Эти общие линии находят тому же моменту его место, дают направление, включают в духовную связь. Но это совсем иное, чем источники. <...>       Но нельзя не повторить: все они — соответствия, разной силы и достоинства, далекие и близкие, имеющие каждое свою идею. Если же попытаться объявить их источником, выводить из них новый образ и тем более судить по ним этот образ, наступит затмение, а иногда и катастрофа.       Она становится почти неотвратимой, когда, например, в источники попадает вера и начинают всерьез обсуждать в одном ряду известные главы романа и Евангелие. Но воображать, что, согласно Булгакову, „на самом деле“ не было никакого Иисуса, а был Иешуа, так же нелепо, как и верить, что „раньше всего ни на какую ногу описываемый не хромал и росту был не маленького и не громадного, а просто высокого... Правый глаз черный, левый почему-то зеленый“. Роман — вымысел, сказка. По классическому суждению Пушкина, „сказка — ложь, да в ней намек“, то есть бесспорная ложь и перед действительностью, перед верой (которая для верующего есть главная действительность); зато — житейское допущение, фантазия, позволяющая лучше видеть и проверить отношение нашей правды к высшей».  ***П. В. Палиевский.*** *В присутствии классика, 1993*        «Одна подробность как будто дает пониманию первый шаг. Мы замечаем, что он посмеивается над дьяволом. Странный для серьезной литературы XX века поворот, где дьявола привыкли уважать. У Булгакова что-то совсем не то. Он смеется над силами разложения вполне невинно, но чрезвычайно для них опасно, потому что мимоходом разгадывает их принцип.       После первого изумления безнаказанностью всей „клетчатой“ компании глаз наш начинает различать, что глумятся-то они, оказывается, там, где люди сами уже до них над собой поглумились; что они только подъедают им давно оставленное.       Заметим: нигде не прикоснулся Воланд, булгаковский князь тьмы, к тому, кто сознает честь, живет ею и наступает. Но он немедленно просачивается туда, где ему оставлена щель, где отступили, распались и вообразили, что спрятались: к буфетчику с „рыбкой второй свежести“ и золотыми десятками в тайниках; к профессору, чуть подзабывшему Гиппократову клятву; к умнейшему специалисту по „разоблачению“ ценностей, которого самого он, отделив голову, с удовольствием отправляет в „ничто“.       Работа его разрушительна — но только среди совершившегося уже распада. Без этого условия его просто нет; он является повсюду, как замечают за ним, без тени, но это потому, что он сам только тень, набирающая силу там, где недостало сил добра, где честь не нашла себе должного хода, не сообразила, сбилась или позволила потянуть себя не туда, где — чувствовала — будет правда. Вот тут-то „ён“, как говаривала одна бабушка о дьяволе, ее и схватил».  ***П. В. Палиевский.*** *Последняя книга М. Булгакова, 1979*        «Роман Булгакова для русской литературы действительно в высшей степени новаторский, а потому и нелегко дающийся в руки. Только критик приближается к нему со старой стандартной системой мер, как оказывается, что кое-что не так, а кое-что совсем не так. Платье менипповой сатиры при примеривании хорошо закрывает одни места, но оставляет оголенными другие, пропповские критерии волшебной сказки приложимы лишь к отдельным, по удельному весу весьма скромным, событиям, оставляя почти весь роман и его основных героев за бортом. Фантастика наталкивается на сугубый реализм, миф на скрупулезную историческую достоверность, теософия на демонизм, романтика на клоунаду».  ***М. Крепс.*** *Булгаков и Пастернак как романисты: Анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго», 1984*        «Три основных мира М<астера> и М<аргариты> — древний ершалаимский, вечный потусторонний и современный московский не только связаны между собой (роль связки выполняет мир сатаны), но и обладает собственными шкалами времени. <...> Эти три мира имеют три коррелирующих между собой ряда основных персонажей, причем представители различных миров формируют триады, объединенные функциональным подобием и сходным взаимодействием с персонажами своего мира, а в ряде случаев — и портретным сходством.       Первая и наиболее значимая триада — это прокуратор Иудеи **Понтий Пилат** — „князь тьмы“ **Воланд** — директор психиатрической клиники профессор **Стравинский**. <...> Вторая триада: **Афраний**, первый помощник Понтия Пилата, — **Коровьев-Фагот**, первый помощник Воланда, — врач **Федор Васильевич**, первый помощник Стравинского. <...> Третья триада: кентурион **Марк Крысобой**, командир особой кентурии, — **Азазелло**, демон-убийца, — **Арчибальд Арчибальдович**, директор ресторана Дома Грибоедова. <...> Четвертая триада — это животные, в большей или меньшей степени наделенные человеческими чертами: **Банга**, любимый пес Пилата, — кот **Бегемот**, любимый шут Воланда, — милицейский пес Тузбубен, современная копия собаки прокуратора. <...> Пятая триада — единственная в „Мастере и Маргарите“, которую формируют персонажи-женщины: **Низа**, агент Афрания, — **Гелла**, агент и служанка Фагота-Коровьева, — **Наташа**, служанка (домработница) Маргариты. <...> Два таких тесно связанных друг с другом персонажа „Мастера и Маргариты“, как **Иешуа Га-Ноцри** и **Мастер**, образуют не триаду, а диаду. <...> **Маргарита**, в отличие от Мастера, занимает в „Мастере и Маргарите“ совсем уникальное положение, не имея аналогов среди других персонажей романа. Тем самым Булгаков подчеркивает неповторимость любви героини к Мастеру и делает ее символом милосердия и вечной женственности».  ***Борис Соколов.*** *Энциклопедия булгаковская. «Мастер и Маргарита», 1997*  ***Задание 4***        Каков смысл и главный конфликт (или, вернее, конфликты) «закатного» романа Булгакова? Вправе ли мы сказать, что это извечное противостояние нравственного подвига и предательства, творческого таланта и мстительной бездарности, совестливой правды и подлого жульничества, всепоглощающей любви и тупого равнодушия? Сквозь призму каких литературных традиций осваивает писатель «громадный мифологический материал» (И. Ф. Бэлза)? Как соотносится роман с «европейской» традицией в изображении запредельных сил добра и зла («Божественная комедия» Данте, «Фауст» Гете, «Эликсир дьявола» Гофмана и др.)? В чем смысл предостережения литературоведа П. Палиевского о неплодотворности и даже кощунственности сопоставления Иешуа Га-Ноцри с Иисусом Христом? Американский исследователь М. Крепс, говоря о новаторстве романа, отмечает недостаточность таких понятий, как «мениппова сатира», предполагающая смешение высокого и низкого жанров, пародирование эпоса и трагедии, и «пропповские критерии волшебной сказки» — теоретические исследования В. Я. Проппа структуры и генезиса волшебных сказок и былин. Можно ли сказать, что «Мастер и Маргарита» своего рода уникальное произведение, вобравшее в себя едва ли не все жанры литературы? Проследите конкретно связь между триадами в романе, о которых говорит в своей «Энциклопедии булгаковской» Б. Соколов. Попытайтесь самостоятельно найти шестую и седьмую (враги Иешуа и Мастера), а также восьмую (те, кто выступает в роли учеников Иешуа и Мастера, а ранее — Каифы и Берлиоза) триады.  **МАРИНА ИВАНОВНА ЦВЕТАЕВА**  **(1892—1941)**        Никогда не писавшая на потребу читателя, а тем более издателя Цветаева была убеждена: «Быть современником — творить свое время, а не отражать его. Да, отражать его, но не как зеркало, а как щит. Быть современником — творить свое время, то есть с девятью десятыми в нем сражаться, как сражаешься с девятью десятыми первого черновика». Отвергая позицию вневременную, надвременную, Цветаева не соглашалась и идти в услужение времени, предпочитая всегда стоять одна «за всех», одна «противу всех».       Не дух противоречия — о чем так любят писать критики — руководил Цветаевой в жизни, но непоколебимая уверенность в собственной правоте. Разумеется, и она изменялась, перерастая прежние представления и убеждения, отказываясь от них, но никогда не делала это по чьей бы то ни было чужой воле, из чувства корысти или страха. Вечный, поразительно неутомимый труженик, бесконечно преданный своему делу, Цветаева никогда не умела и не хотела служить. «Меня не купишь, — писала она. — В этом вся суть. Меня можно купить только сущностью. (То есть — сущность мою!) Хлебом вы купите: лицемерие, лжеусердие, любезность — всю мою пену... если не накипь». Отвечая тем, кто обвинял ее в безыдейности и беспочвенности, она решительно заявляла: «*...Да*, не принадлежу ни к какому классу, ни к какой партии, ни к какой литературной группе НИКОГДА... Так было, так будет. Что я люблю? Жизнь. Всё. Всё — везде, м. б., всё то же одно — везде». Сказано это поэтом, настойчиво повторявшим: «...Знаю, что до последней строки буду писать *сильно*, что слабых стихов не дам», «как хорошие стихи пишутся — знаю, как плохие — не знаю (и не догадываюсь!)».       Конфликт со временем оказывался неизбежным для нее, убежденно отказывавшей в праве кому бы то ни было — «хотя бы самой могущественной, с самым большим будущим в мире политической партии» — говорить от имени всего времени. Она хотела услышать и — слышала! — этот голос и была убеждена, что в ее стихах «в равенстве <...> приказа совести над заказом времени порукой главенство в них любви над ненавистью».       Судьба ее сложилась трагично. Страстно влюбленная в жизнь, заряженная неистовой творческой энергией, Цветаева рано ощутила тяжесть одиночества, непонимание со стороны окружавших ее людей, не желавших считаться с ее правом на собственную, непохожую на другие позицию в жизни и искусстве. Усугублялось это и складом ее натуры — мятежной, непокорной, одержимой, склонной всегда и во всем идти наперекор общепринятым взглядам и вкусам. Жизнь в эмиграции, куда она отправилась в 1922 году вслед за оказавшимся там после разгрома белого движения мужем, лишь усугубила разлад с миром и временем, который был — стоит повторить — неизбежным, но болезненно остро переживался. Страстно, до боли в сердце влюбленная в Россию, но оторванная от родной земли, она почувствовала себя ненужной. Цветаева страдала уже оттого, что стихи ее — она была убеждена — «рассчитаны на множества. Здесь множеств — физически нет». А самое страшное — живя в эмиграции, Цветаева почувствовала себя выброшенной из времени. «...Здесь — *та* Россия, там — *вся* Россия. Здешнему в искусстве современно прошлое. Россия (о России говорю, не о властях), Россия, страна ведущих, от искусства требует, чтобы оно вело, эмиграция, страна оставшихся, чтобы вместе с ней оставалось, то есть безудержно откатывалось назад».        «Марину Цветаеву, не греша пристрастием, можно назвать первым русским поэтом нашей эпохи».  ***Г. Федотов.*** *О парижской поэзии, 1942*        «По непосредственности, по бьющей ключом щедрости дарования мало кто мог, в литературе нашего века, сравниться с Мариной Цветаевой. У нее была врожденная искрометность слова, та естественная взаимопроникнутость мысли и воображения, по которым только и узнаешь настоящий „от Господа Бога“ дар...»  ***В. Вейдле.*** *Проза Цветаевой, 1955*        «Марина знала и ощущала всем своим существом, что слово „есть высший подарок Бога человеку“. Ничто не ценилось Мариной больше, чем слово. Ни близкие, ни собственная участь. Ни временные блага. Для нее оно было, по ее выражению, „стихией стихий“. В религиозной философии слово, Логос, — божественная сила творчества и Провидение.       Постигнутое ремесло поэзии, сознательная воля, разум, знание безмерного русского словаря — слагаемые, которые, по мнению Марины, принадлежали ей как художнику только потому, что она творила в состоянии постоянного наваждения. Старая мысль, старая, как и само искусство. Но стихия слова и жизнь Марины были нерасторжимы. Вне поверки, вне усмотрения или возможного сознательного преодоления. Если Тютчев мог примирить в себе чиновника и поэта, то Цветаева могла жить только в мире слова и для слова. Ей принадлежит признание: „...утверждаю, что ни на какое дело своего не променяла бы“. Более духовно-целостного художника в русском прошлом найти трудно».  ***Н. А. Еленев.*** *Кем была Марина Цветаева? 1958*        «Цветаева романтиком родилась, романтизм ее был природным, и она его громко утверждала: из-за этого многие обвиняли ее чуть ли не в актерстве и выверте — но те, кто хорошо знал ее, отлично видели всю естественность ее порывов, ее бунта и всего, что неправильно именовали ее „неистовством“. Она сама себя правильно определила:   |  | | --- | | Что же мне делать, певцу и первенцу, В мире, где наичернейший сер, Где вдохновенье хранят, как в термосе, С этой безмерностью в мире мер.  *Апрель 1925* |         Такой ее создал Бог, и такой она себя видела и принимала. Она отталкивалась от будничной реальности и совершенно искренне признавалась: «Я не люблю жизни как таковой — для меня она начинает значить, т. е. обретать смысл и вес, только в искусстве. Если бы меня взяли за океан, в рай и запретили писать, я бы отказалась от океана и рая. Мне вещь сама по себе не нужна».  ***М. Слоним.*** *О Марине Цветаевой: Из воспоминаний, 1970*        «Цветаева принадлежит к тем, с кем кончается эпоха, и только дух противоречия, которым она была одержима, дух творческого „наперекор“ помешал ей в этом сознаться. Даже самой себе».  ***Г. Адамович.*** *Невозможность поэзии, 1958*        «Марина Цветаева, великий поэт, была, как нам представляется, создана природой словно бы из „иного вещества“: всем организмом, всем своим человеческим естеством она тянулась прочь от земных „измерений“ в измерение и мир (или миры) — иные, о существовании которых знала непреложно. Она придавала значение снам, толковала их, верила им, — ведь многие сбывались. Можно сказать, что она любила „сновидеть“. С ранних лет чувствовала и знала то, чего не могли чувствовать и знать другие. Знала, что „поэты — пророки“, и еще в ранних стихах предрекала судьбу Осипа Мандельштама, Сергея Эфрона, не говоря уже о своей собственной. Это тайновидение (или яснозрение) с годами усиливалось, и существовать в общепринятом человеческом „мире мер“ становилось труднее.       Что все это было? Вероятно, прежде всего — страдание живого существа, лишенного *своей стихии;* человеку не дано постичь мучения пойманной птицы, загнанного зверя, и речь, разумеется, ни в коей мере не идет о сравнении, а лишь — о страдании, непостижимом для окружающих. Разумеется, страдание не было единственным чувством: цветаевских чувств и страстей, ее феноменальной энергии хватило бы на многих и многих. Однако трагизм мироощущения поэта идет именно от этих не поддающихся рассудку мук».  ***А. Саакянц.*** *Марина Цветаева. Жизнь и творчество, 1997*  ***Задание 1***        1. Соглашаетесь ли вы (а если нет, то почему) с обвинением Цветаевой в индивидуализме?       2. Чем определяется крайняя драматическая напряженность, свойственная стихам Цветаевой? Охарактеризуйте средства выражения этой напряженности, обратившись к стихотворным текстам.       3. В чем причины трагизма судьбы Цветаевой?  **«Идешь, на меня похожий...» (1913)**        «Очень рано Цветаева обретает свой собственный поэтический почерк, среди ее ранних стихов немало таких, что поражают ясностью мысли, звучат поистине пророчеством, настраивают читателя на самый серьезный лад. Свойственное юности восторженное отношение к жизни нередко соседствует здесь с тревогой, неуспокоенностью, может быть, не до конца понятными еще и ей самой. У нее, которую в ту пору жизнь щедро одаривала счастьем, так много стихов о прощании с нею (с жизнью), о смерти: рамки уютного домашнего мирка очень скоро оказываются для нее слишком тесными.       Цветаева „была жизнелюбива, и если брала тему смерти, то поворачивала ее не пессимистично, а трагедийно, то есть как проблему бытийную, космическую. Недаром она говорила (в очерке об Андрее Белом) о своей „неизбывной жизненности“, о своем душевном и духовном здоровье, которое и дарует ей „покой“ среди непокоя. <...>       Пессимизм — это безволие, а трагедийность — в высоком, античном и философском понимании — подразумевает приятие и понимание жизни во всем ее объеме, в том числе и понимание ее основных бытийных противоречий и тех неизбежностей, которые Цветаева объединяла словом „рок“. Чем выше личность, тем чаще и благодарнее, с тревогой и надеждой оглядывается она окрест себя. Да, человек конечен, но жизнь, человечество вечны. „И пусть у гробового входа младая будет жизнь играть» — эти пушкинские слова Цветаева знала с детства, но полностью поняла, по-видимому, лишь в пору „Юношеских стихов“. Так, после долгих проб и вариаций, где „я“ заслоняло все, появился, наконец, образ „прохожего“ — другого человека, идущего „мне“ на смену, а иначе говоря, образ вечного мира, постоянно окатываемого волною радостной юности. „Кладбищенское“ стихотворение Цветаевой полно жизнелюбия и какой-то человечески мягкой и заботливой расположенности к „прохожему“, осыпанному солнечными нитями и легким трепетанием зеленой листвы — даже без зависти: так надо!       Стихотворение написано в Коктебеле в мае 1913 года — в годовщину встречи с Сергеем Эфроном. Может быть, вечный шум вечного моря и извечная женская тревога, неразрывно сплетенная с надеждой, вызвали к жизни пленительную мелодию этого мудрого стихотворения?..»  ***А. Павловский.*** *Куст рябины: О поэзии Марины Цветаевой, 1989*  ***Задание 2***        1. Что, по вашему мнению, позволяет говорить об отразившемся в стихотворении жизнелюбии его автора?       2. Стихотворение обращено к «прохожему». Каков смысл этого обращения, место и роль в стихотворении этого образа?  **«Дон» (1918)**  1        «Много раз подчеркивала Цветаева свою неприязнь к политике. Однако в эпоху революции жить вне политики невозможно. И когда Цветаева в своей лирике попыталась впрямую определить собственное место в революционной действительности, она пропела славословие белому движению, уже тогда — Цветаева хорошо осознавала это — обреченному: стихи эти составили цикл „Лебединый стан“. Что знала она о белой гвардии, когда писала стихи о ней? Это было бесплотное, но казавшееся ей прекрасным явление: „Белая гвардия, путь твой высок: Черному дулу грудь и висок. Божье да белое твое дело. Белое тело твое — в песок“, „Белогвардейцы! Гордиев узел Доблести русской!“, „В воротах, как Благая Весть, Белым стражем да встанет — Честь“. За этими громкими декларациями — не столько любовь к уходящей в прошлое России, сколько тревога за ее судьбу. Тревога — теперь это особенно понятно, — имевшая под собою очень прочные основания. Позиция, занятая поэтессой в раздираемом революционными страстями мире, выражена с формулировочной определенностью — и трудно не разделить ее: Цветаева не принимает не только бесчеловечности, жестокости, но и серости, мелочности, унижающей человека. Позиция ее порою, может быть, и уязвима, но всегда — гуманистична. Цветаева идет от человека — вот для нее единственно достойная при оценке происходящего мера, — всегда решительно предпочитая гибель бесчестью.       В представлении Цветаевой „на знаменах белой армии были написаны имена Пушкина, Блока, России, братство, любовь, рыцарство, народность, доблесть, девственность, благородство. Все, во что она верила, все, что было дорого ей! А я рассказывал ей о том, какой видел эту белую армию на Украине и в Крыму. Рассказывал об офицерских пьяных разгулах, о расстрелах и грабежах, о попойках буквально на костях и крови, о целых табунах спекулянтов, о таких бандитах, как генерал Шкуро. Цветаева слушала, бледная, курила, отдувала от себя дым, склоняла голову на плечи и... верила. Да, верила, что все так и было, как я ей описывал. Но, вынув изо рта папиросу, тихо, чуть ли не шепотом говорила, что настоящей белой армии я не видел. Та, о которой я рассказывал, это, мол, другая белая армия, не настоящая, это армия презренных изменников, падших людей России. Будто бы есть и другая белая армия — святая, борющаяся за Пушкина и за Блока, за русский язык и свободу, за рыцарство и любовь. Какая? Где? Она выдумала ее себе. Эта выдуманная ею белая армия жила только в ее воображении“».  ***Эм. Миндлин.*** *Необыкновенные собеседники, 1979*        «В творчестве Цветаевой это единственная книга гражданской лирики, современность запечатлена в ней с исторической точностью. <...> Лирическое „я“ „Лебединого стана“ трансформируется. Уже не Марина Цветаева скорбит и томится неизвестностью, но Ярославна оплакивает Русь и русское воинство. И вот уже это — сама Россия, скорбящая о своих сыновьях. Лирическое „я“ вновь является поэтом: в отличие от Ярославны Цветаева хочет не только оплакать Русь, но и стать летописцем трагедии. То мужественное, что заставило ее петь славу Добровольчеству, превратило ее из женственной кукушки, как называет Ярославну автор „Слова“, в журавля („Я журавлем полечу...“), летящего над полями сражений, чтобы собрать и запомнить все подробности... Но и оплакать всех она считает своим долгом. Если в первые годы революции Цветаева была с теми, кто в данный момент побежден, против торжествующего победителя, то постепенно в стихах окрепло убеждение, что в гражданской войне победителей не будет. Поэт оплакивает всех — правых и виноватых — всех, погибших в братоубийственной войне».  ***В. Швейцер.*** *Быт и бытие Марины Цветаевой, 1988*        «Лебединый стан» был написан как реквием белому движению. Здесь Цветаева, может быть, как раз благодаря постоянному чтению прессы и, следовательно, почти невольной осведомленности в происходящих событиях была права. Но из этого верного представления она не сделала никаких реалистических выводов. В гражданской войне она склонна была видеть лишь одну ее особенность, а именно то, что война происходила между соотечественниками и, следовательно, была братоубийственной. Именно это обстоятельство перекрывало в ее глазах все, в том числе оголенно-очевидный классовый смысл происходящих событий».  ***А. Павловский.*** *Куст рябины: О поэзии Марины Цветаевой, 1989*        «В стихах „Лебединого стана“ летописи не было. Было — оплакивание. И воображение поэта, рисовавшее ужас смерти, крови, сиротство, вопли овдовевших матерей, беспалых и безногих калек. <...> Поэт не хочет, чтобы гибла Жизнь, не хочет ничьих смертей, мук. <...> Ни своих, ни чужих. Все равны — и все родны — перед лицом кровавой смерти. Поистине вселенский протест женщины-поэта против убийства человеком человека. <...>.        Казалось бы, поэт стоит здесь „над схваткой“ — но так упрощенно утверждать, значит, сказать не все и не точно. Тем более что Цветаева в „схватке“ революции и гражданской войны нерушимо стоит на стороне обреченных добровольцев, „стана погибающих“ (погибших); новой власти, новой жизни она не приемлет».  ***А. Саакянц.*** *Марина Цветаева. Жизнь и творчество, 1997*  ***Задание 3***        1. Раскройте символический смысл названия стихотворного цикла Цветаевой о белой армии.       2. Что позволяет говорить о гуманистичности позиции поэта?       3. Как соединяются в стихотворении славословие и трагизм?  **«Хвала богатым» (1922)**        «Поэзия у Цветаевой противостоит не миру, но живущей в нем пошлости, мелочности, серости. „Что же мне делать, певцу и первенцу, В мире, где наичернейший — сер!“ — вот что угнетает сознание того, кто живет с ощущением „безмерности в мире мер“. Миру, где руководствуются мелкими пошлыми мерками, где „насморком назван — плач“, Цветаева отвешивала одну пощечину за другой, не стесняясь в выборе слов, которые могли оказаться и убийственно резкими.       При чтении цветаевской „Хвалы...“ вспоминается и давняя литературная традиция (например, „Похвала глупости“ Эразма Роттердамского), и новейший литературный опыт — прежде всего Маяковский с его сатирическими „Гимнами...“. <...>       „Хвала...“, как видим, интересна не только резким разоблачительным тоном и полной недвусмысленностью авторской негодующей поэзии, но и своеобразным поворотом темы поэта — этой постояннейшей из тем. Поэт — в системе романтических представлений Цветаевой — почти всегда противопоставлен миру: он — посланец божества, вдохновенный посредник между людьми и небом, он — пророк высших истин. Именно такой поэт и противопоставлен богатым в цветаевской „Хвале...“, но есть и важный — новый — оттенок: отверженность поэта (он — пария) осознается отныне как его родство с миллионами других парий. В буржуазном, сытно-плотском, низменном и гнилом мире сытых, они, голодные, нищие и обездоленные, такие же парии, как и поэт. Поэт неподкупен. Сытый может обездолить миллионы парий, превратить их в рабочую силу, но поэта — Поэта! — он купить не в состоянии. Поэт — единственный защитник и глашатай миллионов нищих парий, он — их мессия».  ***А. Павловский.*** *Куст рябины: О поэзии Марины Цветаевой, 1989*        «„Голод голодных и сытость сытых“ — ненависть к этим извечным врагам породила стихотворение „Хвала богатым“, исполненное презрительной жалости, звучащей уже в самом заглавии, обратном смыслу стихотворения: „...Объявляю: *люблю* богатых!.. За растерянную повадку Из кармана и вновь к карману... За какую-то вдруг побитость, За какой-то их взгляд собачий, Сомневающийся...“ Что-то, вероятно, послужило непосредственным толчком к созданию „Хвалы богатым“, — может быть, ожгла гневом какая-нибудь поездка в Прагу, повернутую к Цветаевой своими бедняцкими кварталами».  ***А. Саакянц.*** *Марина Цветаева. Жизнь и творчество, 1997*  ***Задание 4***        1. Чем вызвано столь резкое отношение поэта к тем, кто назван в стихотворении «богатыми»?       2. С помощью каких выразительных средств передано убийственно-саркастическое отношение к тем, кому адресовано стихотворение?       3. Каковы особенности интонационно-синтаксического строя стиха и чем обусловлены они?  **«Стол» (1933)**        Цветаевой написан единственный в своем роде цикл стихов, обращенных к... письменному столу, разделявшему с поэтом все радости и муки его нелегкого труда. Это гимн высокому подвижничеству поэта, его неустанной ежедневной работе. Для Цветаевой поэзия живет на земле, стих вырастает из жизни, и ценность, достоинство его обеспечивается вложенным в него трудом. Он (стих) порожден сегодняшним днем и именно поэтому способен пережить его, уйти в вечность. На этом Цветаева настаивает, обращаясь к столу, учившему: «...Что нету завтра, Что только сегодня есть». И письменный стол — рабочее место поэта, его станок — оказывается плацдармом, на котором свершаются поистине великие дела, вызывает возвышенные аналогии и ассоциации: «Столп столпника, уст затвор — Ты был мне престол, простор...» Прочно стоящий на земле («...Стойкий врагам на страх Стол — на четырех ногах Упорства. Скорей — скалу Своротишь!»), уходящий «корнями до дна земли», стол дает поэту возможность почувствовать в себе силу, чтобы — «всем низостям — наотрез».        «Своего собственного стола она никогда во Франции не имела, и в этом был символ ее неустроенности и бедности. Но ее похвала столу была не только символической, она раскрывала сущность ее творчества. Цветаеву нельзя себе вообразить без пера и бумаги, без рабочего стола. У нее вслед за наитием, за озарением следовал контроль — поиски, проверка, отбор — и все это в процессе письменного труда. <...> Все критики (и читатели), не принимавшие романтизма как художественного направления и как мироощущения и превозносившие строгость, собранность и классическую стройность, постоянно упрекали МИ в избытке, словесном и эмоциональном расточительстве, в попытке переплеснуть, перескочить — вообще „пере“ и „через“. Стихийность, анархический спор Цветаевой с миром, бунт ее страстей, весь стиль ее восклицаний, междометий, прерывистого дыхания, „револьверная дробь“ ее размеров казались им выходом из берегов или вулканическим взрывом.       Я полагаю, однако, что критика этого рода ошибочна: она приписывает наитию, бессознательной и неорганизованной силе, чуть ли не наваждению, то, что у Цветаевой удивительным образом сочетается с упорной поэтической дисциплиной, строгим отбором слов, огромной работой над покорением стихии и превращением ее в сложную, но крепкую лексическую форму. Что это форма ее собственная, повинующаяся из нее же вытекающим законам, — несомненно, но ведь в этом вся неповторимость ее поэзии и ее отличие от обычного у многих романтиков многословия и беспорядка. Повторяю сказанное раньше: достаточно бросить взгляд на цветаевские черновики, чтобы убедиться, как она умела выбирать, сокращать, резать и менять для достижения наибольшей точности и ударности. Она возмущалась, когда переделку и шлифовку рукописей называли „черной работой“ — да ведь это есть самая настоящая поэтическая работа — какая же она черная».  ***М. Слоним.*** *О Марине Цветаевой: Из воспоминаний, 1970*        «Циклом „Стол“ Цветаева отметила юбилей, о котором, может быть, никто не догадывался, — тридцатую годовщину своего писания. Это единственный в своем роде гимн столу — вечному и верному спутнику в работе. И в то же время это своеобразное подведение итогов — всеобъемлющее: воспевая стол, она на самом деле определяет свое „место во вселенной“: я — и мой долг („У невечных благ Меня отбивал...“); я — и Бог („Обидел и обошел“. Спасибо за то, что стол Дал...; „Спасибо тебе, Столяр...“); я — и моя поэзия („...Письмом красивей Не сыщешь в державе всей!“); я — и мир, люди („Вас положат — на обеденный, А меня — на письменный“, „А меня положат — голую: Два крыла прикрытием“)».  ***В. Швейцер.*** *Быт и бытие Марины Цветаевой, 1988*        «В июле (1933 г. — *Сост.*) Цветаева увлеченно работает над циклом стихотворений, посвященных самому верному, незыблемому и неотъемлемому другу, с которым никогда, начиная с детства, не расстается и о котором записывает в тетради:       „Он и так уже был смертным одром — многим моим радостям“.       „Он“ — это письменный стол. Цветаева отмечает „тридцатую годовщину союза“ с ним, ибо уже в десять — двенадцать лет начала писать стихи всерьез... И вот теперь — поток, водопад благодарственных строк: „Мой заживо смертный тёс! Спасибо, что рос и рос Со мною...“ Благодарность повелителю от пленницы, осчастливленной рабством ремесла. <...> Благодарность мудрому деспоту, учителю — да, да, именно так: „учивший, что нету завтра. Что только сегодня есть. И деньги, и письма с почты — Стол — сбрасывавший в поток! Твердивший, что каждой строчки Сегодня — последний срок“».  ***А. Саакянц.*** *Марина Цветаева. Жизнь и творчество, 1997*  **«Тоска по родине! Давно...» (1934)**        Отвечая в 1925 году на вопросы анкеты, предложенной эмигрантам издававшимся в Праге русским журналом «Своими путями», Цветаева писала: «Родина не есть условность территории, а непреложность памяти и крови. Не быть в России, забыть Россию — может бояться лишь тот, кто Россию мыслит вне себя. В ком она внутри, — тот потеряет ее лишь вместе с жизнью». Но, безмерно любящая родную землю, тоскующая в разлуке с нею, она предпочитает разлуку с Родиной измене собственным принципам, не соглашаясь с тем, что она называет «искажением лика» России. Но и покинув родную землю, Цветаева с Россией никогда не разлучалась — она носила ее в сердце, продолжала ощущать кровную связь с нею. Но в отличие от многих из тех, кого, как и ее, судьба забросила на чужбину, она не мечтала о возвращении в прошлое: «Той России нету. Как и той меня». Горькие слова вырываются у нее в письме к А. Тесковой, написанном в феврале 1928 года: «*...России* (звука) нет, есть буквы: СССР, — не могу же я ехать в *глухое*, без гласных, в свистящую гущу. Не шучу, от одной мысли душно. Кроме того, меня в Россию не пустят: *буквы не раздвинутся.* <...> В России я поэт без книг, здесь — поэт без читателей. То, что я делаю, никому не нужно».        «Именно в Париже познала она страшнейший из людских недугов — ностальгию. Цветаева не только не пускала никаких корней в чуждую ей почву, но и не предпринимала никаких — буквально никаких! — искусственных попыток осесть, прорасти, упрочиться или, как другие, духовно „натурализоваться“. Тоска по родине стала в Париже поистине исступленной: кровоточа и исходя стоном, она переходит у нее из стихотворения в стихотворение, из тетради в тетрадь, из письма в письмо. Она пишет Б. Пастернаку, что соскучилась по „неплющевому лесу“, по российским лопухам, по тарусской сирени. О России думала мучительно и неотступно — днем, а ночью — под веками — бродила и бродила по Трехпрудному, бралась рукою за чугунное кольцо в калитке родного дома, поднималась по крутой деревянной лестнице в свою „наполеоновскую“ комнатку...“»  ***А. Павловский.*** *Куст рябины: О поэзии Марины Цветаевой, 1989*        «Прочтите первые две строки этого стихотворения в интонации обычного утвердительного предложения — фраза, как того хочет Цветаева, прозвучит иронически: „Тоска по родине — давно разоблаченная морока“. Но если на самом деле „давно разоблаченная“, зачем возвращаться к этой теме? Последние строки стихотворения опровергают его в целом, отрицают нагнетание „все равно“ по отношению к тому, что прежде было роднее всего:   |  | | --- | | Но если по дороге — куст Встает, особенно — рябина... |         Цветаева обрывает, читатель сам должен понять, что — „если“. И он понимает. С первого восклицательного знака, с вырвавшегося из души выкрика: „Тоска по родине!“ обнажается боль поэта, безмерность его тоски. Цветаевские „анжамбеман“ (переносы. — *Сост.*) и восклицательные знаки воплощают рыдания, которые слова призваны скрыть. Слова в первых пяти строках хотят быть ироничными, но ритм им противоречит, заставляет не верить в „совершенно все равно“, чувствовать, что Цветаева кричит о безразличии, чтобы освободиться от боли, что это смятение, а не ирония...»  ***В. Швейцер.*** *Быт и бытие Марины Цветаевой, 1988*        «Русскость молодой Цветаевой приобретает в эмиграции трагическое звучание сиротства, потери родины: „По трущобам земных широт Рассовали нас, как сирот“. Отлучение от родины, по Цветаевой, для русского смертельно: “Доктора узнают нас в морге по не в меру большим сердцам“.       Трагизм цветаевской тоски по России усиливается и тем, что тоскует поэт опять-таки по несбывшемуся, ибо „той России — нету. Как и той меня“. Знаками той — цветаевской — России в поздней лирике остаются даль („Даль, отдалившая мне близь, Даль, говорящая: „Вернись Домой!“) и любимая с юности цветаевская рябина („Алою кистью Рябина зажглась. Падали листья — Я родилась“) — последнее спасение в чужом мире».  ***В. Агеносов, А. Ю. Леонтьева.*** *Роман с собственной душой, 1998*  ***Задание 6***        1. Почему «тоска по родине» названа здесь «разоблаченной морокой»? В чем смысл этого неожиданного определения? Развивается или опровергается оно в стихотворении?       2. Каковы особенности эмоционального строя стихотворения?       3. Какие другие стихотворения Цветаевой, вызванные столь сильно выраженным здесь чувством, вы знаете?  **«Стихи к Пушкину» (1931)**        Имя Пушкина для Цветаевой — как и для всякого русского человека — священно. Позднее она так охарактеризовала свои стихи о нем: «Страшно-резкие, страшно-вольные, ничего общего с канонизированным Пушкиным не имеющие, и все имеющие — обратно канону. *Опасные* стихи. <...> Они мой, поэта, единоличный вызов — лицемерам *тогда* и *теперь*». В стихах (не о Пушкине, а — адресованных Поэту) Цветаева славит силу, которой обладает поэзия, славит мощь гения, утверждающего власть Добра и Красоты в борьбе с официальной властью, с господствующей пошлой моралью, с мелочностью взглядов и мнений. Поистине: «То — серафима Сила — была: Несокрушимый Мускул — крыла». Вот кому присягает Цветаева в родстве: «Прадеду — товарка: В той же мастерской! Каждая помарка — Как своей рукой».        «Божественный, непререкаемый авторитет для нее — Пушкин. „Стихи к Пушкину“ по внутренней сути своей, по смыслу удивительно перекликаются со стихотворением Маяковского „Юбилейное“. Она — против того Пушкина, которого выдумали „пушкиньянцы“, которого „захрестоматизировали“, облили лаком, сделали школьным примером и образцом, ревнителем меры и порядка:   |  | | --- | | Всех живучей и живее! Пушкин — в роли мавзолея? |         Через весь цикл Цветаева проводит тему „поэт и власть“, „поэт и царь“ — она инструментует ее в тонах сарказма и издевки».  ***А. Павловский.*** *Куст рябины: О поэзии Марины Цветаевой, 1989*        «В центре существования Цветаевой была поэзия и в ней непреходящая величина — Пушкин. На протяжении всей жизни она постоянно обращалась к нему, и я уверена: то, что она написала о Пушкине в стихах, прозе, письмах, лишь малая часть того, что он значил в ее жизни. Самое показательное для понимания Цветаевой — ее свобода в отношении к Пушкину. Она острее большинства чувствовала непревзойденность его гения и уникальность личности, выражала восхищение и восторг его творчеством — на равных, глаза в глаза, без подобострастия одних и без высокомерного превосходства других, считавших себя умудренными жизненным опытом еще одного столетия».  ***В. Швейцер.*** *Быт и бытие Марины Цветаевой, 1988*        «Цветаевские стихи к Пушкину — резкие, разящие, мужские Не „тайный жар любви“ — сухой огонь солидарности. Образ „скалозубого“, „нагловзорого“, „соленого“ Пушкина в первом стихотворении опровергает привычно-гармоничную, хрестоматийную фигуру „классика“. Пушкина Цветаева отнимает у Аполлона и передает Дионису. Тянет в свой „лагерь“ — вселенских стихий. А в следующем стихотворении, тоже полемически, Цветаева рисует образ Петра I и говорит о том, что никакие его деяния не идут в сравнение с главным: с тем, что он привез в Россию черного прадеда Пушкина».  ***А. Саакянц.*** *Марина Цветаева. Жизнь и творчество, 1997*  ***Задание 7***        1. Почему Пушкин был особенно близок и дорог Цветаевой?       2. В чем своеобразие отношения Цветаевой к Пушкину, как выражено оно?       3. Как сказались в стихотворении представления Цветаевой о роли и назначении поэта и поэзии в жизни?  **Цветаева в русской поэзии**        Для Цветаевой поэзия — не аналогия жизни, а сама жизнь в ее наиболее полном выражении. Для реализации этого убеждения она находит поразительно смелый образ: «Вскрыла жилы: неостановимо, Невосстановимо хлещет жизнь» — так начинается одно из стихотворений, завершающееся словами: «Невозвратно, неостановимо, Невосстановимо хлещет стих». Стих и жизнь здесь — понятия тождественные.       Поэзия — это сама жизнь, преломленная в сознании поэта, выступающая в его творениях в преображенном виде. Преображение это идет по своим, свойственным поэзии законам: «Поэт — издалека заводит речь. Поэта — далеко заводит речь». Издалека и далеко — это, собственно говоря, крайние точки пространства и времени, в рамках которого живет поэзия, иные измерения — не для нее. «Душа, не знающая меры...» — это ведь и о себе (о поэте!) сказано было когда-то Цветаевой. В цикле стихов с программным названием «Поэты» можно прочесть: «...путь комет — поэтов путь. Развеянные звенья Причинности — вот связь его!» Полет поэтического вдохновения, как выясняется, от издалека до далеко подчинен строгой логике, находящей выход в причинности, доселе ускользавшей от взора человека. Но и на другое обратим здесь внимание — на космическую траекторию, свойственную полету поэтической мысли, восстанавливающей подлинную связь предметов и явлений. Поэзия Цветаевой рождалась на земле, вбирая в себя заботы и нужды, которыми живет человек. Но отсюда, с земли, начинался ее стремительный взлет.  **ОСИП ЭМИЛЬЕВИЧ  МАНДЕЛЬШТАМ**  **(1891—1938)**        «Оторванная от общественной жизни, от интересов социальных и политических, оторванная от проблем современной науки, от поисков современного миросозерцания, поэзия О. Мандельштама питается только субъективными переживаниями поэта да отвлеченными „вечными“ — о любви, смерти и т. п., которые, в своем метафорическом аспекте, стали давно пустыми, лишенными реального содержания. Такая поэзия, чтобы прикрывать свою скудость, нуждается в каких-то внешних прикрасах, и поэт находит их в пышных мантиях античности и Библии».  ***В. Брюсов.*** *Среди стихов, 1923*        «Никогда его голос, изменивший структуру поэтической речи, не бывает движим чисто литературными побуждениями. Голос сливается с кровью аорты, которая расширяется до разрыва. Голос не перестает быть пророческим зрением, зоркостью хищных птиц. Голос всегда сращен со всем нравственным существом. Свет, который Мандельштам проливает на мир, имеет источником не только его жертву: он произведен претворением жертвы в слово, которое питает глаз, освежает рот, ласкает и удивляет ухо, дает себя осязать, одним словом, которое обновляет все пять чувств, осуществляя очищение (катарсис) как души, так и тела».  ***Н. Струве.*** *Осип Мандельштам, 1982*        «...Главным интересом для Мандельштама был человек и сочувствие ему, обреченному жить в невероятных условиях „советской ночи“. <...> Что такое человечность Мандельштама? Это его открытость, неспособность носить какую-либо маску (потому и погиб, что не обзавелся ею, ходил с открытым лицом), ранимость, обидчивость, боязливость, переходящая в петушиную смелость, отсутствие какой-либо позы. С поэтом происходит то, что и со всеми людьми: никаких льгот и привилегий».  ***А. Кушнер.*** *Всех живущих прижизненный друг, 1991*  **О нравственно-эстетических позициях Мандельштама**        «Ведь поэзия есть сознание своей правоты. Горе тому, кто утратил это сознание. Он явно потерял точку опоры».  ***О. Мандельштам.*** *О собеседнике, 1913*        «Стихи Мандельштама — наперекор всем его суждениям об искусстве — всего только бред. Но в этом бреду яснее, чем где бы то ни было, слышатся еще отзвуки песни ангела, летевшего „по небу полуночи“».  ***Г. Адамович.*** *О Мандельштаме, 1925*        «О. Мандельштам-поэт, последний эпигон так называемого акмеизма, за годы революции почти ничего не дал. <...> Тот высокий стиль классических историзмов, на котором держалась вся поэтика О. Мандельштама, оказался для нашего времени крайне антидейственным. По существу, все его пооктябрьские стихи — последняя попытка реабилитации стиля — еще холоднее, еще „бездушнее“ его прежних стихотворений. В действительности не существует того реального объекта, который смог бы субъективироваться в образах поэта. Как результат всего этого — у О. Мандельштама появляется стремление **снизить** свой стиль».  ***А. Тарасенков.*** *Рецензия на книгу О. Мандельштама  «Египетская марка», 1929*        «Кто я? Мнимый враг действительности, мнимый отщепенец. Можно дуть на молоко, но дуть на бытие немножко смешновато».  ***О. Мандельштам — М. Шагинян,*** *1933*  ***Задание 1***        Приведенные выше слова известного в свое время критика А. Тарасенкова выражают закрепившуюся в ту пору вполне официальную оценку поэзии Мандельштама, творчество которого, как можно было прочесть в «Литературной энциклопедии» (1932), представляло собою «лишь чрезвычайно „сублимированное“ идеологическое увековечение капитализма и его культуры» (т. 6, с. 758).       Обратившись к словам самого поэта и его лирике, объясните, в чем вы видите ценность его поэзии, подтвердив справедливость утверждения об органической связи стихов с современностью. Попробуйте выявить специфику этой связи у поэта, который чрезвычайно редко обращался к актуальной (тем более политически актуальной) тематике и проблематике.       Что позволяет говорить о человечности как определяющем качестве стихов Мандельштама? Как выражена в стихах убежденность поэта в том, что существует «ценностей незыблемая скáла (т. е. шкала. — *Сост.*) над скучными ошибками веков»? Какой смысл вкладывается при этом в слово «ценность» и почему представление о ее незыблемости противопоставляется движению времени, которым и порождаются «ошибки»?       Мандельштам был убежден, что «поэт возводит явление в десятизначную степень и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает», — помнить об этом необходимо при обращении к стихам поэта, рассчитывавшего на сочувственное внимание читателя. Для Мандельштама «нет лирики без диалога», а такой диалог возможен лишь при условии активности читателя, к которому обращается поэт.  **Адмиралтейство**   |  | | --- | | В столице северной томится пыльный тополь, Запутался в листве прозрачный циферблат, И в темной зелени фрегат или акрополь Сияет издали — воде и небу брат.  Ладья воздушная и мачта-недотрога, Служа линейкою преемникам Петра, Он учит: красота — не прихоть полубога, А хищный глазомер простого столяра.  Нам четырех стихий приязненно господство, Но создал пятую свободный человек: Не отрицает ли пространства превосходство Сей целомудренно построенный ковчег?  Сердито лепятся капризные Медузы, Как плуги брошены, ржавеют якоря — И вот разорваны трех измерений узы И открываются всемирные моря!  *1913* |         Для раннего Мандельштама характерно уподобление поэта зодчему, который строит, имея дело с тяжестью **камня**, — это слово стало названием появившейся в 1913 году первой книги стихов поэта. Но камень для него не только символ прочности возводимого поэтом здания. «Строить, — писал он, — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто» («Утро акмеизма»). В программном для поэта стихотворении «Notre-Dame» (1912) Мандельштам убежденно заявлял: «...Из тяжести недоброй И я когда-нибудь прекрасное создам».  ***Задание 2***        1. В первой книге стихов Мандельштама мы встречаемся с целым циклом «архитектурных» стихотворений, куда, кроме уже названных «Адмиралтейства» и «Notre-Dame», входят «Айя-София» (1912) и «На площадь выбежав, свободен...». Объясните, что заставляет поэта вновь и вновь писать о храме, возведенном из камня и в то же время воплощающем легкость, динамику.       2. В чем своеобразие представлений поэта о красоте и ее творце?       3. О какой — творимой свободным человеком — пятой стихии говорится в стихотворении?       4. Что позволяет поэзии выходить за пределы привычных «трех измерений»?       5. Почему уподобленное «ковчегу» (а выше — «фрегату», «акрополю») здание Адмиралтейства служит отрицанию «пространства превосходства»?   |  | | --- | | На розвальнях, уложенных соломой, Едва прикрытые рогожей роковой, От Воробьевых гор до церковки знакомой Мы ехали огромною Москвой.  А в Угличе играют дети в бабки И пахнет хлеб, оставленный в печи. По улицам меня везут без шапки, И теплятся в часовне три свечи.  Не три свечи горели, а три встречи — Одну из них сам Бог благословил, Четвертой не бывать, а Рим далече — И никогда он Рима не любил.  Ныряли сани в черные ухабы, И возвращался с гульбища народ. Худые мужики и злые бабы Переминались у ворот.  Сырая даль от птичьих стай чернела, И связанные руки затекли; Царевича везут, немеет страшно тело — И рыжую солому подожгли.  *1916* |         Летом 1915 года в Коктебеле Мандельштам знакомится с Цветаевой, которая, как будет написано впоследствии женой поэта, «расковала в нем жизнелюбие и способность к спонтанной и необузданной любви...». В январе — феврале 1916 года он дважды приезжает в Москву, чтобы встретиться с Цветаевой, которая, по ее словам, в эти «...чудесные дни с февраля по июнь 1916 г. дарила ему Москву». Одним из отзвуков встречи с первопрестольной столицей явилось стихотворение «На розвальнях, уложенных соломой...».        «Упоминание об Угличе, о царевиче, архаический налет просторечной лексики („худые мужики и злые бабы“, „гульбище“), глухая ассоциация со старорусской идеей („Москва — Третий Рим, а четвертому не бывать“) — все это как бы опрокидывает нас в XVI век. Но это и не рассказ об „убиенном царевиче Дмитрии“. Реалии не совпадают с данными истории. Стихотворение воспринимается одновременно обращением к сегодняшней действительности, в нем сильно ощущается сиюминутность происходящего („и пахнет хлеб, оставленный в печи“) и господствует другой, неисторический герой — лирическое „я“ поэта („по улицам *меня* везут без шапки“). Драматически напряженный сюжет разыгрывается синхронно в двух временных планах: в далеком историческом прошлом и в современности. И глухие намеки на некую, вот-вот готовую разразиться трагедию, словно непрерывно длящуюся, „нависающую“ в истории, создают вокруг всего произведения ореол Смутного времени, сгущают атмосферу тревоги, насыщенную ожиданием то ли казни, то ли бунта».  ***Е. Тагер.*** *Модернистские течения и поэзия межреволюционного  десятилетия, 1972*        «В этом многоплановом стихотворении сливаются воедино царевич Дмитрий, убитый в Угличе, и Дмитрий Самозванец, который, в свою очередь, то отождествляется с автором, то отделяется от него: „По улицам меня везут без шапки...“, но далее: „Царевича везут, немеет страшно тело...“ Представим себе, что подразумевавшееся посвящение Марине Цветаевой вошло в текст, — стихотворение сразу же перестает быть загадочным. Имя „Марина“ дает ассоциацию с пушкинским „Борисом Годуновым“ и ключ к скрытой любовной теме стихотворения. Она — Марина, потому он — Дмитрий, и в то же время он тот, кто пишет о Дмитрии и Марине».  ***Л. Гинзбург.*** *О старом и новом, 1982*        «В этих стихах поражает чудовищность описываемой прогулки: мы проезжаем вместе с поэтом не столько по московским закоулкам, сколько по всей русской истории в тесном сплетении с личной судьбой Мандельштама. Роковая страсть, невинная и преступная вместе, переплетается с историческим роком, нависшим над Россией, раздираемой противоречивыми призваниями, отмеченной несчастиями и страданием безвинных. <...> О ком идет речь? О сыне Ивана Грозного, о детях Бориса Годунова, о Лжедмитрии и сыне его Иване, об Алексее, сыне Петра Великого, или же о последнем царевиче Алексее, которому оставалось всего два-три года жизни? Суть не в этом, и не следует уточнять и выбирать. Заключения мандельштамовских стихов одновременно необычайно конкретны и совершенно открыты, полисемичны: но эти разные смыслы повернуты к одному, высшему смыслу, который их всех включает и трансцендирует. Так, описывая интимное в настоящем времени, Мандельштам подсознательно, как истинная Пифия, прорицает о будущем».  ***Н.  Струве.*** *Осип Мандельштам, 1982*  ***Задание 3***        1. Обратив внимание на слова Цветаевой о том, что стихотворение адресовано ей, объясните, почему здесь возникает обращение к историческим (и при этом принадлежащим разным эпохам) реалиям. Каков их смысл?       2. Какое место занимает в стихотворении лирическое «Я», как соотносится этот образ с образом царевича?       3. В первой строке упоминается о «соломе», в последней строке «рыжую солому» поджигают. В чем смысл этой образной переклички?       4. Какую роль играют в стихотворении обильно вводимые бытовые детали: хлеб в печи, игра в бабки, переминающиеся у ворот мужики и бабы и т. д.?  **Сумерки свободы**   |  | | --- | | Прославим, братья, сумерки свободы, Великий сумеречный год! В кипящие ночные воды Опущен грузный лес тенет. Восходишь ты в глухие годы, — О, солнце, судия, народ.  Прославим роковое бремя, Которое в слезах народный вождь берет. Прославим власти сумрачное бремя, Ее невыносимый гнет. В ком сердце есть — тот должен слышать, время, Как твой корабль ко дну идет.  Мы в легионы боевые Связали ласточек — и вот Не видно солнца; вся стихия Щебечет, движется, живет; Сквозь сети — сумерки густые — Не видно солнца, и земля плывет.  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.  *1918* |         «Мандельштам отказывается от пассивного восприятия революции; он как бы дает на нее согласие, но без иллюзий. Политическая тональность — впрочем, у Мандельштама она всегда вторична — меняется. Ленин уже не „октябрьский временщик“, а „народный вождь“, который в слезах берет на себя „роковое бремя власти“. Ода служит продолжением плачу над Петербургом, она воспроизводит динамический образ идущего ко дну корабля, но и ему отвечает. Она — напряженный лирический диалог двух почти неотличимых голосов. <...> Прославляется непрославимое. Встающее солнце — невидимо: оно скрыто ласточками, связанными „в легионы боевые“, „лес тенет“ обозначает упразднение свобод. Центральный образ „корабля времени“ двойствен, он идет ко дну, в то время как земля продолжает плыть. Мандельштам принимает „огромный, неуклюжий, скрипучий поворот руля“ из „сострадания к государству“, как он объяснит впоследствии, из солидарности с этой землей, когда бы ее спасение стоило „десяти небес“».  ***Н. Струве.*** *Осип Мандельштам, 1982*        «Ласточка, нежный и хрупкий образ души, свободы, поэзии, здесь является в иной, несвойственной ей функции. Речь идет уже не о ласточке, единственной и вольной, а о ласточках, которые „связаны“ — слово-то какое! — в легионы, в боевой строй, сплочены принуждением времени. Великий сдвиг отнимает возможность ориентироваться в мире: солнце закрыто. <...>       Тема сопричастности свершающемуся, намеченная местоимением „мы“, крепнет под конец стихотворения. Происходящее „огромно“, и оно требует степени мужества, которая была бы пропорциональна этой огромности».  ***С. Аверинцев.*** *Судьба и весть Осипа Мандельштама, 1990*        По поводу второй строфы стихотворения: «Восхищает летучая пластичность этих строк. Они не нуждаются в толковании, привнесенном извне. Они сами друг друга толкают, если им довериться. У Державина душа — гостья мира, она же „перната сия“, т. е. ласточка. У Тютчева душа — жилица двух миров. Отсюда и ласточка Мандельштама, вечная вестница жизни и смерти. Сумерки свободы в том, чтобы связать ласточек в легионы боевые, направив их полет в бессмертие. Кипящие ночные воды — это державинская „бездна эфира“, лермонтовский „воздушный океан“, тютчевский океан, который „объемлет шар земной“. Именно в этот космический океан опущен (запущен?) грузный лес тенет. От тенет сумерки свободы; густые сумерки — тени бессмертия, евангельский образ: рыбак Петр — ловец душ (Лук., 5, 10). Корабль времени идет ко дну в бездне эфира, которая *без дна*; зато плывет истинный корабль — Земля. <...>       „Мы будем помнить и в летейской стуже“ — величайшее завоевание поэта. В чертоге теней царит беспамятство. Поэтому ласточка слепая, поэтому она мертвая, поэтому Антигона безумная. Помнить в летейской стуже — значит преодолеть беспамятство, сохранить личность, осознать личное бессмертие. Таково служение, таков подвиг поэта.       В связи с этим особенно настоятельно взывает к толкованию образ народного вождя во второй строфе. Очевидно, слово «вождь» является у Мандельштама не в том смысле, который это слово приобрело в последующие десятилетия. <...> Вождь в „Сумерках свободы“ — инвариант, героический императив для каждого поэта, зато каждый истинный поэт — его историческая ипостась. <...>       Вождь у Мандельштама охарактеризован эпитетом „народный“, а народ — это солнце, восходящее „в глухие годы“».  ***В. Микушевич.*** *Опыт личного бессмертия в поэзии Осипа Мандельштама, 1991*  ***Задание 4***        1. Сумерками, как известно, называется время рассвета или заката. Какой из этих вариантов используется здесь и как, исходя из этого, понимается вами смысл названия стихотворения?       2. По-разному, как видно из приведенных выше суждений критиков, истолковываются образ связанных в легионы ласточек и образ вождя. Какое мнение кажется вам более убедительным? Подтвердите его анализом текста.       3. Почему, говоря о сумрачном времени и столь же сумрачном бремени власти, поэт употребляет по отношению к ним слово «прославим»?       4. Корабль времени в стихотворении «ко дну идет», тогда как земля не тонет, но — «плывет». В чем смысл такого сопоставления (или противопоставления)?  **Ленинград**   |  | | --- | | Я вернулся в мой город, знакомый до слез,До прожилок, до детских припухших желез.  Ты вернулся сюда, так глотай же скорей Рыбий жир ленинградских речных фонарей.  Узнавай же скорее декабрьский денек, Где к зловещему дегтю подмешан желток.  Петербург! Я еще не хочу умирать: У меня телефонов твоих номера.  Петербург! У меня еще есть адреса, По которым найду мертвецов голоса.  Я на лестнице черной живу, и в висок Ударяет мне вырванный с мясом звонок,  И всю ночь напролет жду гостей дорогих, Шевеля кандалами цепочек дверных.  *Декабрь 1930* |         Названный «волкодавом» век, выпавший на долю поэта, буквально выталкивал человека. Об этом — стихотворение о городе, который Мандельштам считал родным для себя: он населен уже не теми, кто дорог поэту, а мертвецами, «рыбий жир ленинградских речных фонарей» сгущается до «зловещего дегтя». «Поменьше читайте эти стихи, — посоветовал тогда же поэту один из его доброжелателей, — а то они и в самом деле придут за вами».        «...Заглавию „Ленинград“ и прилагательному „ленинградский“ противостоит двойное симметрическое взывание к городу в исконном его названии „Петербург!“. <...> Город-мученик врывается в нас, проникает в наше сокровенное бытие, вплоть до утробного, биологического. Город, с которым поэт сроднился до того, что чувствует его в своих прожилках, навевает болезненные воспоминания детства: припухлые железы, рыбий жир. Детские слезы как бы сливаются со слезами, которые вызвало в нем возвращение в город, оказавшийся мертвым. Черные и желтые краски, привычные у Мандельштама в описании еврейской семейной среды в Петербурге (семья и город в его подсознании до некоторой степени слиты), сгущаются вплоть до того, что становятся материей: деготь, желток.       Торопливость зловещей встречи („Скорей же“ повторено дважды) ведет к центральному заявлению четвертого двустишья: „Я еще не хочу умирать“.       Это заявление перекликается с пушкинским „но не хочу, о други, умирать“, однако тональность его иная. У Пушкина это интимная дума, смягченная дружбой и мечтой о возможной любви; подлежащее отсутствует и перенесено на утверждение жизни: *я жить хочу*. У Мандельштама призыв Петербурга в качестве свидетеля придает заявлению общественно-магический характер. В строке каждое слово существенно: как ярко выраженное подлежащее, так и наречие „еще“, означающее, что в какое-то определенное, им самим выбранное время Мандельштам даст свое согласие на смерть. Тут нет отказа от смерти, но желание превратить насильственную смерть в добровольный подвиг».  ***Н. Струве.*** *Осип Мандельштам, 1982*        «Да, наконец полноправно заявлено: „мой город“, и историческое его имя повторяется, как заклинание: „Петербург!.. Петербург!“ Речные фонари, бытовая, преходящая деталь, отданы сиюминутности, названы „ленинградскими“, а в имени воскресает то прошлое, что некогда заворожило юного Мандельштама. И это воскрешение, эта кровавая близость пришлись на трагический миг расставания. С Петром. С городом. Предчувствие, что — со свободой. И с жизнью».  ***С. Рассадин.*** *Очень простой Мандельштам, 1994*        «...В качестве объекта всех пыток и казней он неизменно пророчески видел *себя.* Не кому-то, а именно *ему* кидался на плечи „век-волкодав“. Не чьи-то, а именно *его* кровавые кости хрустели в пыточных застенках.       Не случайно почти во всех его стихах, написанных в это время, так упорно, так настойчиво, так неотвязно преследует его ощущение своей загнанности, обреченности, сознание неизбежной гибельности своего пути».  ***Б. Сарнов.*** *Заложник вечности: Случай Мандельштама, 1990*  ***Задание 5***        1. Почему названный Ленинградом город дважды (в обращении) именуется Петербургом: в чем смысл переклички этих двух наименований?       2. Выделите метафоры, которые служат образному закреплению кровной связи поэта с родным городом.       3. Найдите и охарактеризуйте образы, которые (вместе, в системе) создают представление об атмосфере эпохи.       4. Охарактеризуйте эмоциональную тональность стихотворения, создаваемую метафорами, эпитетами, введением бытовых реалий, выступающих в роли примет страшного времени.   |  | | --- | | Мастерица виноватых взоров, Маленьких держательница плеч! Усмирен мужской опасный норов, Не звучит утопленница-речь.  Ходят рыбы, рдея плавниками, Раздувая жабры: на, возьми! Их, бесшумно охающих ртами, Полухлебом плоти накорми.  Мы не рыбы красно-золотые, Наш обычай сестринский таков: В теплом теле ребрышки худые И напрасный влажный блеск зрачков.  Маком бровки мечен путь опасный. Что же мне, как янычару, люб Этот крошечный, летуче-красный, Этот жалкий полумесяц губ?..  Не серчай, турчанка дорогая: Я с тобой в глухой мешок зашьюсь, Твои речи темные глотая, За тебя кривой воды напьюсь.  Ты, Мария, — гибнущим подмога, Надо смерть предупредить — уснуть. Я стою у твердого порога. Уходи, уйди, еще побудь.  *1934* |         А. Ахматова назвала это стихотворение, обращенное к поэтессе М. С. Петровых, в которую Мандельштам «был бурно, коротко и беззаветно влюблен», «лучшим любовным стихотворением XX века».  ***Задание 6***        1. Выделите и проанализируйте развернутую метафору, с помощью которой воссоздается в 1—3 строфах состояние лирического героя.       2. Какие ассоциации вызывает упомянутое в конце стихотворения имя любимой женщины и в чем смысл такой ассоциации?       3. Какие черты женского портрета воспроизводятся здесь? Как служат они передаче обжигающей силы чувства?       4. Почему в стихах о любви появляется тема смерти и как она разрешается?  **Стансы**   |  | | --- | | Я не хочу средь юношей тепличных Разменивать последний грош души, Но как в колхоз идет единоличник, Я в мир вхожу — и люди хороши.  Люблю шинель красноармейской складки — Длину до пят, рукав простой и гладкий И волжской туче родственный покрой, Чтоб на спине и на груди лопатясь, Она лежала, на запас не тратясь, И скатывалась летнею порой.  Проклятый шов, нелепая затея Нас разлучили, а теперь — пойми: Я должен жить, дыша и большевея И перед смертью хорошея — Еще побыть и поиграть с людьми!  Подумаешь, как в Чердыне-голубе, Где пахнет Обью и Тобол в раструбе, В семивершковой я метался кутерьме! Клевещущих козлов не досмотрел я драки: Как петушок в прозрачной летней тьме — Харчи да харк, да что-нибудь, да враки — Стук дятла сбросил с плеч. Прыжок. И я в уме.  И ты, Москва, сестра моя, легка, Когда встречаешь в самолете брата До первого трамвайного звонка: Нежнее моря, путанней салата — Из дерева, стекла и молока...  Моя страна со мною говорила, Мирволила, журила, не прочла, Но возмужавшего меня, как очевидца, Заметила и вдруг, как чечевица, Адмиралтейским лучиком зажгла.  Я должен жить, дыша и большевея, Работать речь, не слушаясь — сам-друг — Я слышу в Арктике машин советских стук, Я помню все: немецких братьев шеи И что лиловым гребнем Лорелеи Садовник и палач наполнил свой досуг.  И не ограблен я, и не надломлен, Но только что всего переогромлен... Как Слово о Полку, струна моя туга, Но в голосе моем после удушья Звучит земля — последнее оружье — Сухая влажность черноземных га!  *Май — июнь 1935* |         Стихотворение написано Мандельштамом во время пребывания в ссылке в Воронеже. Арестованный в ночь с 16 на 17 мая 1934 года, автор гневной сатиры на Сталина («Мы живем, под собою не чуя страны, Наши речи за десять шагов не слышны...») был сослан вначале в Чердынь, где он в состоянии психического расстройства пытался покончить жизнь самоубийством, выбросившись из окна больницы, — отсюда упоминаемый в стихотворении «прыжок». Но и отторгнутый от мира, предчувствуя неминуемую гибель, поэт не хотел отделять свою судьбу от судьбы страны, народа, наконец, от судьбы современников. В стихах, написанных в ссылке и объединенных впоследствии в цикл «Воронежские тетради», предстает, по словам Ахматовой, «трагическая фигура редкостного поэта», который и в невыносимо тяжелых условиях «продолжал писать вещи неизреченной красоты и мощи». Появляющееся в стихотворении слово «большевея» — неологизм поэта, смысл его становится понятен, если напомнить о сказанных им жене словах: «...В победе в 17 году сыграло роль удачное имя — большевики — талантливо найденное слово. И главное, на большинстве в один голос... В этом слове для народного слуха — положительный звук: сам-большой, большой человек, большак, то есть столбовая дорога. «Большеветь» — почти что умнеть, становиться большим». «Садовник и палач» — речь идет о Гитлере, который на досуге увлекался садоводством.       «В „Стансах“, состоящих из восьми фрагментов, Мандельштам взвешивает свою судьбу, вспоминает тюрьму, прыжок в пустоту из госпиталя, вернувший ему разумное восприятие действительности, расписывает красноармейскую шинель как первопричину разрыва с миром и заявляет дважды:       „Я должен жить, дыша и большевея...“       Полученная отсрочка, необходимость тянуть жизнь, неизбежно влечет для него компромиссы с действительностью. <...> Но интуитивно, нутром своим, Мандельштам чувствует, что арест и ссылка не выбрасывают его из истории, а, наоборот, ставят в центр ее. <...> Мандельштам ощущает себя подлинным „очевидцем“, в объективном смысле, поскольку он это ощущение приписывает стране. Ему внятно все, но не как Блоку — отвлеченности разных цивилизаций, а конкретные факты истории. <...> И несмотря на бедственное свое положение, Мандельштам не чувствует, что он „надломлен“ или „ограблен“. Возвышаясь над текущим временем, над сиюминутным положением, он прозревает огромность своей судьбы, огромность своей будущей славы. В его голосе после удушья:       Звучит земля — последнее оружье —       Сухая влажность черноземных га! —       и не только потому, что он находится поневоле в Воронежской области: отныне, через жертву свою, он принадлежит земле. Он в ней, и она в нем. Последнее словцо, сокращенное „га“, юмористический штрих, но еще одно свидетельство о том, что Мандельштам не чужд современности, что он полноправный ее член».  ***Н. Струве.*** *Осип Мандельштам, 1982*        «...Мандельштам отказывается приобщаться к окружающей его социальной реальности, отказывается от близости с воспитанным ею поколением „юношей тепличных“, выращенных в искусственной идеологической атмосфере и не знающих той действительной жизни, которую знает лирический герой.       „Как в колхоз идет единоличник“ —т. е. нерадостно, не с открытой душой, а вынужденно, потому что нет выбора, просто нет вокруг иного мира. Но мир и люди тем не менее хороши — все так же хорош для поэта „рожающий, спящий, орущий, к земле пригвожденный народ“».  ***В. Воздвиженский.*** *Мандельштам в тридцатые годы, 1991*        «Задача жить, „большевея и хорошея“, „действительно названа, но она развернута — и на площадке „лирического себялюбия“, которое Мандельштам считал „мертвым даже в лучших своих проявлениях“, она разворачивается ступеньками, ведущими к людям, к современникам, к преодолению разлуки с ними: дыша, большевея, хорошея перед смертью — „побыть и поиграть с людьми“. В таком ряду необходимость жить, „перед смертью хорошея“, звучит как снятие некоторого юношеского нарциссизма, лирического себялюбия, не миновавшего и Мандельштама („Дано мне тело — что мне делать с ним? Таким единым и таким моим?“ — „Дано мне тело...“, 1909).       То же самое происходит и со словами „поиграть с людьми“. В контексте этого стихотворения и вообще творчества позднего Мандельштама возможное значение какой-то обособленности или эгоистической неискренности полностью преодолевается решительным и добросердечным движением — „в мир“. <...> Слова „поиграть с людьми“ воспринимаются здесь как потребность в естественности и открытости „игр детворы“, в которых виделось поэту собственное воскрешение».  ***В. Гыдов.*** *«Дышать не для себя...», 1991*        „Главное здесь поиск точки совместимости“ со своей эпохой, усилия понять ее через слово и тем не оправдать, не приспособиться, а обнаружить достоинство существования, без которого жизнь теряла смысл. <...> Он мог жить в мире, имеющем начало, рассвет, конец. Он не мог жить в мире абсурда, в сослагательном наклонении и, по словам И. Бродского, „во вневременных категориях и конструкциях, вследствие чего даже у простых существительных почва уходит из-под ног и вокруг них возникает ореол условности“. Он не может впасть в этот язык — он может лишь сломать старый, одеревянеть, окосноязычить собственную речь. Потому-то он всего лишь „должен жить“, да еще „большевея“, где это последнее качество равноправно с самым существенным (через союз „и“) — и „дыша“. Именно в этом состоянии он хочет „работать речь“, как обстругивают дерево, как точат металл — но не как музыку. О том, чтобы слово вернуть в музыку, он позабыл („Я слово позабыл, что я хотел сказать...“, 1920). А вот стук в Арктике советских машин услышал из Воронежа — и заново входит в жизнь, как единоличник в колхоз, а мы-то теперь знаем, каким образом тот туда входил. Да еще хочет „поиграть с людьми“, которые „хороши“».  ***С. Неретина.*** *Единство творческого метода О. Мандельштама, 1991*  ***Задание 7***        1. Охарактеризуйте, соглашаясь с каким-то из приведенных выше суждений критиков или оспоривая их, отношение поэта к эпохе. Как оно сказалось в стихотворении?       2. Каков смысл дважды повторенной строки «Я должен жить, дыша и большевея...»?       3. Обратившись к тексту стихотворения, подтвердите слова поэта «И не ограблен я, и не надломлен, / Но только что всего переогромлен».       4. Что вы можете сказать о жанровой природе стихотворения? Традиции каких русских поэтов продолжены автором «Стансов»?  **АЛЕКСЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЙ**  **(1883—1945)**  **А. Н. Толстой и тема Петра Великого**        «...Толстой был индивидуальностью ярчайшей и талантом ослепительным. Он не повторял никого ни в чем и одновременно был тонко ощутимой связью с неумирающим нашим наследием XIX века. Золотая нить, которую он тянул из прошлого, нежнейшими волосками своими уводила к Тургеневу, Аксакову, Лермонтову, Пушкину. <...>       „Петром Первым“ он своими мастерскими руками сложил себе великолепный памятник. В плеяде исторических романистов, создавших совершенно новую, советскую полосу в этом искусстве, Толстой останется крупнейшей звездой. Он нашел драгоценный ключ к трудному жанру: он наделил бесчисленные персонажи нам совершенно понятными и нами ощутимыми чертами, поэтому мы переживаем историю, преподанную Толстым, так, как будто сами участвовали в ней. <...>       Как складывался народный характер в годину испытаний, когда Русь Ивана Четвертого отстаивала свое право на независимость от Востока и Запада или когда Русь становилась Россией Петра Первого? Вот в каком направлении шли поиски А. Толстого. В живом образе человека давних времен художник показал нам огни России, никогда не угасавшие».  ***К. А. Федин.*** *Воспоминания об А. Н. Толстом, 1945—1958*        «Я представляю из себя натуральный тип русского эмигранта, то есть человека, проделавшего весь скорбный путь хождения по мукам. В эпоху великой борьбы белых и красных я был на стороне белых.       Красные одолели, междоусобная война кончилась, но мы, русские эмигранты в Париже, все еще продолжали жить инерцией бывшей борьбы. <...>       Все, мы все, скопом, соборно виноваты во всем свершившемся. И совесть меня зовет не лезть в подвал, а ехать в Россию и хоть гвоздик собственный, но вколотить в истрепанный бурями русский корабль. По примеру Петра».  ***А. Н. Толстой.*** *Открытое письмо Н. В. Чайковскому, 1922*        «Первое десятилетие XVIII века являет собой удивительную картину взрыва творческих сил, энергии, предприимчивости. Трещит и рушится старый мир. Европа, ждавшая совсем не того, в изумлении и страхе глядит на возникающую Россию... Несмотря на различие целей, эпоха Петра и наша эпоха перекликаются именно каким-то буйством сил, взрывами человеческой энергии и волей, направленной на освобождение от иноземной зависимости».  ***А. Н. Толстой.*** *Конспект к роману «Петр Первый», 1934*        «Петр, как историческая личность, представляет своеобразное явление не только в истории России, но в истории всего человечества всех веков и народов. Великий Шекспир своим художественным гением создал в „Гамлете“ неподражаемый тип человека, у которого размышление берет верх над волею и не допускает осуществляться на деле желаниям и намерениям. В Петре не гений художника, понимающий смысл человеческой натуры, а сама натура создала обратный тип — человека с неудержимою и неутомимою волею, у которого всякая мысль тотчас обращалась в дело. „Я так хочу, потому что так считаю хорошим, а чего я хочу, то непременно должно быть“ — таков был девиз всей деятельности этого человека. Он отличался непостижимою для обыкновенных смертных переимчивостью. Не получив ни в чем правильного образования, он желал все знать и принужден был многому учиться не вовремя. Однако русский царь был одарен такими богатыми способностями, что при своей недолговременной подготовке приводил в изумление знатоков, проводивших всю свою жизнь за тем, что Петр изучал только мимоходом. Все, что он ни узнавал, стремился применить к России с тем, чтобы преобразовать ее в сильное европейское государство. Эту мысль лелеял он искренне и всецело в продолжение всей своей жизни».  ***Н. И. Костомаров.*** *Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей, 1998*        «Бунин прочел „Петра I“ Алексея Толстого и пришел в восторг. Не долго думая, сел за стол и послал на имя Алексея Толстого, в редакцию „Известий“, такую открытку:       „Алешка,       Хоть ты и сволочь <...>, но талантливый писатель. Продолжай в том же духе.  *Ив. Бунин“».*  ***А. Седых.*** *Далекие, близкие, 1962*  ***Задание 1***        Какое место отводит К.  А. Федин роману о Петре Великом в творчестве Толстого? Можно ли утверждать, что этот роман наряду с трилогией «Хождение по мукам» явился одной из вершин не только толстовского творчества, но и русской литературы XX века? Вспомните из курса истории России роль Петра, которую он сыграл в судьбе страны и о которой так красочно повествует Н. И. Костомаров. Случайно ли, что А. Толстой в своем открытом письме председателю парижского Комитета помощи русским писателям и ученым Н. В. Чайковскому, объясняя мотивы возвращения на родину, обращается к имени Петра Первого? Эмиграция, в том числе и друзья Толстого, не могла простить ему этого поступка. Тем знаменательнее высокая оценка, которую дает Бунин роману «Петр Первый» и таланту Толстого.  **Путь к герою: Петр-реформатор и созвучие эпох**        «От Ломоносова до наших дней тема Петра I не сходит со страниц русской художественной литературы. На протяжении почти двух веков она разрабатывается лириками (Ломоносов, Пушкин, Некрасов, Блок), драматургами (Погодин, Аверкиев, Писемский) и особенно усердно прозаиками: над нею в художественной прозе работали Пушкин и Лев Толстой, многие писатели второго ряда — Загоскин, Лажечников, Кукольник, Н. Полевой, Масальский, Р. Зотов и позднейшие — Мордовцев, Данилевский и т. д. В двадцатом веке борьбу с пушкинским отношением к Петру начал своим романом Мережковский. <...>       Как и в течениях русской общественной мысли, в русской художественной литературе намечаются те же два отношения к Петру. Одно выражено Пушкиным — в лирике, в поэмах, в незаконченном «Арапе Петра Великого», другое — Алексеем Толстым в романе «Петр I», тоже незавершенном, и Достоевским — в отдельных высказываниях этого писателя».  ***И. И. Векслер.*** *Алексей Николаевич Толстой, 1948*        «Четыре эпохи влекут меня к изображению — эпоха Ивана Грозного, Петра, гражданской войны 1918—1920 годов и наша сегодняшняя, небывалая по размаху и значительности... Чтобы понять тайну русского народа, его величие, нужно хорошо и глубоко узнать его прошлое: нашу историю, коренные узлы ее, трагические и творческие эпохи, в которых завязывается русский характер».  ***А. Толстой.*** *Автобиография, 1928*        «Сначала он пишет маленький очерк-рассказ „Первые террористы“, рассказы „Наваждение“, „День Петра“, „Повесть Смутного времени“, затем такие все еще небольшие исторические вещи, как „Древний путь“, „Гобелен Марии Антуанетты“, потом историческую пьесу „На дыбе“ — и лишь как завершение всего этого принимается за работу над романом „Петр Первый“.       Но даже приступив к писанию романа, закончив несколько его глав, А. Толстой называет его еще **повестью** (главы первой книги „Петра“, печатавшиеся в журнале „Новый мир“ за 1929 год, получают именно такой подзаголовок: „повесть“). Ему еще не ясен, видимо, размер будущего создания. Только потом писатель начинает говорить о большом замысле исторического романа в несколько частей.       Это был, таким образом, путь от этюдов, набросков — к большому историческому полотну, к большой повествовательной форме».  ***А. В. Алпатов.*** *Алексей Толстой — мастер исторического романа, 1958*        «Эпоха Петра I — это одна из величайших страниц истории русского народа. По существу, вся Петровская эпоха пронизана героической борьбой русского народа за свое национальное существование, за свою независимость. Темная, некультурная боярская Русь с ее отсталой, кабальной техникой и патриархальными бородами была бы в скором времени целиком поглощена иноземными захватчиками. Нужно было сделать решительный переворот во всей жизни страны, нужно было поднять Россию на уровень культурных стран Европы. И Петр это сделал. Русский народ отстоял свою независимость».  ***А. Толстой.*** *Беседа с рабочими фабрики «Скороход», 1937*        «От традиционной формы исторического повествования, сложившегося еще в XIX веке, от исторического романа вальтер-скоттовского типа „Петр Первый“ А. Толстого очень существенно отличается по самому своему общему построению.       Согласно старой традиционной схеме, подлинные и притом решающие события, так называемая большая история, могут служить лишь **фоном**, как официальное обрамление для другой, неофициальной, малой, большею частью вымышленной истории частных человеческих судеб. <...> Но у А. Толстого в „Петре Первом“ именно ряд крупнейших, значительнейших исторических событий эпохи, **большая история** оказывается выдвинутой на первый план изображения. Историю частных человеческих судеб она включает в себя, как бы растворяя их в показе общего и главного. В центре внимания писателя стоит сам Петр, и прежде всего той стороной своей жизненной деятельности, которая представляет собой реализацию его замысла большой государственной перестройки страны. Петр как концентрат эпохи, его преобразовательная деятельность как отражение определенных исторических судеб народа, России — вот что занимает писателя в первую голову в его произведении».  ***А. В. Алпатов.*** *Алексей Толстой — мастер исторического романа, 1958*        «В настоящее время я работаю над окончанием второго тома моей трилогии „Петр I“. Этот том охватывает эпоху ломки Петром старого боярского строя и его попытки выдвинуть Россию в уровень современных ему стран как в военном, так и в промышленном отношении. Второй том примерно окончится 1718 годом. Третий том будет посвящен послепетровской эпохе, вплоть до царствования Екатерины II. И главным образом будет посвящен Ломоносову».  ***А. Толстой.*** *С чем мы идем во вторую пятилетку, 1933*  ***Задание 2***        Можно ли утверждать, что для русской литературы XIX — начала XX века, шире — общественной мысли, Петр I и его преобразования стали одной из центральных тем в осмыслении исторических путей России (спор западников и славянофилов; оценка роли Петра Пушкиным и Львом Толстым; резко критическое восприятие царя-реформатора Д. С. Мережковским в романе «Петр и Алексей»)? Как менялось отношение к Петру Великому А. Толстого, продолжившего эту эстафету (в пьесе «На дыбе», как сказал сам писатель, «Петр попахивал Мережковским»; в первой книге романа исследователи находили влияние вульгарно-марксистской школы историка М. Н. Покровского; в последней книге, писавшейся в годы Великой Отечественной войны, нарастает героическая тема и т. д.)? Вправе ли мы сказать, что вместе с изменением масштаба фигуры царя-преобразователя шло «укрупнение» жанра — от новеллы, исторического рассказа и пьесы к исторической повести и далее — к роману-эпопее? Связана ли эта переоценка с отказом от традиционной, вальтер-скоттовской структуры исторического романа и перенесением центра тяжести на реальную личность — образ Петра Великого? Можно ли говорить о торжестве пушкинского начала в окончательной оценке царя-преобразователя в романе А. Толстого?  **Роман-эпопея: художественная фантазия —  документ — живые образы**        «Я прочел, вернее, перечел эту гигантскую эпопею, огромную, дремучую и путаную, как лес с его дорогами, куда углубляешься, с его трясинами, просветами неба и тени, всю эту чудовищную жизнь, которая наполняет эту эпопею.       Я восхищен той мощью, тем неисчерпаемым изобилием творчества, которые кажутся у Вас простыми слагаемыми. Меня особенно поражает в Вашем искусстве, твердом и правдивом, то, как Вы лепите персонажи в окружающей их обстановке. Они составляют необходимую часть воздуха, земли, света, которые их окружают и питают, и Вы умеете одним взмахом кисти выразить тончайшие оттенки среды».  ***Ромен Роллан — А. Н. Толстому,*** *октябрь 1937*        «Каким образом люди далекой эпохи получились у меня живыми? Я думаю, если бы я родился в городе, а не в деревне, не знал бы с детства тысячи вещей, — эту зимнюю вьюгу в степях, в заброшенных деревнях, святки, избы, гаданья, лучину, овины, которые особенным образом пахнут, я, наверное, не мог бы так описать старую Москву. Картины старой Москвы звучали во мне глубокими детскими воспоминаниями. И отсюда появлялось ощущение эпохи, ее вещественность.       Этих людей, эти типы я потом проверял по историческим документам. Документы давали мне развитие романа, но вкусовое зрительное восприятие, идущее от глубоких детских впечатлений, те тонкие, едва уловимые вещи, о которых трудно рассказать, давали вещественность тому, что я описывал. Национальное искусство — именно в этом, в запахах родной земли, в родном языке, в котором слова как бы имеют двойной художественный смысл — и сегодняшний, и тот, впитанный с детских лет, эмоциональный, в словах, которые на вкус, на взгляд и на запах — родные. Они-то и рождают подлинное искусство».  ***А. Н. Толстой.*** *К молодым писателям, 1938*        «Писать роман — это значит жить среди людей (ваших персонажей), следить за их поступками, подталкивать их, когда нужно, на известные деяния, страдать вместе с ними (у Флобера был припадок рвоты, когда отравилась мадам Бовари), слабыми руководить, вместе с сильными (часто бывает, что герои перерастают самого писателя) всходить на самому тебе неведомые высоты или лететь в бездну вместе с тобою созданным призраком. Такой роман — органический. План для такого романа заключается в том, что у писателя присутствует руководящая идея — путь, по которому устремляются его герои. Но там, на пути, их вместе с писателем ожидают тысячи неожиданностей».  ***А. Н. Толстой.*** *Как я работаю, 1929*        «В высокой мере Толстой обладал тем, что можно назвать исторической мечтательностью. Не отсюда ли склонность его к исторической теме, уменье заражаться далеким прошлым, чувствовать время „позади себя“, реалистически, плотски, до зрительных галлюцинаций?»  ***Н. Крандиевская-Толстая.*** *Воспоминания, 1977*        «В автобусе говорили об „Алешке Толстом“ и о его Петре I. Мне книга, несмотря на какую-то беглость, дерзость и, как говорит И(ван) А(лексеевич), лубочность, все же нравится. В первый раз я почувствовала дело Петра, которое прежде воспринимала каким-то головным образом. Нравится она и И(вану) А(лексеевичу), хотя он и осуждает лубочность и говорит, что Петра видит мало, зато прекрасен Меншиков и тонка и нежна прелестная Анна Монс. „Все-таки это остатки какой-то богатырской Руси, — говорил он об А. Н. Толстом. — Он ведь сам глубоко русский человек, в нем все это сидит. И, кроме того, большая способность ассимиляции с той средой, в которой он в данное время находится. Вот писал он свой холопский 1918 год и на время был против этих генералов. У него такая натура“».  ***Галина Кузнецова.*** *Грасский дневник, 1930*        «Масштаб повествования в „Петре Первом“ необычайно велик, круг действующих лиц очень широк. Мы видим бояр, купцов, стрельцов, дипломатов, представителей духовенства, раскольников, солдат, беглых мужиков, казаков и т. д. Действие происходит то в России, то на Украине, то в Турции, то в Голландии или Швеции. Перед нами проходят разнообразнейшие картины: заседание в Боярской думе, богослужение в Успенском соборе, кабак на Варварке, лагерь под Азовом, раскольничья обитель на севере, придорожный трактир в Германии, улицы и площади старой Москвы, спальня шведского короля и т. д. и т. п. И при таком обилии картин, множестве разнообразных эпизодов действие в романе свободно, естественно переключается из одного повествовательного плана в другой, давая многостороннее изображение эпохи в ее различных разрезах».  ***А. В. Алпатов.*** *Алексей Толстой — мастер исторического романа, 1958*        «**План.** Никогда подробно не разрабатываю. Персонажи (в романе или пьесе) должны жить самостоятельной жизнью. Их только подталкиваешь к задуманной цели. Но иногда они взрывают весь план задуманной работы, и уже не я, а они меня начинают волочить к цели, которая не была предвидена. Такой бунт персонажей дает лучшие страницы».  ***А. Н. Толстой.*** *Мое творчество, 1927*  ***Задание 3***        Французский писатель Ромен Роллан обращает внимание на стихийность огромного таланта А. Толстого, создавшего «гигантскую эпопею» о Петре Великом. Но можно ли утверждать, что Толстой творил бессознательно, иррационально? Не будет ли более справедливым сказать, что он органически погружался в биографии своих героев, сопереживая с ними (так же, как упоминаемый им французский писатель Гюстав Флобер сопереживал до галлюцинаций с героями своего романа «Мадам Бовари»)? При этом он добивался своего рода эффекта присутствия, насыщая давнюю отзвучавшую жизнь красками, звуками, запахами своего живого, идущего из детства опыта. Не отсюда ли и «самодвижение» персонажей, которые словно уже выходят из-под власти писателя и сами ведут его за собой? Какова в этом отношении роль образа Петра Первого? Можно ли сказать, что своей жизнью на страницах книги — мыслями, чувствами, поступками он как бы центрует и выстраивает роман? Что имел в виду Бунин в разговоре с писательницей Г. Кузнецовой, сказав о «богатырской Руси» в натуре Толстого?  **Образ Петра в системе персонажей романа**        «Соотношение личности с эпохой. Вопрос очень сложный — взаимоотношения личности и коллектива в исторической эпохе. Полностью ответ на этот вопрос дает сам роман, где я ставлю задачей поставить личность среди всех взаимодействующих сил в гуще революционной эпохи.       Каким был Петр? Прежде всего волевой тип. Вспыльчивый до бешенства. Добрый, веселый, смешливый, когда касалось житейских отношений. Непреклонен — без жалости, когда касалось дел государственных».  ***А. Н. Толстой.*** *О личности Петра (А. Н. Толстой. Новые материалы и исследования, 1995)*        «1. Почему Петр, а не Голицын смог стать преобразователем России? Что сближает Голицына и Петра? Что отличает их? <...>       2. Расскажите о становлении личности Петра. Докажите, что учителем Петра была жизнь.       3. С какой целью Толстой показывает Петра свидетелем кровавой расправы стрельцов с его ближними? Каким нарисован Петр в этой сцене?       4. Каким нарисован Толстым юноша Петр? Как относится Петр к Софье, к боярам, к патриархальной старине?       5. Какую роль в становлении Петра как преобразователя России сыграли Азовские походы?       6. Как показана в романе борьба Петра с варварством „варварскими средствами“?       7. Как раскрывает Толстой патриотизм Петра, дальновидность государственного деятеля, его полководческий талант?       8. Как изображен Толстым рост противоречий между Петром и народом?»  ***Н. А. Демидова.*** *Роман А. Н. Толстого «Петр Первый» в  школьном изучении, 1971*        «1. Какие социальные группы поддерживают Петра? Что привлекает их в его преобразовательской деятельности?       2. Как показано Толстым в романе „возвеличивание“ Петром купечества?       3. В каких сценах романа показано, как Петр „обрастает“ друзьями? Кто они?       4. Как показан в романе Меншиков? Какие сцены, в которых он действует, произвели наиболее сильное впечатление?       5. Как изображает Толстой процесс формирования новой интеллигенции?»  ***Н. А. Демидова.*** *Роман А. Н. Толстого «Петр Первый» в школьном изучении, 1971*        «Петр для него не просто крупный исторический деятель нашего прошлого. В яркой личности Петра, в характере его начинаний (при всех присущих ему противоречиях) видит А. Толстой отражение лучших черт русского национального характера. <...> Алексей Толстой подчеркивает в Петре его жизнелюбие, его ненависть к рутине и косности, его волю к созиданию, ясный ум и трезвую рассудительность; подчеркивает его упорство и бесстрашие, трудолюбие и неутомимость — черты, вскормленные в нем русской национальной стихией. Эти качества в нем от народа, выработавшего их в себе на протяжении многих веков своей истории».  ***А. В. Алпатов.*** *Алексей Толстой — мастер исторического романа, 1958*        «Несмотря на то что Петру посвящено много страниц, что Петр в романе много действует, говорит, решает, отзывается на события, читатель не видит за портретом этого оригинального царя совершенно понятного для него человека. Вместе с автором читатель переходит от эпизода к эпизоду, любуется Петром или возмущается, привыкает к его образу и даже готов полюбить его, сочувствует ему или протестует. Наконец, он закрывает книгу, и в памяти его остается все тот же исторический Петр, как стоял в памяти и до романа А. Н. Толстого, может быть, более доступный зрительному изображению, но, как и раньше, непонятный и противоречивый».  ***А. Макаренко.*** *О «Петре I» А. Толстого, 1936*        «...Роман хочу довести только до Полтавы, может быть, до прусского похода, еще не знаю. Не хочется, чтобы люди в нем состарились, что мне с ними, старыми, делать?»  ***А. Н. Толстой — В. Б. Шкловскому,*** *21 ноября 1944*        «Целостность характера и богатство черт — этим герой А. Н. Толстого отличается от предшествующих опытов построения исторического характера Петра эстетическими средствами; в этом автор следует только одному примеру — примеру Пушкина. <...>       Полного раскрытия характера Петра как характера героического, мы, естественно, не находим в незаконченном романе. Дана инициативность характера, но она скорее плод полуосознанных стремлений, чем результат решений зрелого государственного ума; раскрыта решимость и действенность характера, но она скорее выражение деспотической власти, чем сознания ответственности перед историей за свои решения и действия».  ***И. И. Векслер.*** *Алексей Николаевич Толстой, 1948*  ***Задание 4***        Как эволюционирует Петр в романе, формируется его личность, закаляется характер? Проследите прием контраста, который используется Толстым в показе Петра и его сподвижников и представителей «старой», боярской России вроде Буйносова. В чем проявляются черты народности и в то же время самовластного деспота в характере Петра? Согласны ли вы с автором «Педагогической поэмы» А. Макаренко, утверждавшим, что Толстой не привнес ничего нового в изображение Петра? Или более прав И. И. Векслер, сказав, что неполнота раскрытия фигуры Петра — следствие незавершенности романа? А может быть, Толстому удалось воплотить цельный и новаторский образ царя-преобразователя?  **Язык — жест. Художественное богатство романа**        «Я работал ощупью. У меня всегда было очень критическое отношение к самому себе, но я начинал приходить в отчаяние: я не могу идти вперед. В конце шестнадцатого года покойный историк, В. В. Каллаш, узнав о моих планах писать о Петре I, снабдил меня книгой: это были собранные профессором Новомбергским пыточные записи XVII века, так называемые дела „Слова и дела“... И вдруг моя утлая лодчонка выплыла из непроницаемого тумана на сияющую гладь... Я увидел, почувствовал, — осязал: русский язык.       Дьяки и подьячие московской Руси искусно записывали показания, их задачей было сжато и точно, сохраняя все особенности речи пытаемого, передать его рассказ. Задача в своем роде литературная. И здесь я видел во всей чистоте русский язык, не испорченный ни мертвой церковно-славянской формой, ни усилиями превратить его в переводную (с польского, с немецкого, с французского) ложно-литературную речь. Это был язык, на котором говорили русские лет уже тысячу, но никто никогда не писал (за исключением гениального „Слова о полку Игореве“).       Язык книжный, язык господский, стремился как можно дальше уйти от подлого, народного, — изощриться в церковном тяжеловесно казенном великолепии. Наверно, боярам казалось, что, читая книгу или разговаривая по-книжному, они беседуют, как ангелы на византийских небесах. <...>       В судебных (пыточных) актах — язык дела, там не гнушались „подлой“ речью, там рассказывала, стонала, лгала, вопила от боли и страха народная Русь. Язык чистый, простой, точный, образный, гибкий, будто нарочно созданный для великого искусства. <...>       Этот язык — примитив, основа народной речи, в нем легко вскрываются его законы. Обогащая его современным словарем, получаешь удивительное, гибкое и тончайшее орудие **двойного** действия (как у всякого языка, очищенного от мертвых и не свойственных ему форм) — он воплощает художественную мысль и, воплощая, возбуждает ее. Пушкин учился не только у московских просвирен, он изучал историю пугачевского бунта, то есть как раз подобного рода акты, и не они ли способствовали созданию русской прозы?»  ***А. Н. Толстой.*** *Как мы пишем, 1930*        «В романе „Петр Первый“ звучит народная, живая русская речь. Короткие фразы, не свойственные книжному языку, частая инверсия, характерная для обычной народной речи, лексика романа, далекая от тяжеловесного книжного языка XVII века, изобиловавшего церковнославянизмами, свидетельствует о том, что в основе романа лежит народная разговорная речь. Очень часто Толстым употребляются просторечия и в авторской речи, и в речи героев. Использование их в романе дает возможность автору передать аромат изображаемой эпохи, дать почувствовать живую народную речь. <...>       Иногда роман по манере повествования приближается к народному сказу. Этому способствует такое построение фраз, которое характерно для произведений устного народного творчества».  ***Н. А. Демидова.*** *Роман А. Н. Толстого «Петр Первый» в школьном изучении, 1971*        «Применительно к роману „Петр Первый“ можно говорить о **разных формах** использования и вовлечения фольклорного материала в произведение. Можно, во-первых, говорить о принципе фольклоризма в широком смысле слова, отразившемся в романе, — об усвоении писателем близких народной поэзии стилевых принципов, об усвоении им определенного рода эстетического восприятия, характера образности, типизации и т. п. Во-вторых, можно говорить о прямом использовании в романе отдельных фольклорных текстов, образов, мотивов, о введении их даже подчас в „цитатном“ виде. Можно говорить, наконец, об использовании в романе отдельных фольклорных текстов как своего рода **исторических источников**».  ***А. В. Алпатов.*** *Алексей Толстой — мастер исторического романа, 1958*        «Речь порождается жестом (суммой внутренних и внешних движений). Ритм и словарь языка есть функция жеста. <...> Но я хочу, чтобы был язык жестов не рассказчика, а изображаемого. Пример: степь, закат, грязная дорога. Едут — счастливый, несчастный и пьяный. Три восприятия, значит — три описания, совершенно различные по словарю, по ритмике, по размеру. Вот задача: объективизировать жест. Пусть предметы говорят сами за себя. Пусть вы, читатель, глядите не моими глазами на дорогу и трех людей, а идете по ней и с пьяным, и со счастливым, и с несчастным. Это можно сделать, только работая над языком примитивом, но не над языком, уже проведенным через жест автора, не над языком, который двести лет подвергался этим манипуляциям.       <...> В человеке я стараюсь увидеть жест, характеризующий его душевное состояние, и жест этот подсказывает мне **глагол**, чтобы дать движение, вскрывающее психологию. Если одного движения недостаточно для характеристики, — ищу наиболее замечательную особенность (скажем — руку, прядь волос, нос, глаза и тому подобное) и, выделяя на первый план эту часть человека определением <...>, даю ее опять-таки в движении, то есть вторым глаголом детализирую и усиливаю впечатление от первого глагола.       Я всегда ищу движения, чтобы мои персонажи сами говорили о себе языком жестов. Моя задача — создать мир и впустить туда читателя, а там уже он сам будет общаться с персонажами не моими словами, а теми не написанными, не слышимыми, который сам поймет из языка жестов.       Стиль. Я его понимаю так: соответствие между ритмикой фразы и ее внутренним жестом. Работать над стилем — значит, во-первых, сознательно ощущать это соответствие, затем уточнять определения и глаголы, затем беспощадно выбрасывать все лишнее: ни одного звука „для красоты“. Одно прилагательное лучше двух, если можно выбросить наречие и союз — выбрасывайте. Отсеивайте весь мусор, сдирайте всю тусклость с кристаллического ядра. Не бойтесь, что фраза холодна, — она сверкает».  ***А. Н. Толстой.*** *Как мы пишем, 1930*        «Обычно в произведениях, выдержанных в манере сказа, диалоги, речи персонажей подчиняются общему ритму повествования, его лексическому складу. У А. Н. Толстого в романе „Петр Первый“ происходит обратный процесс, процесс подчинения голоса рассказчика речи действующих лиц.       Переходы от авторского текста к прямой речи бывают настолько незаметными, что иной раз трудно определить, кому принадлежит высказывание — повествователю или герою, где кончается один голос и где начинается другой. <...>       Один из художественных принципов А. Н. Толстого — говорить не от автора, а от действующего лица, смотреть его глазами на мир, на природу, на людей и события, сказался и на характере образа рассказчика в романе „Петр Первый“. <...>       Движущийся образ рассказчика, как бы меняющий свою личину, одевающий разные маски в зависимости от окружающей среды, характерен для исторического романа Алексея Толстого. <...>       В „Петре Первом“ отсутствуют авторские отступления, прямые авторские оценки, комментарии и т. д. Этим достигается не только стилевое единство, кажущаяся объективность повествования, характерная, как мы видели, и для „Хождения по мукам“, но и включенность автора в изображаемую среду, в описываемую далекую эпоху, которая освещается как бы изнутри, а не глазами нашего современника».  ***Л. М. Поляк.*** *Алексей Толстой — художник. Проза, 1964*        «О петровском времени Толстой пишет так, будто сам чокался с Петром Алексеевичем, и качался вместе с ним на невской волне, в утлом боте, и вгонял сваи в мокрую чухонскую землю, и был под стенами Нарвы, и беседовал с горемыкой Голиковым, потягивая из трубки заморское зелье».  ***Александр Дроздов.*** *Об А. Н. Толстом, 1945*  ***Задание 5***        Какое значение для Толстого — мастера исторической прозы — имели «пыточные записи», собранные профессором Новомбергским? Вместе с тем можно ли утверждать, что писатель «подслушал» живую речь наших предков не только в этих записях, но и — пожалуй, в еще большей степени — в пору своего деревенского детства, соприкоснувшись с крестьянским Космосом? Что имел в виду Толстой, создавая теорию «языка — жеста»? Проиллюстрируйте на примере изображения героев романа, и прежде всего самого Петра, как они говорят сами о себе языком жестов. Какую роль играет «движущийся образ рассказчика», создающий «иллюзию присутствия»? Чем отличается в этом смысле роман «Петр Первый» от других, прочитанных вами исторических произведений? Первый поэтический набросок о Петре «Черный всадник» принадлежит юноше Толстому; уже смертельно больной писатель диктовал страницы последней книги романа. Можно ли утверждать, что «Петр Первый» — это художественный итог исканий А. Н. Толстого?  **БОРИС ЛЕОНИДОВИЧ ПАСТЕРНАК**  **(1890—1960)**        «Стихи Пастернака почитать — горло прочистить, дыхание укрепить, обновить легкие: такие стихи должны быть целебны для туберкулеза. У нас сейчас нет более здоровой поэзии. Это — кумыс после американского молока».  ***О. Мандельштам.*** *Заметки о поэзии, 1923*        «Нам нужно со всей силой утвердить положение: Пастернак не нужен нам. Усвоим себе взгляд: где-то вдалеке от революции пиликает свои „темы и вариации“ поэт, феноменально воздержавшийся на всем протяжении своего творчества от исторической современности».  ***В. Перцов.*** *Вымышленная фигура, 1924*        «Человеческую жизнь он склонен ощущать „драгоценным подарком“ судьбы, для сохранения человеческого достоинства надо, по слову поэта, быть „живым и только, живым и только до конца“.       Из этого доверия к жизни, ее красоте и правде возникает просветленность поэзии Пастернака. <...> Меньше, чем кто-либо, игнорировал Пастернак жестокие и драматические стороны современности, но в то же время в ряду великих поэтов XX века именно он, пожалуй, оказался наиболее чужд трагическому мировосприятию».  ***Е. Тагер.*** *Избранное Бориса Пастернака, 1966*  **Нравственно-эстетические позиции Пастернака**        «Книга есть кубический кусок горячей, дымящейся совести и больше ничего».  ***Б. Пастернак.*** *Несколько положений, 1919, 1922*        «Поэт рисует свой образ как образ отшельника-отщепенца от жизни, спрятавшегося на своей мансарде и забывшего даже о том, „какое тысячелетие“ идет сейчас у людей реального мира».  ***А. Тарасенков.*** *Борис Пастернак, 1931*        «Лирическое „я“, которое есть самоцель всех лириков, у Пастернака служит его природному (морскому, степному, небесному, горному) „я“, — всем бесчисленным „я“ природы. Эти бесчисленные „я“ природы и составляют его лирическое „я“. Лирическое „я“ Пастернака есть тот, идущий из земли, стебель живого тростника, по которому струится сок и, струясь, рождает звук. Звук Пастернака — это звук животворных соков всех растений. Его лирическое „я“ — питающая артерия, которая разносит повсюду зеленую кровь природы».  ***М. Цветаева.*** *Поэты с историей и поэты без истории, 1933*        «Жизневосприятие Пастернака сколь патетично, столь свежо и непосредственно. Будто все сущее не просто впервые увидено, но и поименовано только сейчас. <...> Ощущая себя сыном многовековой культуры, поэт сохранил первобытный, или, как говорят философы, пралогичный, взгляд на реальность, свойственный далеким нашим предкам, которые все причинно-следственные связи в мире выводили из сопричастности явлений во времени и пространстве. Убежденность, что „все живое связано волной кругового, вихревого сходства“, и обусловила „мощную силу сцепления“, явленную пастернаковской метафористикой».  ***Л. Быков.*** *Таланта вольное упорство, 1988*  ***Задание 1***        1. Обратившись к тексту, подтвердите мысль критика о свежести и непосредственности восприятия жизни в стихах Пастернака.       2. Пастернак «возбранял себе» столь характерное для распространенной в поэзии манеры, именуемой им романтической, «понимание жизни как жизни поэта». В чем находит выражение его представление о самоценности жизни?       3. В одном из поздних своих стихотворений Пастернак сказал о своем желании во всем «дойти до самой сути». Как сказывается это в его стихах?  \* \* \*   |  |  | | --- | --- | | Февраль. Достать чернил и плакать! Писать о феврале навзрыд, Пока грохочущая слякоть Весною черною горит.  Достать пролетку. За шесть гривен, Чрез благовест, чрез крик колес, Перенестись туда, где ливень Еще шумней чернил и слез. | Где, как обугленные груши, С деревьев тысячи грачей Сорвутся в лужи и обрушат Сухую грусть на дно очей.  Под ней проталины чернеют, И ветер криками изрыт, И чем случайней, тем вернее Слагаются стихи навзрыд.  *1912* |         Этим стихотворением открывается первая книга стихов Пастернака, которая, по его позднейшему признанию, «называлась до глупости притязательно» — «Близнец в тучах» (1914). При всей явной незрелости поэта уже здесь отчетливо выражено то, чему суждено было стать определяющим в его творчестве, — убежденность в главенствующем значении жизни, буквально врывающейся в стихи, бушующей в них. Как будет сказано им позднее, «поэзия всегда останется той, превыше всех Альп прославленной высотой, которая валяется в траве под ногами, так что надо только нагнуться, чтобы ее увидеть и подобрать с земли».       Пастернак «говорит о жизни на языке самой жизни. Его стихи полны шорохов листвы, ропота моря, весенней капели, сияния синевы неба и синевы инея, раскатов грома, блеска радуги, влюбленного шепота, звучанья музыки. Поэтический мир Бориса Пастернака естественно и непреднамеренно сливается с миром природы и души человеческой, занятой трудом и творчеством без рекламной шумихи и словесного пустозвонства. Очарование жизни и жизнью ощутимо в его поэзии, как ощутимо море на любой из улиц и улочек приморского города. <...>       Он писал не столько о жизни, сколько жизнью, еще верней — он заставлял самое жизнь говорить о себе».  ***Л.  Озеров.*** *Почва и судьба, 1972*  ***Задание 2***        1. Принцип, лежащий в основании его ранней поэзии, сам Пастернак определил словами «материальная выразительность», «объективный тематизм и мгновенная, рисующая движение живописность». Как обнаруживают себя в стихотворении эти свойства его поэзии? Выделите детали, создающие ощущение динамичности нарисованной здесь картины.       2. Почему чем «случайней» «слагаются стихи», тем они «вернее»? Какой смысл вложен в это утверждение?       3. Охарактеризуйте эмоциональный строй стихов, остановившись на деталях, передающих крайнюю степень душевной напряженности. Объясните, чем вызвана она.  \* \* \*   |  |  | | --- | --- | | Столетье с лишним — не вчера, А сила прежняя в соблазне, В надежде славы и добра Глядеть на вещи без боязни.   Хотеть, в отличье от хлыща, В его существованьи кратком, Труда со всеми сообща И заодно с правопорядком. | И тот же тотчас же тупик При встрече с умственною ленью, И те же выписки из книг, И тех же эр сопоставленье.  Но лишь сейчас сказать пора, Величьем дня сравненье разня: Начало славных дней Петра Мрачили мятежи и казни. |  |  | | --- | | Итак, вперед, не трепеща И утешаясь параллелью, Пока ты жив и не моща, И о тебе не пожалели.  *1931* |         Пастернак не собирался вступать в конфликт с эпохой, но хотел найти лишь ему — художнику — принадлежащее место в ней. В декабре 1934 года он писал отцу: «Я стал частицей своего времени и государства, и его интересы стали моими». Но его отношения со своей эпохой, с советской действительностью складывались все более трудно: повинна в этом и сама становившаяся все более жестокой эпоха и все решительнее утверждавшиеся в эту пору официальные требования к искусству, к художнику, которого, по словам Пастернака, «все время заставляют писать какие-то отклики, находить восторженные слова». Поэт оставлял за собою — за искусством! — право быть данником времени, а не тех, кто брался говорить от его (времени) имени. В стихотворении «Столетье с лишним — не вчера...» подхвачена (и продолжена) тема пушкинских «Стансов»: апелляция к традиции должна была подкрепить мысль поэта о возможности сосуществования поэта и власти.        «Пастернак выражает сознание интеллигента, сознающего себя таковым. Как человек этой социальной категории, он, приемля, не столько не хочет, сколько не может преобразоваться, не разрушая какие-то важные категории своего сознания. <...> Стихи полны пространством, которое поэт оставляет между собой и обыденностью. От этого они так тревожны и трагичны. <...> Стихи страшные смелостью, с которой он берет на себя ответственность за пушкинские „Стансы“. „Стансы“, опозоренные замалчиванием, оправдыванием, всеми подозрениями, он поднимает на высоту новой политической мысли. Первое отпущение греха, возникшее из глубины нашего опыта. Впервые сострадательная и товарищеская рука коснулась того страстного, остро социального желания жить, а тем самым оправдывать жизнь, которым так трагичен Пушкин конца 20-х годов».  ***Л. Гинзбург.*** *Человек за письменным столом, 1989*        «Пастернак делал ставку на внутреннюю свободу, огражденную рамками частного, приватного существования, которое в плане социально-политическом означало полную лояльность и абсолютно серьезное отношение к своим гражданским обязанностям. Эту установку он стремился выдержать на протяжении всего десятилетия. Сам он сформулировал ее стихами, недвусмысленно отсылающими к известным пушкинским „Стансам“. <...> Но если действительность выдерживала сравненья с Петровской эпохой, воспетой Пушкиным, то Пастернак ощущал возможность сравнить положение поэта в современности с пушкинским».  ***В. Мусатов.*** *«Всем нам являлась традиция, всем обещала лицо...», 1992*        «Попытка сблизить два полюса, две абсолютные реальности — истории и отдельной судьбы — остается в книге („Второе рождение“, куда вошло стихотворение. — *Сост.*) двойственной и незавершенной. Конечной точкой этого сближения оказывается романтическая готовность поэта „сойти на нет в революцьонной воле“ („Весеннею порою льда...“) — мотив неожиданный у Пастернака, в принципе чуждый ему, слишком для него „интеллигентский“. <...> Но объективно он вписывается в другой контекст времени — требуемой от личности переделки — и в этом отношении звучит как компромисс и вызов одновременно».  ***В. Альфонсов.*** *Поэзия Бориса Пастернака, 1990*  ***Задание 3***        1. Сопоставьте стихотворение Пастернака со «Стансами» Пушкина. Чем объясняется необходимость обращения — спустя «столетье» — к пушкинской характеристике (и концепции) времени?       2. Современная эпоха предстает в стихотворении Пастернака как величественная и кровавая одновременно. Как соединяются эти характеристики? Что позволяет поэту принимать, не проклиная, выпавшее на его долю время?       В автобиографическом наброске, датированном 1932 годом, Пастернак писал: «В революции дорожу больше всего — ее нравственным смыслом. Отдаленно сравнил бы его действие с действием Толстого, возведенным в бесконечную степень. <...> Помнить и не забывать его всегда приходилось самому — жизнь о нем не напоминала. Так неслыханно сурова она к сотням тысяч и миллионам; так, — сравнительно, мягка к специальностям и именам».       3. Что в стихотворении позволяет говорить о «нравственном смысле» революционной эпохи? В чем обнаруживается он?       4. Выделите в стихотворении те характеризующие эпоху детали, которые позволяют говорить о бесконечной смелости и трезвости взгляда поэта, которыми обусловлена его позиция.       5. Как характеризуются в стихотворении взаимоотношения художника и времени? Как вы понимаете слова поэта о желании трудиться «со всеми сообща»?  **На ранних поездах**   |  |  | | --- | --- | | Я под Москвою эту зиму, Но в стужу, снег и буревал Всегда, когда необходимо, По делу в городе бывал.  Я выходил в такое время, Когда на улице ни зги, И рассыпал лесною темью Свои скрипучие шаги.  Навстречу мне на переезде Вставали ветлы пустыря. Надмирно высились созвездья В холодной яме января.  Обыкновенно у задворок Меня старался перегнать Почтовый или номер сорок, А я шел на шесть двадцать пять.  Вдруг света хитрые морщины Сбирались щупальцами в круг. Прожектор несся всей махиной На оглушенный виадук.  В горячей духоте вагона Я отдавался целиком Порыву слабости врожденной И всосанному с молоком. | Сквозь прошлого перипетии И годы войн и нищеты Я молча узнавал России Неповторимые черты.  Превозмогая обожанье, Я наблюдал, боготворя, Здесь были бабы, слобожане, Учащиеся, слесаря.  В них не было следов холопства, Которые кладет нужда, И новости и неудобства Они несли как господа.  Рассевшись кучей, как в повозке, Во всем разнообразьи поз, Читали дети и подростки, Как заведенные, взасос.  Москва встречала нас во мраке, Переходившем в серебро, И, покидая свет двоякий, Мы выходили из метро.  Потомство тискалось к перилам И обдавало на ходу Черемуховым свежим мылом И пряниками на меду.  *1941* |         Летом 1936 года Пастернак поселился на даче в подмосковном поселке Переделкино. Этот дом и стал для него вскоре тем, о чем он мечтал всю жизнь. Пережитый им здесь творческий подъем отразился в цикле лирических стихотворений начала 1941 года, по словам самого поэта, «написанных по-настоящему». Позднее Пастернак не раз именно с этими стихами связывал резкий перелом в своем поэтическом творчестве, ознаменовавший выход к естественности и простоте, на необходимости которых он настаивал в написанных ранее стихотворениях.       Ахматова, навестившая поэта в Переделкине в августе 1940 года, полагала, что преодолеть мучительную творческую паузу, которую так тяжело переживал он в 30-е годы, помогла Пастернаку встреча с природой: «Природа всю жизнь была его единственной и полноправной Музой, его тайной собеседницей, его Невестой и Возлюбленной, его Женой и Вдовой — она была ему тем же, чем была Россия — Блоку. Он остался ей верен до конца, и она по-царски награждала его».        Однако, по справедливому утверждению Е. Б. Пастернака, природа для поэта «не предмет для пейзажных зарисовок, это — другое название жизни, пример душевного здоровья, естественности и красоты, которые нужно перенести в искусство, приобщить к духовному миру человека. В „Нескольких положениях“ он называл ее „удачным замыслом воображения“, который „служит поэту примером в большей еще степени, нежели — натурой и моделью“. Его стихи о природе Переделкина говорят о воспоминаниях детства и моря, об ожидании конца, об основах артистизма, будят надежду и благодарность, рождают чувство восхищения к простым людям, легко и мужественно переносящим выпавшие на их долю лишения».  ***Е. Пастернак.*** *Борис Пастернак. Материалы для биографии, 1989*        Об обстановке, в которой рождались эти стихи, Пастернак писал в письме к О. Фрейденберг: «Какая непередаваемая красота жизнь зимой в лесу, в мороз, когда есть дрова. Глаза разбегаются, это совершенное ослепленье. Сказочность этого не в одном созерцании, а в мельчайших особенностях трудного, настороженного обихода. <...> А поездка в город, с пробужденьем в шестом часу утра и утренней прогулкой за три километра темным, ночным еще полем и лесом, и линия зимнего полотна, идеальная и строгая, как смерть, и пламя утреннего поезда, к которому ты опоздал и который тебя обгоняет у выхода с лесной опушки к переезду. Ах, как вкусно еще живется, особенно в периоды трудности и безденежья (странным образом постигшего нас в последние месяцы), как еще рано сдаваться, как хочется жить».  ***Задание 4***        1. Раскройте смысл названия стихотворения, в котором раскрывается его основная идея.        «Стихотворение „На ранних поездах“, давшее название книжке (1943), открывается картиной холодного и мглистого подмосковного утра. <...> Поэт здесь как будто один на один с огромным, застывшим от мороза, пустынным миром. <...> „Пустырь“ как бы ширится, доходит до „надмирных созвездий“. И затем — горячая духота вагона, набитого народом. <...> Внутренний сюжет стихотворения связан с переходом от „лесной теми“, пустынности мира с земли до звезд, от огромной „холодной ямы января“ — к жаркому многолюдству, человеческой многоликости, к свету».  ***З. Паперный.*** *Единое слово, 1983*        2. С помощью каких образных средств выражено в стихотворении ощущение кровного родства поэта с живущими рядом с ним людьми?       3. Что привлекает поэта в этих людях? Что позволяет ему разглядеть в них черты облика России?       4. Выделите конкретные детали, подробности поездки лирического героя в город. Какова их роль в раскрытии основной мысли стихотворения?       5. А теперь сопоставьте два мнения о стихотворении Пастернака.        «Поэт говорит о том чувстве, которое взволновало его, когда он очутился в вагоне, доверху набитом „простыми людьми“, „слобожанами“. Чувство это называлось в старину умилением. Некрасов, испытывая светлую радость при встрече с деревенскими детьми, изображает прилив этой радости так: „Я замер: коснулось души умиленье...“       О таком же радостном умилении говорит и Борис Пастернак, очутившись в милой его сердцу народной стихии. Свое чувство к *народу* он назвал *обожаньем* и тут же признался, что у него это чувство — врожденное. <...>       Любовь такого большого накала, такая страстная, что ее всю жизнь приходилось „превозмогать“ и таить, наконец-то вырвалась наружу в этих беглых, торопливых словах, сказанных как бы мимоходом — застенчивым шепотом».  ***К. Чуковский.*** *Борис Пастернак, 1966*        «Восторженность, влюбленность в глазах Бориса Пастернака, едущего „на ранних поездах“ в Москву из Переделкина. <...>       „Обожанье“, „боготворя“ — разве это не та же канонизация, возведение в чин святости? Младенческая ослепленность. Иначе как он мог увидеть столько достоинства в людях зимы 1940/41 года. <...>       „Как господа...“ Ой ли? — спросим мы с высоты исторической перспективы, представив себе замордованного, запуганного русского человека первых бериевских лет. Но наши подозрения беспочвенны, а обвинения в лицемерии невозможны. В том-то и дело, что поэт смотрит не глазами историка, а глазами ребенка, которому открылось чудо».  ***Г. Кружков.*** *«Как бы резвяся и играя...», 1992*        И. К. Чуковский, и Г. Кружков пишут о чувстве «обожанья», которое испытывает поэт при встрече с «простыми людьми». Но объясняют они причины возникновения именно такого чувства по-разному. К. Чуковский пишет о глубинных корнях, определивших отношение поэта к народной стихии, об обнаруживающейся таким образом некрасовской традиции. А Г. Кружков утверждает, что все дело тут в особенностях взгляда поэта на мир «глазами ребенка».       Кто из критиков, по вашему мнению, более прав? Обратившись к тексту, приведите аргументы в пользу своего выбора или сформулируйте свою собственную позицию по этому вопросу.       Можно ли утверждать, что Пастернак смотрит на своих спутников «глазами ребенка»? Или, напротив, это взгляд умудренного жизнью человека, который хочет «дойти до самой сути», постичь не сиюминутное, а «сердцевину» увиденного?  **Стихотворения Юрия Живаго**        В течение многих лет Пастернак не расставался с замыслом романа (в прозе), в центре которого должна быть революционная эпоха. Переломными в работе над ним явились военные годы, которые вызвали «вольное радостное возвращение чувства общности со всеми». Характеризуя замысел романа (получившего название «Доктор Живаго»), Пастернак писал: «...Эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое. <...> Атмосфера вещи — мое христианство». История предстает здесь как драматическое действие, а в центре этой острой коллизии оказывается художник. Наделив своего героя поэтическим даром, Пастернак тем самым отдал ему самое дорогое из того, чем он сам обладал.         «Его (Юрия Живаго. — *Сост.*) роль аналогична роли художника, который не может вмешаться волевым образом в объективно изображаемый им мир, но в то же время вносит в этот мир свой идеал. Юрий Живаго ощущает себя призванным выйти на арену истории как носитель христианского жизнепонимания, которое, став реальностью исторического самосознания человечества, способно изменить историю изнутри более, чем любое хирургическое вмешательство в нее».  ***В. Мусатов.*** *«Всем нам являлась традиция, всем обещала лицо...», 1992*        «Заканчивается роман стихами, которые, по словам исследователя, „завершают образ Живаго“, раскрывая его изнутри, в идеальном (творческом) качестве, но это все-таки условно: мы слишком хорошо знаем, что они написаны Пастернаком, что по времени они никак не совпадают с эпохой, изображенной в романе, являют новый, по существу, заключительный этап творческой эволюции. <...>       Выделим в них центральную тему — тему призвания. Звуча как творческий самоотчет, она одновременно много шире, ибо концентрирует весь комплекс философских, религиозных, этических представлений Пастернака, его взгляд на собственную судьбу и пути мировой культуры, с пристальным вниманием к «вековым прототипам», непреходящим и обретающим насущный смысл».  ***В. Альфонсов.*** *Поэзия Бориса Пастернака, 1990*        Открывается этот цикл стихотворением «Гамлет». Герой трагедии Шекспира постоянно сопутствовал поэту. В замечаниях, которыми завершилась его работа над переводами творений гениального английского писателя, Пастернак настаивал на том, что «Гамлет» «не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения... Драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения».  **Гамлет**   |  |  | | --- | --- | | Гул затих. Я вышел на подмостки, Прислонясь к дверному косяку, Я ловлю в далеком отголоске, Что случится на моем веку.  На меня наставлен сумрак ночи Тысячью биноклей на оси. Если только можно, Авва Отче, Чашу эту мимо пронеси. | Я люблю твой замысел упрямый И играть согласен эту роль. Но сейчас идет другая драма, И на этот раз меня уволь.  Но продуман распорядок действий, И неотвратим конец пути. Я один, все тонет в фарисействе. Жизнь прожить — не поле перейти.  *1946* |   ***Задание 5***        1. Почему стихотворение названо именем героя трагедии Шекспира? Какую роль играет это имя в воплощении смысла произведения Пастернака?       2. Лирический сюжет стихотворения совмещается с тем, что лежит в основании Евангелия. В чем смысл такого сопоставления судьбы лирического героя, обреченного на выполнение своего высокого предназначения, с судьбой Сына Божьего?       3. Как объясняете вы возникающее к концу стихотворения ощущение героем собственного одиночества в мире? Почему возникают здесь слова о «фарисействе», в которое погружено в этом мире «все»?        «Стихотворение совмещает разные аспекты содержания, построено на повторяемости главной коллизии. Оно написано от Гамлета, в том смысле, что воссоздает его положение, и одновременно — от актера, исполнителя роли Гамлета, от человека в положении Гамлета. <...>       Театр и жизнь, Шекспир и Евангелие — все здесь сливается, образуя колоссальный внутренний объем.       Разрешение дано в концовке. За первым „но“ („Но сейчас идет другая драма...“) следует снова „но“:   |  | | --- | | Но продуман распорядок действий, И неотвратим конец пути. Я один, все тонет в фарисействе. Жизнь прожить — не поле перейти. |         Побеждает „замысел упрямый“, предназначение: Гамлет (и сам герой, и его современный, в очень широком смысле, двойник) остается Гамлетом — и оказывается в новом, роковом для него и жертвенном положении.       Мемуарист (А. Гладков), вспоминая, как сам Пастернак читал своего „Гамлета“, подчеркивает субъективный, исповедальный характер стихотворения. Это верно, но в то же время мысль, заключенная в стихотворении, обращена вовне, она поистине эпохальна, и в творчестве позднего Пастернака она по-разному выражает себя. „Но пройдут такие трое суток...“ (от распятия до воскресения) — та же мысль на евангельском материале („Магдалина“). Пастернак остро осознавал, что „практический“ двадцатый век, исполненный жесточайших потрясений и противоречий, погруженный в „злобу дня“, заметно обесценил традиционную духовность, символически бравшую мир целиком, в его высшей целесообразности и полноте. Реальные трагедии нашего века грозят перекрыть самые мрачные метафоры литературы начала столетия. Пастернак не мог согласиться, что этот процесс необратим. Поэт „чуда жизни“, из породы неисправимых идеалистов, он упорно верил в то, что величие мироздания, если оно понято и почувствовано людьми, само по себе мощно побуждает творить добро. <...> Для Гамлета „прервалась связь времен“. Он призван эту связь восстановить, заполнить разрыв. Для этого он должен остаться собой. Он заполняет духовные пустоты своего времени, — но именно это создает трагичность его положения. Жертва его, в сущности, заключается в том, что он, сознавая свой долг, вынужден допустить и согласиться, что может оказаться не понятым современниками.       В миссии художника, по Пастернаку, есть сходная трагическая черта. Осуществляя духовную связь времен, художник в определенный момент может и окружающим, и самому себе показаться „ископаемым“, устаревшим. Но, будучи „последним“, он в то же время „первый“, уже по отношению к будущему».  ***В. Альфонсов.*** *Поэзия Бориса Пастернака, 1990*        Позиция поэта в пору написания им «Гамлета» получает разъяснение в письме к К. Кулиеву 25 ноября 1948 года: «Дарование учит честью и бесстрашию, потому что он открывает, как сказочно много вносит честь в общедраматический замысел существования. Одаренный человек знает, как много выигрывает жизнь при полном и правильном освещении и как проигрывает в полутьме. Личная заинтересованность побуждает его быть гордым и стремиться к правде. Эта выгодная и счастливая позиция в жизни может быть и трагедией, это второстепенно».       4. Как реализуется в стихотворении Пастернака представление о роли человека (и художника в особенности) в осуществлении замысла человеческого существования?       5. О каком «замысле упрямом» говорится в стихотворении «Гамлет»?  **Зимняя ночь**   |  |  | | --- | --- | | Мело, мело по всей земле Во все пределы. Свеча горела на столе, Свеча горела.   Как летом роем мошкара Летит на пламя, Слетались хлопья со двора К оконной раме.  Метель лепила на стекле Кружки и стрелы, Свеча горела на столе, Свеча горела.  На озаренный потолок Ложились тени, Скрещенья рук, скрещенья ног, Судьбы скрещенья. | И падали два башмачка Со стуком на пол. И воск слезами с ночника На платье капал.  И все терялось в снежной мгле, Седой и белой. Свеча горела на столе, Свеча горела.  На свечку дуло из угла, И жар соблазна Вздымал, как ангел, два крыла Крестообразно.  Мело весь месяц в феврале, И то и дело Свеча горела на столе, Свеча горела.  *1946* |         «В бескрайнем просторе мира свеча становится точкой притяжения для человеческой души: повтором слов этот такой домашний уютный источник света превращается едва ли не в вечный. А впрочем, так оно и есть в романе для Юрия Живаго и его любимой, и в стихотворении вновь и вновь повторяется: „Свеча горела на столе, / Свеча горела“ — и звучит это как заклинание. Не в комнате, а в мире мерцает — и не гаснет! — этот одинокий свет: мелькающие на потолке, освещенном неверным светом свечи, тени вполне реальны, а вместе с тем наводят на мысль о судьбе, о ее игре, ее силе. И противостоять ей невозможно, недаром здесь „...воск слезами с ночника / На платье капал“. С почти святотатственной смелостью здесь именем ангела, тенью креста осеняется совсем не любовь, а „жар соблазна“. „На свечку дуло из угла“ — вот когда этот мерцающий, неверный огонек обретает почти мистический смысл: он не гаснет, являясь единственным источником света, в котором так нуждаются заблудшие души».  ***А. Карпов.*** *«Вечности заложник у времени в плену», 1998*  ***Задание 6***        1. Как соединяются в «Зимней ночи» бытовой и философский планы?       2. Ознакомьтесь с двумя мнениями об этом стихотворении Пастернака.       «Нам вряд ли найти слова лучше тех, какие однажды высказал Леонов, перефразируя старое изречение: „История сокрывает малое и возвеличивает истинно большое, как ветер тушит свечу и раздувает пламя костра“. <...>       Не знаю, вспоминал ли это старое изречение Борис Пастернак, когда писал свою „Зимнюю ночь“:        Мело, мело по всей земле       Во все пределы.       Свеча горела на столе,       Свеча горела.         Настойчиво, словно заговор, словно заклятье, повторял поэт: „Свеча горела на столе, свеча горела“, будто стремясь заворожить всесветную метель, бьющуюся в стены отшельнического дома; будто поверив, что колдовской силой певучего слова можно остановить неумолимый ход времени, положить предел вторжению общей жизни в существование отдельного человека... Возможность заслонить ладонью уютное потрескивание свечи оказалось, конечно же, иллюзорной».  ***Д. Стариков.*** *Уроки жизни, 1966*        Д. Стариков «с одержимостью упростителя извлекает символ, только символ, ничего кроме символа:       «Настойчиво, словно заговор, словно заклятье, повторял поэт: „Свеча горела на столе, свеча горела“, — <...> будто поверив, что колдовской силой певучего слова можно остановить неумолимый ход времени...       Обвинение — старое. <...> Стихи Пастернака о любви, о женщине, о свиданиях с нею. И свеча — не убогий символ отшельничества, а свидетельница страсти, она откровенно, даже нескромно освещает влюбленных».  ***Ст. Рассадин.*** *Союз профессионалов, или Нечто о загробной жизни. Мемуар-статья, 1991*        3. Каково, по вашему мнению, символическое значение образа горящей свечи?       4. Кто из критиков более прав: Д. Стариков, обнаруживший в стихотворении стремление поэта «положить предел вторжению общей жизни в существование отдельного человека», или Ст. Рассадин, видящий в «Зимней ночи» лишь сценку, изображающую свидание влюбленных?       5. В чем смысл настойчивых повторов, проходящих через все стихотворение?   |  | | --- | | **Август**  Как обещало, не обманывая, Проникло солнце утром рано Косою полосой шафрановою От занавеси до дивана.  Оно покрыло жаркой охрою Соседний лес, дома поселка, Мою постель, подушку мокрую И край стены за ближней полкой.  Я вспомнил, по какому поводу Слегка увлажнена подушка. Мне снилось, что ко мне на проводы Шли по лесу вы друг за дружкой.  Вы шли толпою, врозь и парами, Вдруг кто-то вспомнил, что сегодня Шестое августа по-старому, Преображение Господне.  Обыкновенно свет без пламени Исходит в этот день с Фавора, И осень, ясная, как знаменье, К себе приковывает взоры.  И вы прошли сквозь мелкий, нищенский, Нагой, трепещущий ольшаник В имбирно-красный лес кладбищенский, Горевший, как печатный пряник.  С притихшими его вершинами Соседствовало небо важно, И голосами петушиными Перекликалась даль протяжно.  В лесу казенной землемершею Стояла смерть среди погоста, Смотря в лицо мое умершее, Чтоб вырыть яму мне по росту.  Был всеми ощутим физически Спокойный голос чей-то рядом. То прежний голос мой провидческий Звучал, не тронутый распадом.  «Прощай, лазурь Преображенская, И золото второго Спаса, Смягчи последней лаской женскою Мне горечь рокового часа.  Прощайте, годы безвременщины! Простимся, бездне унижений Бросающая вызов женщина! Я — поле твоего сраженья.  Прощай, размах крыла расправленный, Полета вольное упорство, И образ мира, в слове явленный, И творчество, и чудотворство».  *1953* |         В день праздника Преображения 6 августа (по старому стилю) Пастернак упал с мчащейся лошади и чудом избежал смерти. С этим днем связывалось для него пробуждение творческого призвания. Упоминаемая здесь гора Фавор была, по преданию, местом Преображения, когда во время молитвы Христа его лицо и одежда стали излучать божественный свет. Преображение — второй из трех летних праздников, посвященных Христу, и потому иначе называется вторым Спасом.       Мысль о конечности собственного земного существования Пастернака не пугала — его не оставляло чувство благодарности жизни за все, чем так щедро одаривает она живущего на земле. В «Августе» поэт смог — страшно сказать — взглянуть на мир из-за той черты, которую проводит смерть: *оттуда* прозвучали его обращенные к остающимся прощальные слова.  ***Задание 7***        1. В поле зрения прощающегося с миром (и даже уже покинувшего его) оказывается самое дорогое. К чему прикован здесь его взор?       2. Оставляемый героем стихотворения мир описан здесь ярко, красочно. Как соотносится эта праздничная яркость красок с трагической сущностью запечатленного в стихотворении момента?       3. Почему прощание с усопшим происходит именно в праздничный день Преображения?       4. Голос, звучащий уже из-за роковой черты, назван здесь «провидческим». Что в стихотворении может служить объяснением этого его свойства?       5. Благодаря чему печаль становится здесь поистине светлой?  **АННА АНДРЕЕВНА АХМАТОВА**  **(1889—1966)**        «**Поэзия Ахматовой** — небольшой красивый осколок **дворянской культуры**. <...> Ахматова умеет сжато и энергично формулировать, выражаясь словами Гумилева, переживания „женщин влюбленных, лукавых, мечтающих и восторженных“. Если добавить к этим эпитетам еще слова — **„женщин старого дворянского мира“** — характеристика будет полной. <....> **Мирок Ахматовой непомерно узок. Круг эмоций**, доступных поэтессе, чрезвычайно **невелик**».  ***Г. Лелевич.*** *Анна Ахматова (беглые заметки), 1923*        «Поэзия Ахматовой — это прежде всего подлинность, невыдуманность чувств, поэзия, отмеченная необычайной сосредоточенностью и взыскательностью нравственного начала. И ее, между прочим, никак нельзя назвать исключительно поэзией сердца. В целом это лирический дневник много чувствовавшего и много думавшего современника сложной и величественной эпохи, хотя бы и отраженной в этом дневнике далеко не во всей полноте и значительности».  ***А. Твардовский.*** *А. А. Ахматова, 1966*        «Ахматова владела искусством ощущать высоту интимного и интимность высокого. Поверяя изменчивые дни непреходящим, а недолгое человеческое существование вечным, она умела выявить значимость и весомость текущей истории — недаром некоторые даты выносятся ею прямо в название стихотворения, цикла, а то и книги. Однако важны здесь не сами по себе отсылки к календарю — важен обозначенный подобными вехами духовный опыт».  ***Л. Быков.*** *«Все это нашим будет и про нас», 1987*        Приведенная выше оценка поэзии Ахматовой Г. Лелевичем была весьма характерна для советской критики, не скупившейся на резкие слова в адрес будто бы уже давно отжившей свое поэтессы. Спорить с этими — чудовищно несправедливыми — суждениями сегодня уже не приходится. Стоит, однако, задуматься над секретом нестареющего обаяния этих стихов.  ***Задание 1***        С именем Ахматовой связано прежде всего представление о любовной лирике. Вместе с тем критики, чьи слова приведены выше (и не только они), почти единодушно подчеркивают ее способность выходить в стихах к осмыслению выпавшей на ее долю эпохи.       1. Подтвердите, обратившись к лирике Ахматовой, слова Твардовского о подлинности чувств в ее поэзии.       2. Благодаря чему стихи интимного (или во всяком случае — личного) характера позволяют разглядеть черты эпохи?       3. Остановившись на одном из стихотворений Ахматовой, в название которого вынесена дата, покажите, как организуется этим образный строй произведения.  **О нравственно-эстетических позициях Ахматовой**        В стихах Ахматовой «...перед нами — конкретные человеческие чувства, конкретная жизнь души, которая томится, радуется, печалится, негодует, ужасается, молится, просит и т. д. От стихотворения к стихотворению — точно от дня к дню. Стихи эти связываются в нашем воображении воедино, порождают образ живого человека, который каждое свое новое чувство, каждое новое событие своей жизни отмечает записью. Никаких особых тем, никаких особых отделов и циклов нет — перед нами как будто сплошная автобиография, сплошной дневник. <...>       В образе ахматовской героини резко ощущаются автобиографические черты — хотя бы в том, что она часто говорит о себе как о поэтессе. Это породило в среде читателей и отчасти в критике особое отношение к поэзии Ахматовой — как к интимному дневнику, по которому можно узнать подробности личной жизни автора. Наличностью сюжетных связей как бы подтверждается возможность такого отношения. Но читатели такого рода не видят, что эти автобиографические намеки, попадая в поэзию, перестают быть личными и тем дальше отстоят от реальной душевной жизни, чем ближе ее касаются. <...> Лицо поэта в поэзии — маска. Чем меньше на нем грима, тем резче ощущение контраста. Получается особый, несколько жуткий, похожий на разрушение сценической иллюзии, прием. Но для настоящего зрителя сцена этим не уничтожается, наоборот — укрепляется».  ***Б. Эйхенбаум.*** *Анна Ахматова. Опыт анализа, 1923*        «Поэтесса долго вела свой лирический монолог. Если он порой и переходил в диалог, то главным образом в любовной лирике. В стихах последних полутора десятилетий, в скупых, но выразительных строках поэтессы слышится прежде всего диалог. Это разговор с современниками. И — еще. Время присутствует уже не только как дата под строками. Оно входит в заголовок. В суть и плоть образов самой вещи. Если это послевоенная пора, то с недвусмысленной точностью. <...> Дело не в цифрах, не в календаре, не в дате, а в мете времени, в глубинной ее передаче, присущей нынешним стихам Анны Ахматовой».  ***Л. Озеров.*** *Тайны ремесла, 1963*        «Правда всегда и везде редкость. Но в том мире миража и обмана, в котором Ахматова прожила свою большую и трагическую жизнь, этот голос правды звучал и звучит как трубный глас. В эпоху, когда свыше навязывался притворный и приторный оптимизм, Ахматова говорила о том, что важнее всего человеку, — о смерти, старости, об одиночестве, обездоленности, о вдохновении и говорила простым и мудрым языком».  ***В. Франк.*** *Бег времени, 1968*  ***Задание 2***        Ахматова прожила долгую жизнь, пережив и громкую славу, и затянувшиеся на много лет гонения, и признание мирового значения ее поэзии.       1. Выделите и проанализируйте те ее стихотворения, где с особой отчетливостью обнаруживается всегда присущее поэтессе мужество, верность своему высокому предназначению.       2. Обратившись к лирике Ахматовой, охарактеризуйте ее представления о чести и достоинстве человека.       3. Какие стилевые традиции, сложившиеся в русской поэзии, подхвачены и продолжены Ахматовой?   |  |  | | --- | --- | | Смуглый отрок бродил по аллеям, У озерных грустил берегов, И столетие мы лелеем Еле слышный шелест шагов. | Иглы сосен густо и колко Устилают низкие пни... Здесь лежала его треуголка И растрепанный том Парни. |   *24 сентября 1911, Царское Село*        Имя Пушкина было для Ахматовой самым дорогим, с ним связывалось представление о том, что составляет суть поэзии, позволяя ей преодолеть время и пространство. Представление о том, что лежит в основании достоинства и силы человеческой личности, способной одержать победу в схватке с судьбой. В Пушкине искала и находила она поддержку в самое трудное для себя время, подчеркивая, что в своем творчестве «он не замыкается от мира, а идет к миру». Чувство близости к поэту мощно усиливалось для нее еще и потому, что она выросла в Царском Селе, где все освящено именем гениального поэта.  ***Задание 3***        1. Чем создается в стихотворении ощущение переполняющего поэтессу чувства благоговения при одном лишь упоминании о «смуглом отроке»?       2. Какую роль в создании образа поэта играют детали царскосельского пейзажа?       3. Какие другие стихотворения Ахматовой, связанные с именем Пушкина, вы знаете? В чем сказывается в них воздействие на ее стихи и позицию в поэзии русского гения?   |  | | --- | | Сжала руки под темной вуалью... «Отчего ты сегодня бледна?» — Оттого, что я терпкой печалью Напоила его допьяна.  Как забуду? Он вышел, шатаясь. Искривился мучительно рот... Я сбежала, перил не касаясь, Я бежала за ним до ворот.  Задыхаясь. Я крикнула: «Шутка Все, что было. Уйдешь, я умру». Улыбнулся спокойно и жутко И сказал мне: «Не стой на ветру».  *8 января 1911, Киев* |         «Вопль любящей женщины заглушается пошлым бесчеловечием любимого; убивая, он заботится о ее здоровье: „Не стой на ветру“. Это образец того, как интимное человеческое, обычное в сущности, превращается в факт трагической поэзии.       В лице персонажа „любимого“ в стихотворении присутствует распространенный „мировой“ житель, столь часто испытующий сердце женщины своей „мужественной“ беспощадностью, сохраняя при этом вежливую рассудочность».  ***А. Платонов.*** *Анна Ахматова, 1940*        «Драма осталась „за кадром“, и повинна была в ней, по-видимому, героиня. Впрочем, стихотворение вовсе не о том, „кто виноват?“. Оно о более сложном и трагическом — о страшном взаимонепонимании людей, даже когда они любят... Стихотворение в двенадцать строк оказалось не только драматической сценой, но конспектом целого романа, тема которого... станет одной из ведущих тем мировой литературы второй половины двадцатого века».  ***А. Горловский.*** *Песнь о любви, 1985*        «У Ахматовой есть выражение: „покой нелюбви“. Слово найдено: „нелюбовь“. Каковы бы ни были взаимоотношения мужчины и женщины, воспроизводимые классикой, их основа — чувство с положительным знаком, даже если это уходящее или минувшее чувство. <...> Ахматова же фокусирует свой взгляд на любви-нелюбви, на переплетении и столкновении эмоциональных противоположностей, даже крайностей, на отсутствии подлинной, глубинной близости — при наличии интимности. Поэзия осваивает особый, ранее не изображавшийся вариант схождения-расхождения, особую разновидность поведенческой ситуации. Осваивает феномен жизнестроения XX века? Возможно, и так.       В перипетиях напряженной драмы любовь окружается сетью противоречивых названий-толкований: свет, песнь, „последняя свобода“ — и грех, бред, недуг, отрава, плен. Чувству сопутствует динамика разнородных состояний: ожидания, томления, изнеможения, окаменения, забвения. И, возвышаясь до неутолимой страсти, оно впитывает в себя другие сильные движения души (их также прежде, в пушкинские времена, именовали страстями) — обиду, ревность, отречение, измену. Содержательное богатство любви-нелюбви делает ее достойной длительного, многосоставного повествования».  ***И. Гурвич.*** *Любовная лирика Ахматовой, 1997*        О том, что в поэзии Ахматовой «приютились элементы новеллы или романа», писал Б. Эйхенбаум, об ориентации ахматовской лирики на русскую психологическую прозу указывал О. Мандельштам.  ***Задание 4***        1. Проследите, как развивается лирический сюжет стихотворения, как соединяется здесь повествовательное и драматическое начало.       2. Выделите образные, стилевые средства, передающие крайнюю степень эмоциональной напряженности.       3. Что позволяет говорить о выразительной точности слова в стихе Ахматовой?  **Молитва**   |  | | --- | | Дай мне горькие годы недуга, Задыханья, бессонницу, жар, Отыми и ребенка, и друга, И таинственный песенный дар — Так молюсь за твоей литургией После стольких томительных дней, Чтобы туча над темной Россией Стала облаком в славе лучей.  *Май 1915, Духов день, Петербург* |         Родина никогда не была для Ахматовой понятием отвлеченным. Кровная связь с нею ощущалась с обостренной резкостью в самую тяжелую — для страны и ее поэта — пору. Пожалуй, впервые это было осознано с началом Первой мировой войны, когда в судьбу Ахматовой, как и в судьбу ее сограждан, вошла история.       Не случайно обращение к жанру молитвы там, где речь идет о судьбе родины.        «Молитва — просьба о невозможном: „Исцели мне душу, царь небесный, / Ледяным покоем нелюбви“. Молитвенный настрой, доходящий порой до экстаза, наделен знаковой функцией; он знаменует накал переживания, стирающего, в своей ауре, границу между „здесь“ и „там“. Атрибуты веры сближают земную, человеческую драму с легендой, притчей, и то, что поначалу кажется обыденным, получает сверхнатуральную мерку».  ***И. Гурвич.*** *Художественное открытие в лирике Ахматовой, 1995*        По словам поэта Н. Коржавина, стихи — в ряду которых, без сомнения, стоит и «Молитва», — позволяют говорить о возвращении Ахматовой «не только к родной земле, но и к самой себе, к своей сути», убеждая в том, что «в ней с самого начала жили и заявляли о себе те качества, творческие и человеческие, которые в трагические времена дали ей возможность стать в полном смысле этого слова народным поэтом...».  ***Н. Коржавин.*** *Анна Ахматова и «серебряный век», 1987*  ***Задание  5***        1. Обратившись к тексту, покажите, сколь безмерно велика любовь поэтессы к родине.       2. Охарактеризуйте жанровые особенности стихотворения, определяемые его названием.       3. Почему «песенный дар» назван здесь «таинственным»?   |  | | --- | | Мне голос был. Он звал утешно, Он говорил: «Иди сюда, Оставь свой край, глухой и грешный, Оставь Россию навсегда. Я кровь от рук твоих отмою, Из сердца выну черный стыд, Я новым именем покрою Боль поражений и обид».  Но равнодушно и спокойно Руками я замкнула слух, Чтоб этой речью недостойной Не осквернился скорбный дух.  *Осень 1917* |         Стихотворение первоначально открывалось строками, впоследствии выброшенными по цензурным соображениям:   |  | | --- | | Когда в тоске самоубийства Народ гостей немецких ждал И дух суровый византийства От русской церкви отлетал... |         Звучали эти строки весьма двусмысленно: слова о «гостях немецких» могли связываться не только с представлением об иноземном нашествии, но и о возвращении в Россию в запломбированном немцами вагоне большевиков — при таком прочтении самоубийством для народа оказывалась революция. Но как бы то ни было, России Ахматова осталась верна. По свидетельству К. Чуковского, это стихотворение высоко ценил Блок, сказавший: «Ахматова права. Это недостойная речь. Бежать от русской революции — позор».       «В стихотворении „Мне голос был. Он звал утешно...“ Ахматова по существу (и впервые) выступила как страстный гражданский поэт яркого патриотического звучания. Строгая, приподнятая, библейская форма стихотворения, заставляющая вспомнить пророков-проповедников, и самый жест *изгоняющего из храма*, — жест этот почти зрительно создается интонацией стиха, — все в данном случае удивительно соразмерно своей величественной и суровой эпохе, начинавшей новое летоисчисление».  ***А. Павловский.*** *Анна Ахматова, 1966*  ***Задание 6***        1 Как характеризуется в стихотворении революционная Россия?       2. Выделите слова (образы, эпитеты), позволяющие судить о нравственной позиции автора.       3. Что вы можете сказать о тональности стихотворения? Какими художественными средствами она создается?       4. В критической литературе жанр этого стихотворения определяется как инвектива, т. е. произведение по своему характеру резко обличительное. Сможете ли вы, обратившись к тексту, подтвердить или опровергнуть это мнение?  **Муза**   |  | | --- | | Когда я ночью жду ее прихода, Жизнь, кажется, висит на волоске. Что почести, что юность, что свобода Пред милой гостьей с дудочкой в руке. И вот вошла. Откинув покрывало, Внимательно взглянула на меня. Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала Страницы Ада?» Отвечает: «Я».  *1924* |         «Излюбленная мысль Ахматовой о долговечности человеческого слова, об удивительной нетленности духовной культуры, воплощенной в искусстве, находила многократные подтверждения. Вновь и вновь возникало и утверждалось в ее собственном творчестве чувство родственности всей предшествующей многоязычной культуре. Возвышенность слога, о которой неоднократно упоминали многие, писавшие об Ахматовой, проистекает в значительной степени и от постоянного ощущения ею обязывающего сходства с великими художниками всех эпох и наций».  ***А. Павловский.*** *Анна Ахматова, 1966*        «...Муза Ахматовой всегда остается для нее явлением таинственным, надмирным или из другого мира к ней приходящим („А в небе заря стояла, / Как ворота в ее страну“). Это явление творческой благодати, воплощенное в пленительно-прекрасный женский облик, в женскую жизнетворящую ипостась (мировая поэзия знает и другую, мужскую ипостась творческого духа; она была знакома, например, Марине Цветаевой, — Ахматовой она совершенно чужда). Она знает свою Музу в лицо, узнает ее в любом преображении, даже в самом обманчивом, даже, с годами, в искаженном. Муза к ней прилетает, откуда-то „слетает утешать“ по ночам, а может и просто прийти, остаться, чтобы тут же ее и покинуть, чтобы потом возвратиться вновь, только иногда после долгих лет напрасного ожидания. У нее свой „нрав“, поначалу даже неожиданно веселый („Веселой Музы нрав не узнаю...“), но чаще печальный; потом она надолго станет Музой Плача. С ней можно вступать в разговор, можно ее о чем-то спрашивать, в чем-то ей клясться, о чем-то молить. А она отвечает, что-то мудро угадывает, от чего-то предостерегает, смеется, лукавит, пророчит — или молчит, и это самое страшное для поэта. Ведь это Муза награждает его высшим даром — „пречистым словом“, „священным глаголом“. Но она может однажды подсказать свое слово голосом „еле слышным“, отнять „блаженство повторенья“, обречь на немоту, от которой освобождение приходит не скоро. Большего несчастья для поэта нет и быть не может, потому что этот божественный дар предназначен ему не для себя, он подлежит расточению, неизбежно страдальческому и блаженному раздариванию другим. В этом для Ахматовой всегда был смысл и дух творчества, какой бы отклик оно ни встречало».  ***В. Виленкин.*** *В сто первом зеркале, 1987*        Среди стихов о труде — не ремесле! — поэта торжественное и патетическое стихотворение «Муза» занимает особое место. «Полное самозабвение. Напряженность внимания и слуха. Отказ от всех благ ради бедной дудочки склонившейся над поэтом Музы. Абсолютная покорность ее воле. Жуткий вопрос, который трудно произнести. Пафос этого стихотворения вполне можно назвать одическим. И не только этого. „Данте“ (1936), знаменитое „Мужество“ (1942) и многие стихотворения военных лет написаны именно в одическом ключе. И возникли они не случайно, а из глубокой потребности духа, продиктованы высокими гражданскими чувствами. В них больше, чем где бы то ни было, мы ощущаем волю художника, его непреклонность, подобные тем, которые описаны в стихотворении „Данте“».  ***А. Урбан.*** *А. Ахматова. «Мне ни к чему одические рати...», 1973*  ***Задание 7***        1. Какие черты своей Музы выделяет Ахматова?       2. Охарактеризуйте отношение поэтессы к своей «милой гостье».       3. Почему при встрече с Музой возникает мысль о «страницах Ада», представляющего собой одну из частей поэмы Данте «Божественная комедия»?       4. Сравните Музу Ахматовой с пушкинской Музой.  **Творчество**   |  | | --- | | Бывает так: какая-то истома; В ушах не умолкает бой часов; Вдали раскат стихающего грома. Неузнанных и пленных голосов Мне чудятся и жалобы и стоны, Сужается какой-то тайный круг, Но в этой бездне шепотов и звонов Встает один, все победивший звук. Так вкруг него непоправимо тихо, Что слышно, как в лесу растет трава, Как по земле идет с котомкой лихо... Но вот уже послышались слова И легких рифм сигнальные звоночки, — Тогда я начинаю понимать, И просто продиктованные строчки Ложатся в белоснежную тетрадь.  *5 ноября 1936* |         О том, как рождаются стихи, Ахматова рассказала в цикле «Тайны ремесла», который открывается стихотворением «Творчество». Примечательно соединение этих двух слов, совмещение сокровенного и обыденного — одно из них буквально неотделимо от другого, когда речь заходит о творчестве. Оно у Ахматовой — явление того же ряда, что и жизнь, и процесс его идет по воле тех сил, что диктуют ход жизни. Стих возникает, как «раскат стихающего грома», как звук, побеждающий в «бездне шепотов и звонов». И задача поэта — уловить его, расслышать идущие, прорывающиеся откуда-то «слова и легких рифм сигнальные звоночки».       А. Найман, взявший на себя в последние годы жизни поэтессы обязанности ее литературного секретаря, вспоминал, что она не писала стихи, а записывала уже сложившиеся в голове строки. «Когда она „слагала стихи“, этот процесс не прерывался ни на минуту: вдруг во время очередной реплики собеседника за чтением книги, за письмом, за едой она почти в полный голос пропевала — проборматывала — „жужжала“ — неразборчивые гласные и согласные приближающихся строк, уже нашедших ритм. Это гудение представлялось звуковым и потому всеми слышимым выражением не воспринимаемого обычным слухом постоянного гула поэзии. Или, если угодно, первичным превращением хаоса в поэтический космос».  ***А. Найман.*** *Рассказы об Анне Ахматовой, 1989*        Среди дневниковых записей Ахматовой сохранилась и такая, относящаяся к 1959 году: «X. спросил меня, трудно или легко писать стихи. Я ответила: их или кто-то диктует, и тогда — совсем легко, а когда не диктует — просто невозможно». Тогда же, 24 декабря 1959 года, на одном из «листков из дневника» было написано: „...стихи идут все время, я, как всегда, их гоню, пока не услышу настоящую строку“».        «Как будто все ясно и действительно „просто“: если кто-то „диктует“, то одолевать уже ничего не приходится, надо только уметь дождаться этой божественной диктовки и расслышать „настоящую строку“. И ведь написано это в 1936 году, после мучительно затянувшегося периода почти непрерывной, необъяснимой даже для самого поэта „немоты“, в момент наконец наступившего нового творческого подъема. <...> Тем естественнее нам поверить этому автопризнанию безусловно. Да и от самих стихов Анны Ахматовой разве не возникает у читателя почти на каждом шагу ощущение спонтанности, какой-то первозданной цельности и крылатой легкости поэтического открытия?»  ***В. Виленкин.*** *В сто первом зеркале, 1987*        «Рождение стиха — это постижение тайны. Это умение среди неумолчного шума, в глухой, не высказавшей себя жизни услышать звук, который заставляет утихнуть все другие, стирает помехи, ведет к открытию сокровенного: „Так вкруг него непоправимо тихо, / Что слышно, как в лесу растет трава, / Как по земле идет с котомкой лихо...“ И тут уже господствует не случай, не находка „некстати“, оживляющая стих, а творческое внимание, сосредоточенность, нащупывающая границу перехода от случайного гула и шума к пониманию („Тогда я начинаю понимать...“).        Но в конце концов — и это здесь важно подчеркнуть — стих рождается легко и свободно, как бы помимо воли автора, который, отдав все душевные силы эмоциональному анализу впечатлений, уже как бы не распоряжается итогом: „И просто продиктованные строчки / Ложатся в белоснежную тетрадь“. В воспринятом, отфильтрованном и обдуманном материале поэт уже не властен. Не стих накладывает на него свою форму, напротив, материал жизни диктует теперь стих».  ***А. Урбан.*** *А. Ахматова. «Мне ни к чему одические рати...», 1973*  ***Задание 8***        1. Как воссоздается в стихотворении процесс поэтического творчества?       2. Стихотворением «Творчество» открывается цикл «Тайны ремесла». Что позволяет Ахматовой объединить эти, казалось бы, столь разные по смыслу слова?       3. С чем сравнивается процесс рождения поэтических строк?       4. Благодаря чему возникает здесь ощущение величавой торжественности стихотворной речи?  **Приморский сонет**   |  |  | | --- | --- | | Здесь все меня переживет, Все, даже ветхие скворешни И этот воздух, воздух вешний, Морской свершивший перелет.  И голос вечности зовет С неодолимостью нездешней, И над цветущею черешней Сиянье легкий месяц льет. | И кажется такой нетрудной, Белея в чаще изумрудной, Дорога не скажу куда...  Там средь стволов еще светлее, И все похоже на аллею У царскосельского пруда.  *Июнь 1958,  Комарово* |         «Все мы немного у жизни в гостях, / Жить — это только привычка», — сказано Ахматовой. И эта привычка с годами не ослабевала, а все обострявшееся ощущение скоротечности жизни вызывало не только печаль, но и чувство радостного изумления перед ее [жизни] нестареющей красотой. Так появляется «Приморский сонет», где открывается высокий смысл обычного, ощущение вечности возникает на удивление естественно — простым сравнением сроков, отпущенных человеку и такому, в общем, недолговечному предмету, как «ветхая скворешня».        «За чувством, породившим стихотворение, стоит многое: опыт размышлений, заблуждений и открытий незаурядного человека, — но в стихотворении об этом ничего не говорится. Только чувствуется. Остается в подтексте, но подтексте без кавычек, ибо тут и речи нет об искусственном умолчании. О том, о чем говорится, говорится все. А о себе как раз почти ничего. Разве что — „Здесь все *меня* переживет...“. Но интонационное ударение здесь стоит на другом слове — на „все“. И чтоб не было сомнений — „Все, даже ветхие скворешни“. Вот вроде бы до чего дошло: меня — ветхая скворешня. Но в стихотворении нет и тени обиды или возмущения тем, что это так. Есть только любовь ко всему, что „меня переживет“, и щемящая боль от необходимости с этим расстаться. Все подготавливает высокое и трагическое смирение завершающих шести строк, содержащих тайную надежду увидеть в будущей жизни улучшенное продолжение всего того, что здесь „меня переживет“. Конечно, смирение последних строк окрашено естественным и привычным религиозным чувством. Но Ахматова — поэт, а не проповедник. И это напряженное драматическое смирение, конечно же, ближе Ахматовой, чем все соблазны „серебряного века“. Одно слово „кажется“ чего стоит. Стихотворение знает, что дорога „не скажу куда“ только кажется нетрудной. От этого оно такое щемящее, но и острота смирения — тоже от этого».  ***Н.  Коржавин.*** *Анна Ахматова и «серебряный век», 1989*        В поздних стихах Ахматовой, «неизменно подернутых каким-то плотным мраком, рассеяно множество вроде бы мимолетных признаний о „тайном знанье“, о „последнем часе“, о „последнем слое сна“, о незримом потоке небытия, о „бездонных пропастях сознанья“, о том, что мир, при всем его мраке, видится ей странно прозрачным, так что и сама тьма — прозрачна и потому как бы светла... Такие признания у нее слишком многочисленны и даже по-своему категоричны, чтобы быть случайными. Они, эти признания, создают в своей совокупности особую музыку позднего ахматовского стиха, а кроме того, они так тщательно отгранены и так неукоснительно сформулированы, что действительно похожи на знаки некоего последнего знания о мире, дарованного ей на краю жизни».  ***А. Павловский.*** *Анна Ахматова. Жизнь и творчество, 1991*  ***Задание 9***        1. Как решается центральная в стихотворении тема смерти?       2. Какие образные детали позволяют ощутить как **светлую** дорогу «не скажу куда»?       3. Как соединяется здесь мысль о бренности и вечности?       4. Сопоставьте стихотворение Ахматовой с пушкинским «Брожу ли я вдоль улиц шумных...». В чем обнаруживается близость поэтов при обращении к теме жизни и смерти? Чем отличаются предлагаемые каждым из них решения темы, полностью ли совпадает их отношение к неизбежности расставания с миром?  **«Реквием» (1940)**        Волна сталинских репрессий настигла Ахматову в 1935 году: был арестован ее единственный сын Лев Николаевич Гумилев. Вскоре освобожденный, он еще дважды подвергался аресту, тюремному заключению и ссылке. Переживаемую ею трагедию Ахматова разделяла со своим народом. И это не метафора: много часов провела она в страшной очереди, что вытягивалась вдоль мрачных стен старой петербургской тюрьмы «Кресты». И когда одна из стоящих рядом с нею едва слышно спросила: «А это вы можете описать?», Ахматова ответила: «Могу». Так рождались стихотворения, вместе составившие «Реквием» — поэму, которая стала данью скорбной памяти о всех невинно загубленных в годы сталинского произвола.       Завершенная в предвоенном 1940 году, поэма Ахматовой была опубликована много лет спустя после смерти ее автора — в 1987 году. И прочитывается она как заключительное обвинение по делу о страшных злодеяниях кровавой эпохи.       Спустя два десятилетия после завершения поэмы, в 1961 году, ей был предпослан эпиграф, в котором позиция Ахматовой в жизни и в поэзии получила итоговую — поразительную по суровой строгости и выразительному лаконизму — характеристику:   |  | | --- | | Нет! И не под чуждым небосводом, И не под защитой чуждых крыл, — Я была тогда с моим народом, Там, где мой народ, к несчастью, был. |   ***Задание 10***        1. В эпиграфе слова «чуждый» и «мой народ» повторяются. В чем смысл усиливаемого таким повтором противопоставления?       2. В поэме черты обобщенного человеческого портрета становятся чертами облика эпохи. Подтвердите это, обратившись, например, к эпилогу.       3. Выделите в главе пятой строки, позволяющие ощутить, как размывается грань между реальностью и кошмаром. Есть ли в поэме еще примеры тому?       4. От главы к главе тональность поэта резко изменяется. Чем она определяется в каждом конкретном случае — например, в главах 5, 8, 10 и эпилоге? Какие лексические, образные, ритмико-интонационные средства передают всякий раз новое звучание?       В поэме Ахматовой с огромной силой выражено горе, заставляющее усомниться в возможности (и необходимости) собственного существования, поразительная достоверность деталей соединяется с масштабностью изображения заливаемого болью мира, и происходящее уже оказывается как бы за гранью реального.  ***Задание 11***        1. Собственная трагедия переживается автором как трагедия народа. Подтвердите это, обратившись к тексту поэмы.       2. Выделите строки, позволяющие ощутить нестерпимый ужас происходящего.        «Собственно говоря, „Реквием“ — это советская поэзия, осуществленная в том идеальном виде, какой описывают все декларации ее. Герой ее поэзии — народ. Не называемое так из политических, национальных и других идейных интересов большее или меньшее множество людей, а весь народ: все до единого участвуют на той или другой стороне в происходящем. Эта поэзия говорит от имени народа, поэт — вместе с ним, его часть. Ее язык почти газетно прост, понятен народу, ее приемы лобовые: „...для них соткала я широкий покров из бедных, у них же подслушанных слов“. И эта поэзия полна любви к народу.       Отличает и тем самым противопоставляет ее даже идеальной советской поэзии то, что она личная, столь же глубоко личная, что и „Сжала руки под темной вуалью...“. От реальной советской поэзии ее отличает, разумеется, и многое другое: во-первых, исходная и уравновешивающая трагедию христианская религиозность, потом — антигероичность, потом — не ставящая себе ограничений искренность, называние запретных вещей их именами».  ***А. Найман.*** *Рассказы об Анне Ахматовой, 1989*        «Но дело все в том, что „Реквием“ все-таки звучит одним голосом. Ахматова написала вещь не историософскую, но гражданскую. Автор ее говорил, нарушая молчание эпохи, окликая себя и откликаясь себе. „Стомильонный народ“ был всего лишь лирической метафорой. Кричал не народ — но автор. Народ же „безмолвствовал“, и потому в „Реквиеме“ говорил не „хор“, „голос из хора“, причем „хора“ немолвствующего. И это было еще одним дополнительным источником трагизма, переживаемого Ахматовой».  ***В. Мусатов.*** *«Я еще пожелезней тех...», 1992*  ***Задание 12***        1. Как соотносятся в поэме голос автора и голос народа? Выделите строки, свидетельствующие о том, что переживаемое автором горе воспринимается как всенародное.       2. Один из основных мотивов поэмы — ужас памяти и горечь забвения, другой — немыслимость жизни и невозможность смерти. Проследите, как развиваются эти мотивы, в чем, пересекаясь, они находят разрешение.       3. Голос страдающей героини поэмы усиливается здесь «стомильонным» эхом. Найдите в поэме отзвуки этого голоса, повторы, которыми он подхватывается.       4. В главах 7—10 повторяются мотивы, намеченные в начальных фрагментах: приговор, призывание смерти, распятие. В чем смысл такого «дублирования»?        «Как и диктуют законы жанра, поминальный звон неуклонно выводил Ахматову к мотиву распятия, евангельской жертвы, креста. <...>       Но, сохранив сюжетную канву классического реквиема „моцартианского“ типа, его мелодику и пафосный строй, Ахматова при этом изначально поменяла местами центр и периферию трагической темы. Образы отстрадавших, отмучившихся, испивших горькую чашу сыновей „стомильонного народа“ идут фоном, а все внимание сосредоточено на лике Матери, ее „околокрестной“ муке, ее немыслимой, необъяснимой, никакими рациональными способами не постигаемой стойкости: „Нет, это не я, а кто-то другой страдает. Я бы так не могла...“       „*Молча* Мать стояла“. Молчание равно далекое и от рыданий Магдалины, и от окаменелости ученика, которое одновременно исполнено и слезного порыва, и недвижного, сурового мужества громогласное молчание, молчание *Матери —* вот контрапункт „Реквиема“, вот точка притяжения всех его трагических партий. Они замирают, взаимно погашаясь в нем, и дальше звучит тишина. <...>       Волна величественного покоя, исходящая от вершинных, итоговых строк поэмы, — это не признак наступившей гармонии — безмятежность после пережитого невозможна; это не свидетельство успокоения боли — *такое* не отболит; это переход человека в качественно иное состояние, когда ужас происшедшего утрачивает власть над его душой, но след муки, грозный отблеск ее, навсегда остается с ним, как неотъемлемая часть его опыта, без которой он смотрелся бы нами, пожалуй, куда веселее, но утратил бы многое, слишком многое непоправимо».  ***А. Архангельский.*** *Час мужества, 1988*  **МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ ШОЛОХОВ**  **(1905—1984)**  **«ТИХИЙ ДОН» (1928—1940)**  **Эпос: высшая форма словесного искусства  или необработанный жизненный материал**        «Почти всем нам известно, что в нашей литературе есть писатель мирового значения — М. А. Шолохов. Но мы как-то плохо отдаем себе в этом отчет. <...>       Не видно то новое, что внес Шолохов в литературу, возможно, из-за его презрения к форме — не к форме вообще, а к собственной оригинальной форме и стремлению выделиться. Кажется, что это сама жизнь, сумевшая мощно о себе заявить; удачно, конечно, и спасибо ей за то, но собственно об искусстве тут говорить нечего... Не всегда понятно, что в этом, может быть, и есть высшее искусство, отчасти забытое».  ***П. В. Палиевский.*** *Мировое значение Шолохова, 1972*        «Знаменитый роман советского писателя состоит из двух толстых томов. Прочитав восемьсот страниц, я все еще не знаю, как живут эти люди, внутренний мир которых заполняет множество страниц. <...> Ни в коем случае я не хотел бы пренебрегать подобными романами, традиционный стиль которых в каждом мгновении препятствует изображению новых вещей. Если я говорю, что они написаны без искусства, то совершенно честно при этом думаю, что охотно отказался бы от самого искусства, если бы оно мешало появлению подобных документов. Но я все же не верю в это».  ***Бертольд Брехт***        «Жизнь людей не может быть сама по себе предметом романа: предмет должен быть достаточно определенным, чтобы сообщить ему форму. <...> Роман г-на Шолохова не имеет единства времени или места: мы следуем за донскими казаками с их хутора на фронт, с фронта в Петроград, а небольшие вставки с описаниями природы (Дон весной, летом, осенью, зимой) — слишком механическое средство, чтобы придать рассказу единство. Это слабость, которой, конечно, мы можем пренебречь ради эпизодов: трагической истории любви Бунчука, красного агитатора, и Анны, девушки из его пулеметной команды, — красиво развернутой на фоне революции, пулеметных лент и расстрелов, уличных боев, — но освещенной урывками; судеб казачьих станиц, которые являются главной темой г-на Шолохова.       Не видно причины, почему этот роман начинается или кончается там или здесь. Нельзя сказать, чтобы отсутствовала экономия в описании каждого эпизода: но этих эпизодов слишком много. Если в них и есть какой-нибудь сюжет, в чем я сомневаюсь, он теряется в узорах ковра».  ***Грэм Грин,*** *1934*        «Его успех у читателей очень велик. В Советской России нет библиотечной анкеты, где бы имя Шолохова не оказалось бы на одном из первых мест. В эмиграции — то же самое. <...> Шолоховым зачитываются. Поклонники у него самые разнообразные. Даже те, кто склонен видеть гибельное дьявольское наваждение в каждой книге, приходящей из Москвы, выделяют „Тихий Дон“.       <...> У Шолохова, несомненно, большой природный талант. Это чувствуется со вступительных страниц „Тихого Дона“, это впечатление остается и от конца романа, хотя третий том его, в общем, суше, бледнее и сбивчивее первых двух. <...> Все, о чем рассказывает Шолохов, живет: каждый человек по-своему говорит, всякая психологическая или описательная подробность правдива. Мир не придуман, а отражен. Он сливается с природой, а не выступает на ней своенравно наложенным, чуждым рисунком. Искусство Шолохова органично».  ***Георгий Адамович.*** *Шолохов, 1934*  ***Задание 1***        Известные европейские писатели XX века — англичанин Грэм Грин и немец Бертольд Брехт восприняли «Тихий Дон» как набор талантливо описанных «эпизодов», отказывая в возможности появления эпопеи в наше время. Характерно, что Грэм Грин переадресовывает тот же упрек и роману Л. Н. Толстого «Война и мир». Итак, что же перед нами: необработанные «куски жизни», «документы» или «высшее искусство, отчасти забытое», как утверждает литературовед П. В. Палиевский? И почему поэт и критик, представитель литературы русской эмиграции Г. Адамович видит достоинства шолоховского романа как раз в том, в чем усматривают его главный недостаток Грин и Брехт, — в отсутствии «наложенного» рисунка «формы», в доверии жизни и органичном слиянии с природой?  **Историзм «Тихого Дона»**        «Картина, нарисованная Шолоховым, необозримо широка, как и сама жизнь. Как и ориентиры, как вехи, по которым определяют направление пути, появляются в романе реально-исторические события. Они помогают нам яснее представить масштаб событий и место героев в общем движении истории. Разумеется, и это надо подчеркнуть, что „Тихий Дон“ есть прежде всего художественное произведение, классический образец классической литературы. Вся историческая конкретность, обильно привлеченная автором, служит главной задаче — созданию художественного образа. <...> Специальное исследование текста „Тихого Дона“ подтвердило и расширило представление о необычайном историзме романа, необычайном даже для классической мировой литературы. <...>       Действие романа в основном происходит в хуторе Татарском или в соседних районах Верхнего Дона и — далее — по всему пределу тогдашней области Войска Донского... Однако нередко судьба заносит героев романа далеко от его географического эпицентра. В 1914 году в фокусе повествования находится Галиция... есть сцены и в Москве. В 1915—1916 годах отдельные эпизоды разворачиваются в Восточной Пруссии, в Белоруссии, в приграничных районах с Румынией. 1917 год дает наиболее широкую пространственную картину: действие происходит в Нарве, Могилеве (местонахождение Ставки), Москве, Быхове (место заключения участников корниловского заговора), несколько раз показан революционный Петроград.       Описание событий 1918 и 1919 годов занимает наибольшую часть текста „Тихого Дона“ — действие происходит здесь целиком на территории Донской области».  ***С. Н. Семанов.*** *«Тихий Дон», 1977*        «Гражданская война в России предстает в „Тихом Доне“ во всей сложности и драматизме, во всем своем историческом развороте. Историзм повествования выражается и в хроникально-последовательном раскрытии всех этапов этой борьбы на Дону.       В третьей книге романа столкновение воюющих сторон проходит три таких этапа, определяющих структуру повествования, динамику движения действий и судеб героев.       1. С конца апреля 1918 года, когда казаки-фронтовики северных округов покинули Дон с отступившими частями красноармейцев, до начала декабря этого же года, до того времени, когда казачьи полки (сначала Вешенский, Казанский, Мигулинский, а затем и остальные) открыли фронт красным войскам для беспрепятственного движения на Дон.       2. С января 1919 года, со времени установления советской власти на Верхнем Дону, до начала Вешенского восстания в марте этого же года.       3. С марта 1919 года до конца мая этого года, когда восставшие казаки переправились через Дон, а красные войска утвердились на правом берегу реки.       За строкой романа снова и снова сказывается внимательная работа автора в архивах, изучение им газет первых лет советской власти. <...>       Четвертую книгу романа Шолохов открывает изображением нового этапа борьбы за окончательный разгром белого движения на юге страны. Автор усиливает внимание к быту, локальным операциям, описание которых не встретишь в стратегических очерках и отчетах. Надо помнить, что писатель много видел своими глазами, жил на донских хуторах, учился в Вешенской во время восстания. Юношеские свои впечатления он стремится подкрепить рассказами участников и очевидцев событий. Работая над романом, Шолохов не раз выезжал на хутора и в станицы, тщательно изучал те места, где разворачивались события, выяснял особенности местных боевых операций и делал своих героев участниками этих событий».  ***В. В. Гура.*** *И художник, и историк, 1986*        «Теперь несколько замечаний о восстании:       1. Возникло оно в результате перегибов по отношению к казаку-середняку.       2. Этим обстоятельством воспользовались эмиссары Деникина, работавшие в Верхне-Донском округе и превратившие разновременные повстанческие вспышки в поголовное организованное выступление. Причем характерно то, что иногородние, бывшие до этого, по сути, опорой Сов<етской власти> на Дону, в преобладающем большинстве дрались на стороне повстанцев, создав свои т<ак> н<азываемые> „иногородние дружины“, и дрались ожесточенней, а следовательно, и лучше казаков-повстанцев. <...>       Но некоторые „ортодоксальные“ „вожди“ РАППа, читавшие 6-ю часть, обвинили меня в том, что я будто бы оправдываю восстание, приводя факты ущемления казаков Верхнего Дона. Так ли это? Не сгущая красок, я нарисовал суровую действительность, предшествовавшую восстанию; причем сознательно упустил такие факты, служившие непосредственной причиной восстания, как бессудный расстрел в Мигулинской ст<анице> 62 казаков-стариков или расстрелы в ст<аницах> Казанской и Шумилинской, где количество расстрелянных казаков (б<ывшие> выборные хуторские атаманы, георгиевские кавалеры, вахмистры, почетные станичные судьи, попечители школ и проч<ая> буржуазия и контрреволюция хуторского масштаба) в течение 6 дней достигло солидной цифры в 400 с лишним человек.       Наиболее мощная экономически верхушка станицы и хутора: купцы, попы, мельники — отделывались денежной контрибуцией, а под пулю шли казаки, зачастую из низов социальной прослойки. И естественно, что такая политика, проводимая некоторыми представителями Сов<етской> власти, иногда даже заведомыми врагами, была истолкована как желание уничтожить не классы, а казачество».  ***М. А. Шолохов — А. М. Горькому,*** *6 июня 1931*        «„Тихий Дон“ начинается и кончается в хуторе Татарском. Первая фраза романа: „Мелеховский двор — на самом краю хутора“. Последняя сцена: Григорий стоит „у ворот родного дома“, держит на руках сына. Здесь, в отчем доме, в семье, среди близких, на родной земле, на родине, все начала и все концы жизни. Земля эта для большинства героев романа — Верхне-Донской край тогдашней казачьей Донщины».  ***С. Н. Семанов.*** *«Тихий Дон», 1977*  ***Задание 2***        Можно ли утверждать, что в «Тихом Доне» оказались широко и полно отражены главные события бурного начала XX века — Первая мировая война, Февральская и Октябрьская революции, наконец, война гражданская? Укладывается ли, на ваш взгляд, шолоховский роман в трафареты, которые требовались от произведений социалистического реализма с непременным показом действительности «в революционном развитии» и конечном торжестве идеологии нового, победившего строя? Удалось ли Шолохову в своих героях, и прежде всего в Григории Мелехове, передать трагизм эпохи и глубину ее противоречий?  **Два Григория Мелехова**        «Прежде всего: Фадеев предлагает мне сделать такие изменения, которые для меня неприемлемы никак. Он говорит, ежели я Григория не сделаю своим, то роман не может быть напечатан. А Вы знаете, как я мыслил конец III кн<иги>? Делать Григория окончательно большевиком я не могу. <...> Об этом я написал и Фадееву. Что касается других исправлений (по 6 ч<асти>), — я не возражаю, но делать всю вещь — и главное, конец — так, как кому-то хочется, я не стану. Заявляю это категорически. Я предпочту лучше совсем не печатать, нежели делать это помимо своего желания, в ущерб и роману, и себе. Вот так я ставлю вопрос. И пусть Фадеев (он же „вождь“ теперь...) не доказывает мне, что „закон художеств<енного> произведения требует такого конца, иначе роман будет объективно реакционным“. Это — не закон. Тон его письма — безапелляционен. А я не хочу, чтобы со мной говорили таким тоном, и ежели все они (актив РАППа) будут в этаком духе обсуждать вопросы, связанные с концом книги, то не лучше ли вообще не обсуждать. Я предпочитаю последнее.       Вы поймите, дорогая Евг<ения> Григорьевна, что рот зажать мне легче всего. Только тогда нужно по-честному сказать: „Брось, Шолохов, не пиши. Твое творчество нам не только не нужно, но и вредно“. <...> Ну, черт с ними! А я все ж таки допишу „Тихий Дон“! И допишу так, как я его задумал».  ***М. А. Шолохов — Е. Г. Левицкой,*** *2 апреля 1930*        «Здесь в самый раз поведать о Харлампии Васильевиче Ермакове. Это один из прототипов образа Григория Мелехова. Миша Шолохов знал Ермакова с детства. Всегда неожиданно, с шумом и блеском, красавец и весельчак, Ермаков являлся в дом Шолоховых и был желанным гостем отца и матери будущего писателя. Уже замечено, что послужной список Харлампия Ермакова совпадает с канвой жизненного пути главного героя „Тихого Дона“. Именно канвой, а не глубиной чувств и переживаний. Прозорливый, вечно тревожный талант, так мучивший Григория Мелехова, никогда не посещал грешную голову храбреца Ермакова. Он жил по принципу: куда все, туда и я. Ветер в поле. Гайдамак. Харлампий был призван в армию в 1913 году, воевал на австро-германском фронте, заработал „завесу крестов“ (так в романе) — четыре Георгия и четыре медали, несколько раз ранен, лежал в госпиталях. Уже после Февральской революции произведен в хорунжие. Харлампий, а вслед за ним, как помнят читатели, и Мелехов служил недолгое время у Подтелкова, дрался с белоказачьим отрядом полковника Чернецова, был ранен под Каменском в ногу. Будучи на стороне красных, впервые познакомился с ЧК — „проскочил“ (так в „Тихом Доне“) фильтрационную комиссию при Особом отделе.       Очевидное совпадение жизненных обстоятельств Ермакова и Мелехова обнаруживается во время Вешенского восстания. Именно за участие в мятеже в качестве командира дивизии повстанцев Харлампий Ермаков был арестован в 1923 году, около двух лет провел в заключении. <...> Участие Ермакова в Верхнедонском восстании послужило, наконец, поводом и для последнего ареста в 1927 году. <...> 6 июня 1927 года на коллегии ОГПУ слушали, в частности, дело № 45529 по обвинению гр. Ермакова Харлампия Васильевича... Постановили: „Ермакова Харлампия Васильевича — расстрелять“».  ***Иван Жуков.*** *Рука судьбы. Правда и ложь о Михаиле Шолохове и Александре Фадееве, 1994*        «— Как был найден образ Григория?..       — В народе... Григорий — это художественный вымысел. Дался он мне не сразу. Но могу признаться теперь, что образы Григория, Петра и Дарьи Мелеховых в самом начале я писал с семьи казаков Дроздовых. Мои родители, живя в хуторе Плешакове, снимали у Дроздовых половину куреня. <...> В разработке сюжета стало ясно, что в подоснову образа Григория характер Алексея Дроздова не годится. И тут я увидел, что Ермаков более подходит к моему замыслу, каким должен быть Григорий. <...> Однако поверь, что и жизненного опыта Ермакова мне не хватило для того, чтобы создать образ мятущегося человека-правдоискателя Григория Мелехова, несущего в себе отблески трагизма эпохи. Образ Григория — это обобщение исканий многих людей».  ***К. А. Прийма.*** *Интервью с М. А. Шолоховым, 1975*        «Но стóит познакомиться с истолкованием образа Григория Мелехова в критической литературе о „Тихом Доне“, как сразу же возникает вопрос: да тот ли это Григорий, о котором мы только что читали в романе М. Шолохова? <...> Мысль, пронизывающая исследования о „Тихом Доне“, заключается в том, что Григорий Мелехов, находясь во враждебном советской власти лагере, теряет свои положительные качества, постепенно превращается в жалкое и страшное подобие человека.       О „страшной душевной опустошенности“, „страшной духовной деградации“ Григория Мелехова пишет В. Гоффеншефер, о „жалкой слабости“ Григория Мелехова упоминает М. Чарный, „жалким, узким и своекорыстным эгоистом, думающим только о себе“, называет его В. Кирпотин. В послевоенных исследованиях о „Тихом Доне“ с еще большей настойчивостью и прямолинейностью заговорили о Григории Мелехове как об отрицательном герое и пришли к убеждению, что сам М. Шолохов „развенчивает“, „карает“, „осуждает“ своего героя, беспощадно раскрывая его духовную пустоту, моральное и физическое вырождение».  ***Виктор Петелин.*** *Два Григория Мелехова, 1986*        «Григорий Мелехов ведь тоже не просто посредине и не между, хотя он там и бывает. Неустранимая линия его характера — искание правды, и не мечтательно, а в сражении за правду, в отстаивании ее — и вовсе не из неразборчивых средств. В каждом данном движении его жизни есть разное: приближение, и провалы, и совпадение, но только не уклонение (за исключением мгновений усталости). Григорий и формально не посредине: он или на одной стороне, или на другой, но всякий раз потому, что пробивается к этой центральной задаче».  ***П. В. Палиевский.*** *Мировое значение М. Шолохова, 1972*  ***Задание 3***        Почему и догматически настроенные вожди пролетарской литературы (А. Фадеев), и догматически настроенные критики и литературоведы делили главного героя «Тихого Дона» Григория Мелехова на две категории: «наш» и «не наш»? Как — творчески — ответил М. Шолохов на эти требования? Можно ли сказать, что Григорий Мелехов, протестуя против обоюдной жестокости в гражданской войне, пытался найти некую «разорванную правду», которая целостно всегда жила в народе?  **Любовь-страсть. Григорий и Аксинья**        «Аксинья привязалась к мужу после рождения ребенка, но не было у нее к нему чувства, была горькая бабья жалость да привычка. Ребенок умер, не дожив до года. Старая развернулась жизнь. И когда Мелехов Гришка, заигрывая, стал Аксинье поперек пути, с ужасом увидела она, что ее тянет к черному ласковому парню. <...> Тепло и приятно ей было, когда черные Гришкины глаза ласкали ее тяжело и исступленно. На заре, просыпаясь доить коров, она улыбалась и, еще не сознавая отчего, вспоминала: „Нынче что-то есть радостное. Что же? Григорий... Гриша...“ Пугало это новое, заполнявшее всю ее чувство, и в мыслях шла ощупью, осторожно, как через Дон по мартовскому ноздреватому льду».  «Тихий Дон»        «Не лазоревым алым цветом, а собачьей бессилой, дурно-пьяным придорожным цветет поздняя бабья любовь.       С лугового покоса переродилась Аксинья. Будто кто отметину сделал на ее лице, тавро выжег. Бабы при встрече с ней ехидно ощерялись, качали головами вслед, девки завидовали, а она гордо и высоко несла свою счастливую, но срамную голову».  «Тихий Дон»        «Срамную по тем понятиям и обычаям старого казачьего быта, по которым всегда объявлялась вне закона вот такая открытая любовь, бросающая всем и всему вызов. Но все-таки счастливую несмотря ни на что. Ни до этого у Аксиньи не было, ни потом уже не будет какой-нибудь другой любви. Потому что по всем задаткам своей натуры однолюбка она, и не вина ее, а беда, что Григорий встретился ей так поздно. Но раз поздно, то заодно и отлюбит она его за все горькое, что до этого выпало на ее долю. Ничего выше и дороже этой любви больше уже не будет у нее. Только она, первая и единственная, вплоть до смертного часа».  ***Анатолий Калинин.*** *Время «Тихого Дона», 1978*        «Отношение к женщине, к любви у Шолохова исполнено какой-то мужской душевной крепости, суровости, даже жестокости, а за всем этим — неизбывная юношеская непосредственность, доброе чувство, чистота, поэзия. Нужно было иметь свежее сердце, чтобы так незабываемо написать любовные сцены романа: любовь-страсть Григория и Аксиньи; любовь Натальи — несчастную, горькую любовь верной жены, бесконечно преданной своему мужу, отцу их малюток; любовь матери — Ильиничны — много страдавшей, мудрой, прожившей в вечных хлопотах, стерегущей своих птенцов, как курица-наседка.       Последние эпизоды романа рушит и возвышает трагедия. <...> Когда Григорий Мелехов почувствовал, что Аксинья умирает, он, „мертвея от ужаса, понял, что все кончено, что самое страшное, что только могло случиться в его жизни, — уже случилось“. Именно после того, как „схоронил он свою Аксинью при ярком утреннем свете“, он, подняв голову, „увидел черный диск Солнца“.       Все потеряно? Нет, жизнь продолжается. Григорий Мелехов держит на руках сына Мишутку».  ***Иван Жуков.*** *Рука судьбы. Правда и ложь о Михаиле Шолохове и Александре Фадееве, 1994*  ***Задание 4***        Что поражает в трагической любви Григория и Аксиньи? Через какие испытания проходят оба героя? Проследите, как меняется сам характер Григория в зависимости от того, близок ли он с Аксиньей или в разлуке с ней, согревает его ее любовь или нет. Как вы полагаете, мог ли быть у этой любви счастливый конец?  **Художественная специфика романа**   |  | | --- | | Не сохами-то славная землюшка наша распахана... Распахана наша землюшка лошадиными копытами, А засеяна славная землюшка казацкими головами, Украшен-то наш тихий Дон молодыми вдовами, Цветен наш батюшка тихий Дон сиротами, Наполнена волна в тихом Дону отцовскими, материнскими слезами.  — Ой ты, наш батюшка тихий Дон! Ой, что же ты, тихий Дон, мутнехонек течешь? — Ах, как мне, тиху Дону, не мутну течи! Со дна меня, тиха Дона, студены ключи бьют, Посередь меня, тиха Дона, бела рыбица мутит. |   *Эпиграф к первой книге «Тихого Дона»*        «Старинные казачьи песни, простые, образные, родниковой чистоты, хотя и с заметным налетом древности, задевают душу трепетной любовью к родной земле, родному краю. В них раздумья, эпическая широта. Проходных слов, заполняющих пустоту, нет совсем. Каждое слово имеет смысловую и эмоциональную нагрузку. Взволнованная интонация — вопросы, восклицания, обращение, символика, строгий смысловой и образный параллелизм, замедленный ритм, поэтическая лексика <...> — все это создает особую эмоциональность песни.       Песни естественно вписались в роман. И не только песни, а и сказки, заговоры, молитвы, причитания, сказы, приметы, поверья, живописные пословицы, поговорки, дразнилки, прозвища, прибаутки. Эпические картины степей Дона, событий войны, нелегких судеб вряд ли были бы столь волнующими и достоверными, психологически убедительными, если бы не было этой опоры в незамутненном источнике красивой и сильной народной поэзии».  ***Ф. Г. Бирюков.*** *О подвиге народном. Жизнь и творчество М. А. Шолохова, 1989*        «Важно показать лирический образ природы как параллель духовной жизни героев романа (человеческая драма Аксиньи и картина истоптанного хлебного поля, горе Натальи и степная гроза, описание прекрасного, но уже тронутого смертным тленом ландыша и трагический финал жизни Аксиньи, потрясающая картина черного неба, ослепительно сияющего на нем черного диска Солнца и трагедия Григория Мелехова). Это, конечно, лишь один из подходов к роману, помогающий ученикам понять основные идеи писателя».  ***И. С. Збарский.*** *Внеклассное чтение произведений М. Шолохова  в средней школе, 1986*        «В том восприятии мира, которое свойственно Григорию Мелехову, а заодно и Шолохову, есть много общего с мировосприятием Есенина. <...>   |  | | --- | | И невольно в море хлеба Рвется образ с языка — Отелившееся небо Лижет красного телка — |   так Есенин изображает закат. Не тот ли это самый „ласковый телок“, с которым Шолохов сравнивает „рыжее потеплевшее солнце“?       „На сизом пологе неба доклевывал краснохвостый рассвет звездное просо“ — это сравнение кажется строками Есенина, изложенными прозой. „Ставни дома наглухо стиснули голубые челюсти“, — не потому ли Шолохов убрал эту фразу, что она, помимо всего прочего, очень живо напоминает про избу-старуху, которая „челюстью порога жует пахучий мякиш тишины“?       „Прислонясь к рыжему животу сосны“, — не потому ли Шолохов внес поправку в эти слова, что они очень живо напоминали есенинские „древесные бедра ив“ и „обнаженные груди берез“?       Кому, например, принадлежат слова „голубая пряжа июльских дней“ — Шолохову или Есенину? Я уверен, что подавляющее большинство читателей проголосует за Есенина. Между тем эти слова принадлежат Шолохову и совсем не случайны для стилистики „Тихого Дона“».  ***Иван Жуков.*** *Рука судьбы. Правда и ложь о Михаиле  Шолохове и Александре Фадееве, 1994*  ***Задание 5***        Какие художественные средства, идущие из устного народного творчества, выделяются исследователями в «Тихом Доне»? Где ищет Шолохов своих учителей и что означает возможная близость его стилистики поэзии Сергея Есенина? Можно ли, на ваш взгляд, утверждать, что в «Тихом Доне» — в новых формах — возрождается былинное начало, своего рода богатырский эпос? Прав ли литературовед П. В. Палиевский, утверждая, что Шолохов, «подобно Толстому, оставил нам эпос, так что теперь у нас, в русской литературе, их два, как и в древности: «Илиада» и «Одиссея». А если не забыть «Слово», то, наверное, и три»?  **АЛЕКСАНДР ТРИФОНОВИЧ ТВАРДОВСКИЙ**  **(1910—1971)**  **О личности А. Т. Твардовского**        «В Твардовском до конца дней его оставалось что-то от крестьянского сына, сельского жителя, причем жителя не южных станиц и сел — крупных, многолюдных, а среднерусских небольших, тихих деревенек и одиноких хуторов. Там издавна сложился особый тип жителя — не бойкого, пожалуй, чуточку скрытного, иногда и застенчивого, привыкшего часто оставаться наедине с самим собой и потому любящего поразмышлять, а в небольшой компании и серьезно все обсудить — вплоть до мировых проблем, — но без шума и гама».  ***А. И. Кондратович.*** *Александр Твардовский, 1978*        «Часто бывал он труден не только для других — для самого себя. Многие вспоминают, что у него было сложное чувство собственного достоинства, которое многим казалось гордыней; поставленные перед самим собой задачи в русской литературе были чрезвычайно высоки, — только по ним одним соизмерял он свою жизнь. И когда читаешь воспоминания о нем, перед глазами встает реальный человек — „живой, дорогой и трудный“, обладающий удивительной притягательной силой обаяния своей личности».  ***Р. М. Романова.*** *Александр Твардовский, 1989*        «Твардовский всегда „вступал в тот след горячий“. Горячий след каждого из больших событий — тогда, когда он еще был горячим, и даже иной раз тогда, когда событие еще только приближалось, наступало. И про каждое он мог сказать: „...я там был. Я жил тогда“. И не только был и жил, но и действовал, переживал».  ***А. В. Македонов.*** *Творческий путь Твардовского, 1981*        «Он даже влиял на нас, когда ничего не говорил, иногда просто сидел за своим редакторским или письменным столом и много курил, вздыхал, наморщив свой умный, широкий, мудрый лоб. <...> От него исходили силовые токи, огромная энергия, огромное поле. Твардовский не терпел фальши. Поразительное чувство правды. Нет, он считался с условиями. Он не лез на рожон, он был мудрый человек, он был лишен совершенно конъюнктурного чувства. Он оценивал литературу в зависимости от таланта. Точность, никакой приблизительности, нетерпимость к так называемой художественности, ко всякого рода побрякушкам и завитушкам. Соединял в себе опытность, непосредственность крестьянина-хозяина, образованность и поэтическую мудрость».  ***Ф. А. Абрамов.*** *Об Александре Твардовском, 1972*  ***Задание 1***        Ознакомьтесь с высказываниями о личности поэта. Совпадают ли эти оценки с обликом лирического героя Твардовского? Самостоятельно подберите цитаты из стихотворений разных лет, характеризующие жизненное и творческое кредо Твардовского-художника.  **Лирика**  **«Вся суть в одном-единственном завете...» (1958)**  ***Задание 2***        В одном из своих писем, адресованном начинающему поэту, Твардовский так формулирует признаки настоящей поэзии: «...есть тема, не выдуманная от желания писать стихи, а та, от которой деваться некуда, если не одолеть ее; есть сердце, не огражденное мелочным себялюбием от других сердец, а открыто обращенное к ним; есть, наконец, желание думать и додумывать для себя до конца, до полной уверенности то, что кажется уже достаточно обдуманным другими, готовым (готового ничего нет в области мысли) — все с самого начала проверить». (Архив А. Т. Твардовского, 1948.)        Как развивается тема творческого самоопределения художника в стихотворении, написанном десять лет спустя? К какому жанру лирики можно отнести указанное стихотворение?  ***Задание 3***        «...Давно уже никто не осмеливался так откровенно, почти нахально воспользоваться пушкинским ямбом, наполнив его, этот ямб, абсолютно своей, твардовской интонацией».  ***А. А. Фадеев — К. Н. Стрельченко,*** *1953*        «Стих Твардовского, хорей и ямб Твардовского, своеобразие которого сразу же угадывается при чтении и слушании первых же строк. Угадывается, но угадать при жизни Твардовского, как и куда он пойдет и повернет дальше, было невозможно».  ***А. И. Кондратович.*** *Александр Твардовский, 1978*        Используя приведенные выше высказывания о стихе Твардовского, сопоставьте их с собственными наблюдениями над формой стихотворения «Вся суть в одном-единственном завете...». В чем, с вашей точки зрения, заключается своеобразие «твардовской» интонации?  **«Я убит подо Ржевом...» (1945—1946)**        «На сотнях памятников и обелисков не увидишь имен, лишь количество захороненных. За ними — судьбы тысяч и десятков тысяч советских солдат, погибших на войне. Они — пали, их — нет, но они живут в нас, мы не оторваны от них, и их чувства и мысли неизбежно должны были обрести голос. „Я убит подо Ржевом...“ и явилось таким голосом».  ***А. М. Абрамов.*** *Лирика Великой Отечественной войны, 1972*  ***Задание 4***        Сравните «Я убит подо Ржевом...» с рассмотренным выше стихотворением «Вся суть в одном-единственном завете...». Что сближает эти произведения и в чем проявляется идейно-тематическое и стилистическое своеобразие каждого из них?  ***Задание 5***        «В этом стихотворении соединяются черты жанра „лирики другого человека“ прежних периодов Твардовского, нового типа лирической „исторической песни“, рассказа и монолога, с некоторыми отдаленными фольклорными аналогами».  ***А. В. Македонов.*** *Творческий путь Твардовского, 1981*        Опираясь на оценку критика, охарактеризуйте жанровую природу стихотворения «Я убит подо Ржевом...». Что скрепляет воедино перечисленные разножанровые признаки? Согласны ли вы с утверждением исследователя Р. М. Романовой о том, что «Я убит подо Ржевом...» написано «в форме стройной, величественной, удивительно лиричной и одновременно драматичной симфонической поэмы»? Исходя из аналогии с музыкальным произведением, выделите ведущие темы и проследите их развитие в стихотворении.  ***Задание 6***        «Твардовский выступил в русской поэзии как новатор, значительно расширивший выразительные средства языка, распространивший на область стиха приемы и открытия художественной прозы».  ***А. А. Макаров.*** *Идущим вслед, 1969*        Можно ли отнести приведенное выше высказывание критика к идейно-образной структуре стихотворения «Я убит подо Ржевом...»? Как соотносятся в стихотворении лирическое и эпическое начала? В какой точке сюжета они сливаются воедино?  ***Задание 7***        «...Глубина всенародно-исторического бедствия и всенародно-исторического подвига в Отечественной войне с первых дней отличила ее от каких бы то ни было иных войн, и тем более военных кампаний».  ***А. Т. Твардовский.*** *Автобиография, 1965*        Как в стихотворении «Я убит подо Ржевом...» соотносятся мотивы прошлого и настоящего, смерти и бессмертия, подвига и утраты? Какими образными приемами пользуется автор, развивая тему «жестокой памяти» войны?  **«Дробится рваный цоколь монумента...» (1963)**        «Твардовский был убежденным коммунистом, но видел все уродливые формы, в которые коммунизм „выродился“ в СССР, и по-настоящему от этого страдал».  ***К. Померанцев.*** *Сквозь смерть, 1986*  ***Задание 8***        Раскройте композиционно-смысловую роль первой строфы стихотворения. Какова роль конкретных, «материальных» деталей картины, открывающей авторские размышления о вечном и преходящем, о личных притязаниях политических вождей и неумолимой логике истории?  ***Задание 9***        Сопоставьте вторую и третью строфы стихотворения. В чем иронический смысл их переклички? Какова функция смысловой параллели: «чрезмерная о вечности забота» — «чрезмерная забота о забвенье»?       Соотнесите идейно-философское звучание этих строф с образом «нерукотворного памятника» в известном стихотворении А. С. Пушкина и идеей памятника материнскому страданию, завершающей поэму А. Ахматовой «Реквием» («И пусть с неподвижных и бронзовых век, / Как слезы, струится подтаявший снег»). Как каждый из поэтов раскрывает тему исторической памяти?  ***Задание 10***        Внимательно перечитайте последнюю строфу стихотворения:   |  | | --- | | Все, что на свете сделано руками, Рукам под силу обратить на слом, Но дело в том, Что сам собою камень, — Он не бывает ни добром, ни злом. |         Что привносят в общее звучание стихотворения заключительные строки о бесстрастии камня как материала «рукотворной» истории? Каковы авторские критерии добра и зла применительно к сущности исторического прогресса?  **«Памяти матери» («В краю, куда их вывезли гуртом...») (1965)**        «...Цикл „Памяти матери“ — это не только цикл стихов о ее смерти, это цикл стихов о памяти всей жизни, времени, о важных судьбах человеческих и народных, о силе и смысле жизни».  ***А. В. Македонов.*** *Творческий путь Твардовского, 1981*  ***Задание 11***        «Мать моя, Мария Митрофановна, была всегда очень впечатлительна и чутка, даже не без сентиментальности, ко многому, что находилось вне практических, житейских интересов крестьянского двора, хлопот и забот хозяйки в большой многодетной семье. Ее до слез трогал звук пастушьей трубы где-нибудь вдалеке за нашими хуторскими кустами и болотцами, или отголосок песни с далеких деревенских полей, или, например, запах первого молодого сена, вид какого-нибудь одинокого деревца и т. п.».  ***А. Т. Твардовский.*** *Автобиография, 1965*        Как воспоминания поэта о матери перекликаются с ее воспоминаниями о жизни и быте переселенцев в эпоху коллективизации? Что более всего угнетало и мучило впечатлительную, «не без сентиментальности», крестьянскую женщину в северном спецлагере для раскулаченных?  ***Задание 12***        Обратите внимание на лексико-интонационный строй стихотворения. Как соотносятся в нем авторские интонации и речь матери, ее скорбно-сдержанные жалобы («уж больно было», «ни даже тебе», «так-сяк», «и хоть бы — а то»)? Как в стихотворении развивается тема трагической судьбы крестьянства, оторванного от родных корней волей «отца народов»?  ***Задание 13***        Вдумайтесь в смысл строк заключительной строфы стихотворения:   |  | | --- | | И не в обиде. И не все ль равно, Какою метой вечность сверху мечена. |         Что общего между этими размышлениями о вечности и проблематикой рассмотренного выше стихотворения «Дробится рваный цоколь монумента...»? Как связаны между собою память нации и память рода, семьи? Что для автора является наиболее надежным критерием в оценке событий прошлого?  **ПОЭМА «ВАСИЛИЙ ТЕРКИН» (1941—1945)**  **Творческая история поэмы**        «„Василий Теркин“ <...> известен читателю, в первую очередь армейскому, с 1942 года. Но „Вася Теркин“ был известен еще с 1939—1940 годов — с периода финской кампании. <...>       Как-то, обсуждая совместно с работниками редакции задачи и характер нашей работы в военной газете, мы решили, что нужно завести что-нибудь вроде „уголка юмора“ или еженедельного коллективного фельетона, где были бы стихи и картинки. <...> И вот мы, литераторы, работавшие в редакции „На страже Родины“, решили избрать персонаж, который выступал бы в сериях занятных картинок, снабженных стихотворными подписями. Это должен был быть некий веселый, удачливый боец, фигура условная, лубочная. <...> Кто-то предложил назвать нашего героя Васей Теркиным, именно Васей, а не Василием. Были предложения назвать Ваней, Федей, еще как-то, но остановились на Васе. Так родилось это имя. <...>       Перед весной 1942 года я приехал в Москву и, заглянув в свои тетрадки, вдруг решил оживить „Василия Теркина“. Сразу было написано вступление о воде, еде, шутке и правде. Быстро дописались главы „На привале“, „Переправа“, „Теркин ранен“, „О награде“, лежавшие в черновых набросках. <...> Перемещение героя из обстановки финской кампании в обстановку фронта Великой Отечественной войны сообщило ему совсем иное, чем в первоначальном замысле, значение».  ***А. Т. Твардовский.*** *Как был написан «Василий Теркин», 1951—1966*  **О жанре «Василия Теркина»**        «Жанровое обозначение „Книги про бойца“, на котором я остановился, не было результатом стремления просто избежать обозначения „поэма“, „повесть“ и т. п. Это совпало с решением писать не поэму, не повесть или роман в стихах, то есть не то, что имеет свои узаконенные и в известной мере обязательные сюжетные, композиционные и иные признаки. У меня не выходили эти признаки, а нечто все-таки выходило, и это нечто я обозначил „Книгой про бойца“».  ***А. Т. Твардовский.*** *Как был написан «Василий Теркин», 1951—1966*        «„Книгу про бойца“ можно было бы назвать своеобразным „дневником писателя“».  ***А. М. Турков.*** *Открытое время, 1975*        «„Василий Теркин“ был, по признанию самого поэта, его лирикой и публицистикой, песней и поучением, анекдотом и присказкой, разговором по душам и репликой к случаю».  ***Ал. Михайлов.*** *Лирическая тема, 1963*  ***Задание 14***        Сопоставьте авторское определение жанра «Василия Теркина» и наблюдения исследователей. Противоречат ли они друг другу? Каково ваше понимание жанровой природы «Книги про бойца»? Примите во внимание замечание Твардовского о том, что слово «книга» в народном смысле «звучит по-особому значительно, как предмет серьезный, достоверный, безусловный».  **О сюжете и композиции поэмы**        «В „Теркине“ определился свободный сюжет, движимый самим „потоком жизни“».  ***Е. П. Любарева.*** *Поэма А. Твардовского «За далью — даль», 1962*        «...Нарушая литературную традицию в развитии сюжета, Твардовский исходил из того, что правда изображения войны требует широкого охвата материала, подчиненного общей закономерности движения самой войны».  ***П. Ф. Рощин.*** *Поэма А. Твардовского «Василий Теркин», 1956*        «Стремление к решительной новизне, экстремальная военная ситуация и подсказали Твардовскому ключ к новаторству: „книга про бойца, без начала, без конца“. И потому он не томился сомнениями и опасениями, не смущало его отсутствие первоначального плана, слабая связанность глав. Для него было важно иное — „надо писать о том, что горит, не ждет“».  ***Р. М. Романова.*** *Александр Твардовский, 1989*  ***Задание 15***        Ознакомьтесь с высказываниями исследователей о сюжетно-композиционных особенностях поэмы. Принимая во внимание наличие «свободного» сюжета, попытайтесь найти то общее, что связывает внешне разрозненные главы «Василия Теркина». Заложен ли в сюжетно-композиционной структуре поэмы принцип поступательности и симметричности? Обоснуйте свои наблюдения.  **Образ Василия Теркина**        «Василий Теркин стал любимейшим героем читателей — и не только литературным: во время войны многие верили в его реальное существование, <...> он стал еще и нарицательным образом — именно Василий Теркин наиболее полно воплотил в себе лучшие черты советского воина — и разве только воина? Недаром автор настаивает на „обыкновенности“ своего героя, он в поэме не один, и там появляется еще один Теркин, и вообще, как и в шутку и всерьез говорит поэт: „По уставу каждой роте будет придан Теркин свой“».  ***А. И. Кондратович.*** *Александр Твардовский, 1978*        «Поэт писал о человеке-народе».  ***А. М. Абрамов.*** *Лирика и эпос Великой Отечественной войны, 1975*        «Заключительное как бы растворение образа главного героя к концу поэмы подчеркивает возникновение Теркина из многоликой народной стихии и его возвращение в нее при сохранении конкретности этой многоликости. И герой, и его автор становятся, выражаясь словами Цветаевой, „всеми“, и в этом становлении раскрывается богатство неповторимой личности не только героя поэмы, но и самого поэта как воплощения всеобщей народной личности».  ***А. В. Македонов.*** *Творческий путь Твардовского, 1981*   |  | | --- | | И скажу тебе, не скрою, — В этой книге, там ли, сям, То, что молвить бы герою, Говорю я лично сам. Я за все кругом в ответе, И заметь, коль не заметил, Что и Теркин, мой герой, За меня гласит порой.  *«Василий Теркин» («О себе»)* |   ***Задание 16***        Используя приведенные выше цитаты, а также характеристику Теркина из разных глав поэмы, обобщите свои наблюдения над главным героем «Книги про бойца» (с привлечением глав «Переправа», «О награде», «Гармонь», «Два солдата», «О любви», «Смерть и воин», «Поединок»).       Согласны ли вы с мнением различных исследователей, выделяющих главу «Поединок» как идейно-композиционный центр поэмы? Каким предстает герой в этой главе (обратите внимание на соотношение конкретного и условно-обобщенного в описании рукопашного боя)?       Как соотносятся в поэме автор и его герой? Что можно сказать о взаимодействии лирического и эпического начал в «Книге про бойца»?  **О языке и стихе поэмы**        «...Это поистине редкая книга: какая свобода, какая чудесная удаль, какая меткость, точность во всем и какой необыкновенный народный, солдатский язык — ни сучка ни задоринки, ни единого фальшивого, готового, то есть литературно-пошлого, слова. Возможно, что он останется автором только одной такой книги, начнет повторяться, писать хуже, но даже и это можно будет простить ему за „Теркина“».  ***И. А. Бунин — Н. Д. Телешову,*** *1947*        «Честь вам и слава за этот простой народный язык. В нем и „серьез“, и юмор, и лирика. Чудесно и трогательно».  ***Н. Д. Телешов — А. Т. Твардовскому,*** *1947*        «Интересно отметить, что хореическим размером написаны сказки Пушкина и „Конек-Горбунок“ П. Ершова. Это до поэмы Твардовского единственные в русской поэзии большие произведения, написанные таким размером».  ***П. Ф. Рощин.*** *Поэма Твардовского «Василий Теркин», 1956*  ***Задание 17***        Проиллюстрируйте приведенные выше высказывания выдержками из текста поэмы. Обратите внимание на идиоматические выражения, особенности диалога, синтаксические параллелизмы, устойчивые лейтмотивы, характер рифмовки в «Василии Теркине».       Как вы понимаете суть авторского пожелания в финале поэмы?   |  | | --- | | Пусть читатель вероятный Скажет с книжкою в руке: — Вот стихи, а все понятно, Все на русском языке... |         В своем отзыве о «Василии Теркине» И. А. Бунин прежде всего отметил ощущение свободы, исходящее от этой книги. В чем, по вашему мнению, проявилась эта свобода?  **О значении творчества А. Т. Твардовского**        «Народ как бы заговорил о себе сам. Такова поэзия Твардовского... Сильная, полнокровная, не боящаяся грубой прозы жизни и в то же время необыкновенно сложная и тонкая».  ***С. Я. Маршак.*** *Служба жизни, 1964*        «След напряженных размышлений писателя о жизни лежит на всем, что выходит из-под его осмотрительного пера, не терпящего лишних и пустых слов».  ***А. М. Турков.*** *Александр Твардовский, 1970*  «Поэзия Твардовского — своеобразная поэтическая энциклопедия времени, его эпическая и лирическая, отчасти и драматическая история».  ***А. В. Македонов.*** *О Твардовском, 1971*        «Есенин писал: „Я последний поэт деревни“. И почему-то подумалось, что Твардовский мог бы сказать: „Я последний поэт России“, именно России, а не СССР. Уйдет Твардовский, и никто уже никогда не заговорит так по-русски душевно, с такими переливами языка, ясного и точного, такими звуками родной речи, идущей с поля, от села».  ***А. Н. Макаров.*** *Критик и писатель, 1974*  ***Задание 18***        Ознакомившись с приведенными выше оценками творчества Твардовского, обобщите свои наблюдения над его поэтикой. Какие традиции русской лирики нашли свое отражение в поэзии Твардовского и в чем ее принципиальная новизна?       Кого из современных авторов можно было бы отнести к поэтическим преемникам С. Есенина и А. Твардовского?  **АЛЕКСАНДР ИСАЕВИЧ СОЛЖЕНИЦЫН**  **(1918—2008)**        «И вышла колонна в степь, *прямо против ветра* и против *краснеющего* восхода. *Голый* белый *снег лежал до края*, направо и налево, и деревца во всей степи не было ни одного.       Начался год новый, пятьдесят первый, и имел в нем Шухов право на *два письма*».  ***А. Солженицын.*** *Один день Ивана Денисовича, 1962*  ***Задание 1***        Еще раз прочтите этот или иной фрагмент знаменитой повести Солженицына, опубликованной в 1962 году, на исходе «оттепели», и определите главные особенности повествования этого бывшего узника ГУЛАГа, его волю к концентрации эмоций, сгущенности, уплотнению психологической жизни героев, к монологизму и сжатию временны́х горизонтов жизни. Не кажется ли вам, что язык этой повести и всей прозы Солженицына — это «язык пространства, сжатого до точки» (О. Мандельштам)?       Чем достигается эта концентрация событийности, масштабность на «аршине пространства»? Можно отметить, например, все виды «помощи» автора своему читателю. Сразу все герои — от Ивана Шухова до бригадира Тюрина и Алешки-баптиста — собраны, содвинуты в этой мерзнущей колонне. Мотив холода, беззащитности человека подчеркнут и тем, что снег только ослепительно белый («голая» белизна), и тем, что восход «краснеющий». Одиночество, заброшенность человека в мире подчеркнуты тем, что здесь все «против» него (и ветер, и восход), а сама пустота имеет какой-то абсолютный, предельный характер (ни одного деревца в степи, и всего два письма в год).  ***Задание 2***        На кого же опереться человеку в таких условиях? Где искать тепло, надежду, выход из пустоты? Не предлагая никаких рецептов спасения, писатель объективно — и через подробности сюжета, быта, портреты соседей Шухова, прежде всего бригадира, кавторанга Буйновского и др., заставляет главного героя оценивать людей, жизнь, свою и чужую, весь мир за пределами лагеря.       Можно ли, учитывая эту постоянную помощь, энергию его исповедальности, во всем не дополняя его, доверять такому признанию автора: «Просто был такой лагерный день, тяжелая работа, я таскал носилки с напарником и подумал, как нужно бы описать весь лагерный мир — одним днем... Попробую-ка я написать один день одного зека. Сел, и как полилось! со страшным напряжением!.. Я невероятно быстро написал „Один день Ивана Денисовича“ и долго это скрывал»?  ***Задание 3***        Век жизни Солженицына, предшествовавший «Одному дню...», не просто длился гораздо «дольше». Он был весьма драматичен, полон нелегких испытаний, был тоже в известном смысле «прямо против ветра».       Есть биография событий, происшествий, внешних продвижений человека, биография «юбилеев» и наград как знаков взлета, но есть и биография переживаний, скрытых нравственных решений, незримого противостояния «веку-волкодаву».       Как вы оцениваете жизненный путь Солженицына? Что есть поучительного в опыте его самосозидания, импровизации судьбы?        Александр Исаевич Солженицын родился 11 декабря 1918 года в Кисловодске, но школьные и студенческие годы провел в Ростове. По своему происхождению писатель принадлежал к двум по-своему примечательным, разрушенным революцией родам: по отцу, офицеру царской армии, участнику похода генерала Самсонова в Восточную Пруссию в августе 1914 года, — к казачьему роду Солженицыных, поселившемуся на сторожевой линии еще при Петре I, a по матери, окончившей Бестужевские курсы, — к роду степного хозяина, плантатора, выбившегося в люди из пастухов... Перед войной писатель окончил физико-математический факультет Ростовского университета и после первых проб пера поступил в МИФЛИ (Московский институт философии, литературы, истории). Все годы ученичества были отмечены характерным разномыслием, даже разнонаправленностью интересов: с одной стороны, школьник и студент Солженицын, судя по воспоминаниям первой жены — Н. Решетовской, не отличался от типично советских сверстников, даже превосходил их в чем-то («На первом курсе задумал свой очень серьезный роман «Люби Революцию»), но с другой — у него был и иной мир, жила память об ушедшей России, ее культуре и православии («Над его письменным столом висела фотография его отца в форме царского офицера»). Он бережно собирал предания семьи и рода, аксиомы религиозного опыта, готовился к судьбе учителя жизни — пламенного морализатора, мечтал реализовать свою идею о предназначении писателя: «Большой писатель в стране — это... как бы второе правительство».  ***Задание 4***        Реализовал ли Солженицын это притязание? Своими многотомными романами о революции с 1917 года под общим названием «Красное колесо» (1983—1986), историко-документальной хроникой «Архипелаг ГУЛАГ» (1973—1976), откровенно политизированной, «бодливой» по отношению к эпохе застоя и всему укладу социализма книгой «Бодался теленок с дубом» (1975), наконец, проповедью и проектом «Как нам обустроить Россию?» (1990)? Прав ли был Генрих Белль, знаменитый немецкий писатель, встречавший Солженицына, высланного из СССР, в Германии в 1974 году, когда назвал его «самым молодым в великой галерее спорных писателей»? Оцените трезвость, взвешенность и точность мысли французского критика Жоржа Нива о «двух Солженицыных»:       «Первый — публицист поневоле, человек, питающий отвращение к политическим ролям, но сделавшийся политическим рупором... отправляющийся проповедовать новую веру самоограничения, национального возрождения. У этого Солженицына все меньше шансов быть услышанным... Пророческий дар от Исайи (библейский пророк. — *В. Ч.*) до Исаича, увы, неузнаваемо деградировал!..       Но остается и второй Солженицын, тот, кто, „откатив“ глыбу „Архипелага“ и романов о человеческом существовании в лагере, взялся за „Красное колесо“... Каменщик в первую голову (как его герой Иван Денисович), Солженицын... способствует борьбе против смерти, против исчезновения пережитой человеком истории».  ***Жорж Нива.*** *Солженицын, 1993*  ***Задание 5***        Известно, что Александр Твардовский, прочитав «Один день Ивана Денисовича», оценил нравственную позицию автора так: «Лагерь глазами мужика». Вл. Лакшин в статье «Иван Денисович, его друзья и недруги» отметил особенность этого мужицкого взгляда, обращенного не только на атмосферу лагеря, на эпизоды труда, хитрости выживания, но и на сердцевину характера самого героя:       «У Шухова такая внутренняя устойчивость, вера в себя, в свои руки — в свой разум, что и Бог не нужен ему».  *Новый мир. — 1964. — № 1*        Означает ли это центральное, доминирующее положение Ивана Денисовича в системе персонажей, что автор целиком передоверил ему и описание, и оценку медленно протекающей лагерной жизни? Какие способы подключения авторского «я», голоса повествователя (и его кругозора!) всего удачнее в повести?        Задумайтесь над приемами отбора материала, пополнения «за счет автора» суммы впечатлений и догадок Шухова.       Любая подробность в повести от этого пополнения буднична и символична, она отобрана не героем с автором, а многими годами лагерного бытия писателя. Отобран и жаргон, тоже ставший событием после публикации повести, и фольклор, свои сокращения слов, особые знаки беды:       «В пять часов утра, как всегда, пробило подъем — молотком об рельс у штабного барака»; «В лагере вот кто подыхает: кто миски лижет, кто на санчасть надеется да кто к куму ходит стучать»; «Вот, тяжело ступая по коридору, дневальные понесли одну из восьмиведерных параш... а ну-ка поди вынеси, не пролья!»; «Никак не годилось с утра мочить валенки»; «Если каждый из бригады хоть по чутку палочек принесет, в бараке теплей будет»; «Завстоловой никому не кланяется, а его все зеки боятся. Он в одной руке тысячи жизней держит»; «Денисыч! Там... Десять суток дай! Это, значит, ножичек дай им складной, маленький» и т. п.       Кого первым слышим мы, вникая в эти подробности, — автора или его второе «я» — Ивана Денисовича? Во всем ли они сливаются? Что дает в итоге это двуединство точек зрения и языка для сюжетного развертывания характера Ивана Денисовича и авторской позиции?  ***Задание 6***        Правомерен ли упрек, точнее, сожаление некоторых критиков, что «мужиковатость», тем более безрелигиозность Ивана Денисовича, его отдаленность от сферы книжной, профессорской культуры мешает ему вести полноценные беседы с Цезарем Марковичем, с кавторангом, с ветераном лагеря, встреченным в столовой? Или прав был В. Лакшин, писавший о неизбежности и важности именно разных жизнечувствований: «Хотелось бы, конечно, чтобы Иван Денисович стоял на более высокой ступени культуры и чтобы Цезарь Маркович, таким образом, мог бы говорить с ним решительно обо всем, что его интересует, но, думается, и тогда взгляды на многое были бы у них различны»?  ***В. Лакшин.*** *Иван Денисович, его друзья и недруги, 1964*  ***Задание 7***        Многие годы Солженицын, глубокий почитатель Вл. Даля, все лагерные годы бережно хранивший один из томов его «Словаря», создавал свой «Словарь языкового расширения», искал через язык пути преодоления разрыва между книжным и просторечным языком, хотел через дух языка глубже понять народные характеры Шухова, Матрены («Матренин двор»), мужика Спиридона из романа «В круге первом», солдата Арсения Благодарева («Красное колесо»), фольклор лагерей и ссылок.       Как известно, русский язык в прозе Солженицына тоже предстает часто в движении — от книжного к разговорно-просторечному. Писатель и в произведениях создает тот же «Словарь языкового расширения». Он везде обосновывает свое право на умножение смысла, выявление оттенков слова путем деформации его, урезания, сокращения, наделения корневой основы слова неожиданными суффиксами, приставками. Попробуйте ответить на вопрос: что живое и что искусственное в таких его опытах со словом, в словообразованиях, заметных и в «Одном дне Ивана Денисовича»: *недокурок, солдяги* (солдаты), *гремеж, злоденята* (вместо злодеи), *скрестье* (дорог), *раскурочит, впереслой* (вперемежку), *невподым* («таскать мешки невподым»), *на цырлах* (бойко и угодливо), *одержимец* (фанатик), *испереполошив, изнахалиться, оледеть* (оледенеть), *бережа, жениться украдом, сделать что-либо через нехоть, изба* Матрены *не казалась доброжилой* и т. п.?  ***Задание 8***        Прав ли эмигрантский критик Л. Ржевский, безоговорочно принимавший эту «магию словоотбора» и словосочинительство, сплав бытующего и сочиненного слова, в целом нарочитый сказ Солженицына:       «Языковое новаторство делает его создателем некоего нового слога современной прозы... Солженицын находит свое слово... в своеобразной речевой почвенности... широко использует словарь Даля, возвращая из временного и бытового далека „уроненные“, то есть утерянные и забытые, речения... Возвращаемое слово содержит нечто трудно определимое, но отчетливо „новое“ в своем смысловом наполнении и звучании. Найденные у Даля „вниимчиво“, „вбирчиво“: „слушал вбирчиво“, „вбирчиво ими (запахами леса. — *В. Ч.*) дышал“ — не свежее ли привычных „внимательно“ и „жадно“? Затем: *грево —* тепло: „ветрами выдуваемое из нее печное грево“ („Матренин двор“), „толпошиться“ — толочься, *вплынь —* вплавь».  ***Л. Ржевский.*** *Творец и подвиг. Очерки по творчеству  Александра Солженицына, 1972*  ***Задание 9***        Возрождая многие забытые традиции русской классической литературы, и прежде всего интерес к типу жалостливого, бескорыстного, совестливого страдальца за грехи всех, за неправедность многих душ, праведника и даже юродивого с его немой молитвой, Солженицын создал характер крестьянки Матрены («Матренин двор») и отчасти похожий на нее характер «смотрителя Куликова поля» («Захар Калита»). Он напомнил читателю, что эти слабые, беззащитные, наделенные даром молитвы люди играли исцеляющую, «санитарную» роль, вбирали в свои души грубость, жестокость, грязь и бездушие мира.       Задумайтесь о смысле своеобразного автокомментария к рассказу о кроткой, нелепо погибшей из-за чужой корысти Матрене, данного Солженицыным в статье «Раскаяние и самоограничение»:       «Есть такие прирожденные ангелы — они как будто невесомы, они скользят как бы поверх этой жижи (насилия, лжи, мифов о счастье и законности. — *В. Ч.*), нисколько в ней не утопая, даже касаясь ли стопами ее поверхности. Каждый из нас встречал таких, их не десятеро и не сто на Россию, это — праведники, мы их видели, удивлялись („чудаки“), *пользовались их добром, в хорошие минуты отвечали им тем же, они располагают*, — тут же погружались опять на нашу обреченную глубину. Мы брели кто по щиколотку („счастливцы“), кто по колено, кто по пояс, кто по горло... а кто и вовсе погружался, *лишь редкими пузырьками сохранившейся души еще напоминая о себе на поверхности»* (Курсив мой. — *В. Ч.*).       В связи с Солженицыным, создавшим многостраничные книги публицистики, попробовавшим изменить многое в надеждах, порывах, пафосе соотечественников в программном выступлении «Как нам обустроить Россию?», часто говорили о писателе как «учителе жизни», «пророке», «вестнике». Критик Л. Аннинский, признавая заслуги Солженицына как «гения борьбы», делал даже вывод о ненужности всего морализаторства, об устарелости всех проповедей писателя, архаичности его языковых новшеств.  ***Задание 10***        Справедливы ли такие (и другие) снижающие притязания Солженицына, лауреата Нобелевской премии, творца обширного художественного космоса оценки? За что мы должны быть благодарны Солженицыну? Какое воздействие оказал он на нравственно-эстетические искания В. Белова, В. Распутина, Б. Можаева?  ***Задание 11***        Солженицын всегда был убежден, что линия борьбы между добром и злом не имеет очевидной, наглядной прямизны, что она часто лабиринтна, что революции и всякие реформы не спрямляют пути истории, а часто запутывают и усложняют их, что сама человеческая история уже обременительна, непосильна для природы, для человеческой души.       В чем же советует он искать опору, свет надежды, систему моральных ориентаций?       Перечитайте «Лихое зелье» — одну из «крохоток» (серия микрозарисовок, притч, эссе, дневниковых записей писателя в духе «Записей» В. Астафьева и «Камешков на ладони» В. Солоухина), опубликованную в 1998 году, и попробуйте уловить элементы надежды, веры в человека, пробивающиеся сквозь покров усталости и тревоги великого подвижника-моралиста.  **Лихое зелье**        Сколько же труда кладет земледелец: сохранить зерна до срока, посеять угодно, доходить до плодов растения добрые. Но с дикой радостью взбрасываются сорняки — не только без ухода-досмотра, а против всякого ухода, в насмешку. То-то и пословица: лихое зелье — нескоро в землю уйдет.       Отчего ж у добрых растений всегда сил меньше?       Видя невылазность человеческой истории, что в дальнем-дальнем давно, что в наисегодняшнем сегодня, — понуро склоняешь голову: да, знать — таков закон всемирный. И нам из него не выбиться — никогда, никакими благими издумками, никакими земными прожектами.       До конца человечества.       И отпущено каждому живущему только: свой труд — и своя ноша.  *Новый мир. — 1998. — № 10*  **ПОЛВЕКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ**        «Неожиданность выразительности слов, заменяющая собой всякий длинный способ описания событий, и есть поэзия. Выразительность, бытующая в языке простых людей, и не подозревающих, что они выражаются поэтически. Но не всякий наделен этой способностью. Не всякий пишущий стихи — поэт.       Стихи можно научиться рифмовать и аллитерировать, но придать им силу выразительности таким сочетанием слов, которые бы переосмысливали обычное в необычное, раскрывали бы сущность явления не через длительное изложение, а молниеносно, озаренно, пронизывая как электричеством смысла слова, отдаленно живущие в обиходе, — этому научиться нельзя; для этого надо быть поэтом, а не виршеплетом».  ***Н. Асеев.*** *Зачем и кому нужна поэзия, 1959*  ***Задание 1***  **«Поэтическая весна»**        Какие поэты и какие стихи соучаствовали в возрождении поэзии в середине 50-х гг.? Каким был резонанс поэтического слова?       Какие качества начинают особенно цениться в поэтическом восприятии мира?       Что понимали под *искренностью* в жизни и в литературе, какими были поэтические и нравственные последствия стремления быть искренним?       Погружаясь в мир современного человека, придавая значение конкретным подробностям повседневной жизни, становилась ли в это время поэзия приземленной, замкнутой в своем кругозоре?       Принесло ли это время разочарование в прежних идеалах? Как воспринимается советское прошлое — 20-е годы (Я. Смеляков, Л. Мартынов)? Как поэт воспринимает то, что тогда принято было называть «восстановлением социалистической законности» (Н. Асеев)?        ***Читать:*** *Н. Асеев.* «Весенняя песнь» («Пел торжественно петух...»), «Дом» («Я дом построил из стихов...»), «Разгоняются тучи» («Оправдали расстрелянных»); *Л. Мартынов.* «Эхо», «Что-то новое в мире», «Двадцатые годы»; *Я. Смеляков.* «Кладбище паровозов», «Милые красавицы России», «Манон Леско», «Если я заболею, к врачам обращаться не стану...».        «Вернувшийся с Севера Смеляков привез полную целомудренного романтизма поэму „Строгая любовь“. С возвращением Смелякова в поэзии стало как-то прочнее, надежнее. Начал печататься Самойлов. Его стихи о царе Иване, „Чайная“ сразу создали ему устойчивую репутацию высококультурного мастера. Были опубликованы „Кёльнская яма“, „Лошади в океане“, „Давайте после драки помашем кулаками...“ Бориса Слуцкого — стихи, новаторские по форме и содержанию. По всей стране запелись выдохнутые временем песни Окуджавы. Выйдя из долгого кризиса, Луговской написал „Ведь та, которую я знал, не существует...“, у Светлова снова пробилась его очаровательная чистая интонация. Появилось такое масштабное произведение, как „За далью — даль“ Твардовского. Все зачитывались новой книжкой Мартынова, „Некрасивой девочкой“ Заболоцкого. Как фейерверк, возник Вознесенский. Тиражи поэтических книг стали расти, поэзия вышла на площади. Это был период расцвета интереса к поэзии, невиданный доселе ни у нас и нигде в мире. Я горд, что мне пришлось быть свидетелем того времени, когда стихи становились народным событием. Справедливо было сказано: „Удивительно мощное эхо. Очевидно, такая эпоха!“»  ***Е. Евтушенко.*** *Воспитание поэзией, 1975*   |  | | --- | | Что такое случилось со мною? Говорю я с тобою одною, А слова мои почему-то Повторяются за стеною И звучат они в ту же минуту В ближайших рощах и в дальних пущах, В близлежащих жилищах И на всяческих пепелищах, И повсюду среди живущих, Знаешь, в сущности — это не плохо! Расстояние не помеха Ни для смеха и ни для вздоха. Удивительно мощное эхо. Очевидно, такая эпоха! |   ***Леонид Мартынов.*** *Эхо, 1957*        «Кроме любви к фольклору, сказке, легенде, Мартынову свойственно глубокое уважение к *науке.* Научные проблемы, научные предвидения, научные открытия питают многие его стихи, делают современными, даже злободневными. <...> Леонид Мартынов понимает свою задачу поэта как задачу прозревания сущности *вещей,* тайных взаимосвязей явлений. Поэтому редко в его книгах можно увидеть описание голого факта как такового, — поэта интересует философия факта, его смысл, его место в ряду других бесконечных фактов. <...> Леонид Мартынов глубок, человечен. Сохраняя всюду внешнюю необычность, метафорическое богатство, формальную дерзость, поэт не отрывается от интеллектуальных и моральных ценностей, как иногда бывает с некоторыми внешне эффектными стихотворцами. <...> О чем бы ни говорил поэт — это исповедь, это пережитое, это то, что он выносил в себе. Мир Мартынова просторен. Поэт принимает мир в его бесконечном поступательном развитии».  ***Е. Винокуров.*** *Л. Н. Мартынов, 1972*  ***Задание 2***  **Поэзия военного поколения**  **БОРИС СЛУЦКИЙ**  **(1919—1986)**        Чем объяснить тот факт, что в первые послевоенные годы некоторые поэты, из числа пришедших с войны, вообще не печатались, а другим приходилось нередко оправдываться за то, что они продолжают жить военной памятью?       Что было наиболее драгоценным в личном опыте, приобретенном молодыми людьми, пришедшими со студенческой скамьи на фронт? Звучала ли в поэзии военного поколения нота потерянности, разочарования в жизни и прежних идеалах?       Когда у Б. Слуцкого произошла переоценка действительности и роли вождя?       Какие черты поэтического стиля позволили Б. Слуцкому сохранить историческую память в стихах?       Как в меняющемся мире оценивал Б. Слуцкий роль «лирики» в отношении к «физике» и в чем видел долг поэта?        ***Читать:*** *Б. Слуцкий.* «Мои товарищи» («Сгорели в танках мои товарищи...»), «Лошади в океане», «Память» («Я носил ордена...»), «Физики и лирики» («Что-то физики в почете...»), «Хозяин» («А мой хозяин не любил меня...»), «Бог» («Мы все ходили под Богом...»), «Про евреев» («Евреи хлеба не сеют...»), «Лакирую действительность...», «Снова нас читает Россия...», «Я когда был возраста вашего...».        «Слуцкий, вернувшись с войны, привез мало стихов. Но вскоре расписался и именно в ту пору создал лучшие, на мой взгляд, стихи. Они были в духе откровенного марксизма, но это не делало их печатными. Слуцкий ждал своего часа, но кривить душой не умел. В тех стихах перевешивала откровенность. Она была посвящена в основном войне, судьбе поколения. В них были острые сюжеты, ясные чувства, трагические ситуации, хлесткие формулы.       Война была временем сближения интеллигенции с народом, временем гармонического единства. Это чувство единения было одним из самых счастливых, было изживанием интеллигентских комплексов и ощущением собственной полноценности. Это чувство очень сильно в творчестве и сознании Слуцкого. <...>       Страшные были годы, ни с чем не сравнимые.       Два молодых поэта, Слуцкий и я, оба — поэты, принимающие действительность, — мы каждый день могли ожидать ареста, а дальше — известно что — методы, «бессрочные» лагеря, погибель. За что, собственно? Только за то, что не умели мы пристроиться к действительности, печатать стихи, где-то числиться и служить. За то, что собирались кучками больше трех, разговаривали, общались, встречались».  ***Д. Самойлов.*** *Памятные записки, 1988*        «Слуцкий — самый последовательный систематик среди поэтов военной судьбы, и, может быть, именно это позволило ему создать столь последовательный и доведенный до логического конца поэтический стиль. <...>       Прямота, ясность, полезность. Музыка — не волшебство, а то же строительство жизни. Поэзия — это поэзия фактов. Тяжелые танки фактов давят мотыльковую пыль легенд. Слуцкий любит называть свои стихи „очерками“, „современными историями“. <...>       Слуцкий — певец структур, законов и целесообразности. Самый стих его: то подчеркнуто жесткий, граненный до формул, то подчеркнуто вольный, разговорный, то архитектурно-величественный, то намеренно-разбитый, „хриплый“...»  ***Л. Аннинский.*** *Мальчики великой эпохи, 1977*        «Когда после смерти Б. Слуцкого я впервые прочел все его рабочие тетради, в которых оказалось огромное количество неопубликованных произведений, и сверил впечатление от них с впечатлением от того, что было им опубликовано при жизни, я увидел, что поэт сделал нечто, в русской поэзии до того небывалое: лирическим и балладным стихом он написал хронику жизни советского человека, советского общества за полвека — с 20-х до 70-х годов. Причем хроника эта густо насыщена не только событиями историческими, масштабными, но и бытом нашей жизни, той материальной и духовной атмосферой, в которой жили наши деды, отцы и мы сами».  ***Ю. Болдырев.*** *Предисловие к кн.: Б. Слуцкий. «Я историю излагаю...», 1990*  ***Задание 3***  **«Поэтический бум»**        Была ли новая поэзия рубежа 60-х годов закрытой или обращенной к широкой аудитории? Каковы были трудности ее восприятия?       Чем отличались и в чем были сходны Е. Евтушенко и А. Вознесенский? Сравните «Автопортрет» и «Тбилисские базары» Вознесенского со стихами Евтушенко «Луковый суп» и «Москва-Товарная». Как оба поэта передают предметные впечатления, что преобладает в их восприятии, на что они прежде всего обращают внимание?       Какова роль метафоры у каждого из них: кто более склонен к сопряжению «далековатых» впечатлений, а кто добивается безусловной зримости, узнаваемости подробностей, подкрепляя их искренней риторикой? Какую роль играет в поэзии обоих «звуковая метафора», предполагающая смысловое родство в сходно звучащих словах?       Как вы думаете, какие опасности таит для поэта ориентация на аудиторию, привычка к успеху, «повышенная впечатлительность» по отношению к сиюминутному? Как складывались отношения поэтов с советской действительностью?        «Андрей Вознесенский не сразу дошел до меня в своих первых стихах. Виноват был не он. Я просто не умел еще читать новый почерк. Глазами трудно освоить ритм непривычных строк. Чувствовалась культура автора, его стремление быть по-своему выразительным, но ключа к его мелодиям я тогда еще не нашел. Думаю, что этого лишены были и многие, не слышавшие голоса поэта. И только цикл стихов под общим названием „Треугольная груша“ заставил меня отыскать такой ключ. Здесь уместно сказать, что возмущение экстравагантностью названия часто оказывается просто недоразумением. В самом деле, почему треугольная груша? Да, во-первых, потому, что, если спроектировать форму груши, она окажется именно треугольной; а во-вторых, потому, что форма лампочки в американском метро имела именно такую форму. Так разъясняется недоуменный вопрос о заголовке цикла.       <...> Это больше всего напоминает стилистическую манеру Маяковского: тот же неуспокоенный, нетрадиционный стих, то же стремление выразить мысль своими средствами, не заимствуя их у других, свободное обращение со строкой в ее ритмическом и синтаксическом разнообразии. Но главное общее — это повышенная впечатлительность от видимого и ощущаемого».  ***Н. Асеев.*** *Как быть с Вознесенским?, 1962*        «Евтушенко любит эпизоды, события, происшествия, случающиеся на свете, наблюдает мир во всей смачности его реальности. Он поэт главным образом „визуальный“. Все, что автор хочет сообщить, он сообщает нам через *показ*, через *описание*, через картину, дающую пищу глазу. Большинство его стихов — это новеллы, это сюжетные рассказы.       Ему нравится конкретная, более того — сверхконкретная подробность. Описывая современника, молодого человека „в пальто незимнем, в кепке рыжей“, он не удерживается, чтобы не вставить такую, казалось бы, случайную деталь: „Сосульку, пахнущую крышей, он в зубы зябкие берет“. Эпитет „зябкие“ — единственно точный, предельно физиологически ощутимый. <...>       Евтушенко пристально наблюдает повседневную жизнь. Никто так, как он, не выполняет гетевский совет „жить изо всех сил сегодняшним днем“. Поэт замечает все микроскопические черточки быта. <...>       Поэту свойственно откровенно публицистическое отношение к действительности. И этого он не скрывает. „Спешите, если есть куда спешить“, — программно заявляет он. Естественный демократизм присущ Евтушенко. Он снова подтвердил, что для поэзии нет прозаического материала».  ***Е. Винокуров.*** *Е.  А. Евтушенко, 1969*        «Евтушенко — поэт признаний, поэт искренности; Вознесенский — поэт заклинаний. Евтушенко — вождь краснокожих, Вознесенский — шаман. Шаманство не существует без фетишизма. Вознесенский фетишизирует предметный мир современности, ее жаргон, ее брань. Он запихивает в метафоры и впрягает в строки далековатые предметы — „Фордзон и трепетную лань“. Он искусно имитирует экстаз. Это экстаз рациональный... У него броня под пиджаком, он имитирует незащищенность».  ***Д. Самойлов.*** *Литература и общественное движение 50—60-х годов, 1969*        «„Шестидесятники“, и прежде всего Евтушенко, формулировали идеи порой с опережением их официальной дозволенности Это составляло предмет гордости и повод для поэтического вдохновения: „Я делаю себе карьеру тем, что не делаю ее!“ Написанные в 1957-м, эти стихи („Карьера“) прозвучали нравственным убеждением. Им выпала редкая слава. Но слишком скоро к ней примешался иронический оттенок, ибо автор действительно сделал карьеру на том, что как будто ее не делал — на своей оппозиционности к власти. Впрочем, как и А. Вознесенский... Расклад отношений поэта с властью был таков, что ничего, кроме разрешенного в печати, появиться не могло, и сама „оппозиционная смелость“ проходила через идеологический просмотр цензуры. Чтобы сохранить положение и благополучие, приходилось оставаться смелым в разрешенных пределах.       Всем приходилось выживать в разрешенных пределах, но не обязательно в этих пределах было имитировать смелость. В роли дозволенных советской властью и принятых Западом посланников русской культуры эти номенклатурные „диссиденты“ объехали весь мир, знакомя с ним читателей в России через свои поэтические впечатления. Это была двусмысленная роль, которая прежде всего не могла не сказаться на достоинстве стиха. Впрочем, поэтам казалось, что они не отступают от идеала искренности. Некоторые из них в определенной мере и были искренни: Рождественский, Евтушенко... Они были последними певцами социалистической утопии, которым удавалось петь ее с какой-то степенью убедительности. Чаще всего эти двое были публицистичны, открыты, не боялись ошибиться (ибо были искренни) и написать плохие стихи, ибо верили, что при том, как много они пишут, обязательно напишутся и хорошие.       Иногда это получалось, но чем далее, тем реже. Все, что получше, оставалось на рубеже шестидесятых».  ***И. Шайтанов.*** *Поэт в России, 1998*  **В поисках традиции**        Изменение духовной среды со второй половины 60-х гг. знаменовало собой конец «поэтического бума» с его искренним энтузиазмом и желанием искренности. Поэзия теперь отказывается переживать сиюминутное, стремится на глубину, внимательнее всматривается в собственное прошлое. В критике наступает время для споров о традиции: выясняют — что подразумевать под этим термином, насколько важно поэту обладать чувством принадлежности традиции, насколько современный поэт имеет право устанавливать родство с великими? Большие споры вызывал и вопрос о том, какие традиции стоит и не стоит продолжать.       Какими были исторические и литературные причины изменения общего характера поэзии?       Связь с какими поэтическими именами и ценностями прошлого устанавливается в критике?       Традиция — это влияние или что-то другое? Как вы понимаете слова Л. Мартынова «традиций сладостное бремя»?       Можно ли рассматривать сходство с традицией непременным залогом ценности и высоты современной поэзии, а для каждого отдельного поэта своего рода гарантией высокой оценки его творчества? Что значит слово «эпигон»?       Как споры о традиции отражаются на оценке поэзии Н. Рубцова?       Как вы оцениваете связь поэзии Н. Рубцова с русской поэтической традицией? Вам кажется, что Рубцов повторяет нечто уже безусловно известное или в его стихах вы слышите оригинальную современность тона, голос современного человека?        ***Читать:*** *Николай Рубцов.* «Сапоги мои скрип да скрип...», «В горнице» («В горнице моей светло...»), «Утро» («Когда заря, светясь по сосняку...»), «Ночь на родине», «Тихая моя родина», «Видения на холме» («Взбегу на холм и упаду в траву...»), «Звезда полей».        «Я стремился показать, что истинное существо поэзии Николая Рубцова — в воплощении слияния человека и мира, слияния, которое осуществляется прежде всего в проникающих творчество поэта стихиях света и ветра, образующих своего рода внутреннюю музыку. Истоки этой музыки — в тысячелетнем народном мироощущении и в то же время в неповторимом личностном мироощущении поэта. <...> Образы света и ветра в поэзии Рубцова ни в коей мере не повторяют соответствующие образы народной мифологии. Так, например, „светящийся снег“ — это совершенно самостоятельный образ *современного* поэта».  ***В. Кожинов.*** *Николай Рубцов, 1974*        «Хотя субъективно Рубцов на Есенина ориентировался и писал о нем вполне искренние, хотя и невыразительные стихи („Да, недолго глядел он на Русь / Голубыми глазами поэта“), этих „голубых глаз“ он у него отнюдь не унаследовал, а без своего пронзительно-парадоксального метафорического зрения Есенин — это уже не Есенин. Для полного равенства с Рубцовым надо еще из Есенина вычесть упругость мелодического движения, завораживающие дольники... Нет, не получается уравнения».  ***В. Новиков.*** *Смердяков русской поэзии (О Николае Рубцове), 1994*        «Тютчев — это не влияние, формально понятое. Сходство, проявляющее себя, пробивается сквозь огромное различие жизненной ситуации, опыта. Русская деревня, которая и была для Рубцова „глубиной России“, никак не вмещается в *тютчевское*: „Эти бедные селенья, эта скудная природа“ или „Места немилые, хоть и родные“. Именно здесь мог прийти на помощь опыт Заболоцкого, уже перенесшего тайны бытия в „места глухой природы“. <...>       Традиция — это не только влияние, воздействие, но интерпретация. Процесс двусторонний, не монолог, когда один говорит, а второй почтительно внимает и усваивает, а диалог, в котором по-новому выглядит и тот, кто оказывает влияние, и тот, кто его воспринимает. Сходство по хронологической вертикали показывает глубину традиции — художественный язык в движении, в развертывании. Ощущение этой глубины обязательно для воспринимающего поэта. В нем — динамизм традиции, импульс движения к самобытности».  ***И. Шайтанов.*** *В согласии и споре, 1979*  ***Задание 5***  **ИОСИФ БРОДСКИЙ**  **(1940—1996)**        К какому поколению и жизненному кругу принадлежал И. Бродский? Как сложилась его судьба?       Образ России в поэзии И. Бродского: Ленинград, Норенская, империя.       Какой след в его поэзии и жизненной позиции оставил опыт изгнанничества?       Как в поэзии И. Бродского переживаются Пространство и Время?       Был ли И. Бродский поэтом, склонным к подробной лирической исповеди, или предпочитал оставаться сдержанным, ироничным? Менялась ли в этом отношении его манера?       Что такое «прозаизированный тип дарования» (Е. Рейн)?       Как в поэзии И. Бродского сопрягаются вечное и современное?       Какие черты классического стиля присущи поэзии И. Бродского?       Как вы оцениваете место и значение И. Бродского в русской поэзии?        ***Читать:*** *И. Бродский.* «Рождественский романс» («Плывет в тоске необъяснимой...»), «Стансы» («Ни страны, ни погоста...»), «Осень в Норенской», «Конец прекрасной эпохи», «24 декабря 1971 года» («В Рождество все немного волхвы...»), «Письма римскому другу (из Марциала)», «Сретенье» («Когда она в церковь впервые внесла...»), «На смерть Жукова» («Вижу колонны замерших внуков...»), «Осенний крик ястреба», «Ниоткуда с любовью надцатого мартобря...», «Я входил вместо дикого зверя в клетку...», «Снег идет, оставляя весь мир в меньшинстве...», «К Урании» («У всего есть предел: в том числе у печали...»).        «Не знаю, откуда усвоил он этот стиль определенной группы молодых ленинградских поэтов — эпатирующую бесцеремонность, интеллигентскую грубость, в которой одновременно и некий момент субординации, и желание выразиться, и кокетство прямотой, куча комплексов чисто ленинградских — от столичной провинции, — перед Москвой выпендреж и, конечно, желание расшевелить, попугать пуганую ленинградскую элиту, так гордящуюся своей выдержкой, сдержанностью, воспитанием.       Не знаю, кто придумал этот стиль, от кого был перенят. Думаю, что от обэриутов, но без их игры и остроумия, без прелести мистификации».  ***Д. Самойлов.*** *О Бродском, 1980*        «В свое время в Ленинграде возникла группа, по многим признакам похожая на пушкинскую „плеяду“. То есть примерно то же число лиц: есть признанный глава, признанный ленивец, признанный остроумец. Каждый из нас повторял какую-то роль. Рейн был Пушкиным, Дельвигом, я думаю, скорее всего был Бобышев. Найман, с его едким остроумием, был Вяземским. Я, со своей меланхолией, видимо, играл роль Баратынского. Эту параллель не надо особенно затягивать, как и любую параллель».  ***Бродский об Ахматовой.*** *Диалоги с С. Волковым, 1981—1986*        «„Как можно сочинять музыку после Аушвица?“ — вопрошал Адорно, и человек, знакомый с русской историей, может повторить тот же вопрос, заменив в нем название лагеря, — повторить его, пожалуй, с большим даже правом, ибо количество людей, сгинувших в сталинских лагерях, далеко превосходит количество сгинувших в немецких. <...> Поколение, к которому я принадлежу, во всяком случае, оказалось способным сочинить эту музыку.       <...> Тот факт, что не все прервалось — по крайней мере в России, — есть в немалой мере заслуга моего поколения, и я горд своей к нему принадлежностью не в меньшей мере, чем тем, что я стою здесь сегодня. И тот факт, что я стою здесь сегодня, есть признание заслуг этого поколения перед культурой; вспоминая Мандельштама, я бы добавил — перед мировой культурой. Оглядываясь назад, я могу сказать, что мы начинали на пустом — точней, на пугающем своей опустошенностью — месте и что скорей интуитивно, чем сознательно, мы стремились именно к воссозданию эффекта непрерывности культуры, к восстановлению ее форм и тропов, к наполнению ее немногих уцелевших и часто совершенно скомпрометированных форм нашим собственным, новым или казавшимся нам таковым, современным содержанием».  ***И. Бродский.*** *Нобелевская лекция, 1987*        «Мне кажется, верхний слой его стихов обладает прежде всего двумя очень могучими, с повышенной энергетикой, качествами. Первое — это мыслительный процесс, потому что нигде нет банальности, почти нигде нет заимствований, даже изящных, которые в высшей степени приняты и ничуть не осуждаются в поэзии; но Иосиф пытается решить все по-своему, всегда могучим образом работает его мозг. И второе — это его совершенно замечательный зрительный аппарат. У него особым образом устроено зрение, могучее какое-то такое, которое сразу создает точные фигуры — как некий очень усовершенствованный фотоаппарат для съемки больших масштабов, которые употребляются на самолетах. Вот так же работает его зрение, которое замечает иногда и континенты, а иногда и бегущую кошку или разломанную бочку на земле. Это все свойства какого-то прозаизированного характера, прозаизированного типа дарования, который, видимо, и позволил ему стать последним крупным новатором русской поэзии».  ***Е. Рейн.*** *Прозаизированный тип дарования (интервью В. Полухиной), 1990*        «Тридцать лет назад Бродский признался: „Я заражен нормальным классицизмом...“ Иного трудно было бы ожидать от него, ленинградца — по прописке, петербуржца — по духу, жителя коммунальной квартиры в городе дворцов, вечно требующих и не получающих ремонта. Не от города ли он унаследовал архитектурный инстинкт законченной формы и не от областной ли судьбы ветшающей Северной Пальмиры его метафизическое чувство зыбкости сотворенного, близости распада, так легко восстанавливающего первоначальность пустого пространства?       В 1984 году Бродский увидел выставку голландского художника Карла Вейлинка и по ее поводу написал стихи. Вейлинк, подобно ему, был заражен классицизмом. Его архитектурный, парковый пейзаж на наших глазах превращается в бутафорский, разваливается. Каждая строфа Бродского начинается размышлением о том, что же это такое: „Почти пейзаж... Возможно, это будущее... Возможно также — прошлое... Бесспорно — перспектива... Возможно — натюрморт...“ И утверждающее предположение последней строфы, что это „в сущности, и есть автопортрет. / Шаг в сторону от собственного тела...“.       Для живописи Вейлинка и для поэзии Бродского теперь есть удобный термин — постмодернизм. Возможно, но тогда это какой-то другой постмодернизм, отличный от насаждаемого в настоящий момент теми, кто, ткнувшись в кучу строительного мусора, сидя спиной к зданию, уверяют, что никаких зданий нет и вообще не бывает, что реальны одни обломки.       Бродский иронизировал: «В городах только дрозды и голуби / Верят в идею архитектуры». Иронизировал и продолжал строить, архитектурно воспринимая геометрию мира под холодным взглядом Урании, природу — в своих эклогах, русскую поэзию — от Кантемира до Бродского. У него было классическое, античное чувство стиля, распространявшееся и на человека, достоинство которого состоит в том, чтобы понять, что собой он лишь временно вытесняет пространство, всегда возвращающееся, чтобы восстановить право пустоты».  ***И. Шайтанов.*** *Без Бродского, 1996*  **РУССКАЯ ПРОЗА В 50—90-е ГОДЫ**  **ВАЛЕНТИН РАСПУТИН**  **(род. в 1937 г.)**        Писатель родился и живет в Сибири, что не мешает ему, как истинно большому таланту, видеть всю Россию, о ней и писать. Как и многие современные писатели, Распутин участвует и в общественных делах, и его прямые высказывания о текущей политике, о судьбах страны и мира выглядят не всегда такими мудрыми, как нам хотелось бы. Гораздо глубже видят суть происходящего его герои. Он, к примеру, народнее и проницательнее в своих тревогах, когда рисует финальный уход главного героя повести «Пожар» Ивана Петровича, говорящий и о поражении в схватке с «нелюдьми», с «архаровцами», и о грядущем новом поединке со злом:       «Тихая, печальная и *притаенная*, будто и она страдала от *ночного* несчастья, лежала в рыхлом снегу земля. От горы открытым полем она полого соскальзывала вниз и за редкими сосенками *переходила в лед.* На горе стоял лес, из него выдвигались в поле две *темные* пустошки, лес *чернел* и впереди, куда шел от поселка Иван Петрович. На притыке к первой пустошке, тесня ее от дороги, *положено было кладбище...* Тихо-тихо кругом — как в отстое, в котором набирается новое движение».       Странные, почти апокалиптические краски — земля, переходящая в лед (т. е. в состояние предельного бесплодия), обилие всего чернеющего «ночного», небытийственного («положено было» — кем, кому в назидание? — кладбище»), но одновременно и приметы весны, намеки на новое движение... Эти жизнеощущения гораздо глубже прямых возгласов о смуте и печали за землю.  ***Задание 1***        Кто из героев писателя — в повестях, рассказах — вам ближе в своих жизнеощущениях, объемнее, избавлен от преднамеренности и иллюстративности?       Почему внутренний мир Ивана Петровича, как бы перекликающийся в главных моментах с раздвоенной, дисгармоничной, «почерневшей» и «притаенной» землей, так драматичен?       Писатель умножает возможности нашей души, чтобы расширить и углубить оптику духовного зрения, расширить круг нашего общения, дать нам возможность прожить чужие жизни, примерить их на себя.       А. де Сент-Экзюпери сказал, что человеческое общение — это самая большая роскошь на свете. И литература, безусловно, самый обширный источник этого наслаждения.       Для нынешних школьников повести В. Распутина уже история, ведь они о том времени, которое стало эпохой, принесшей стране и огромные испытания, и простые человеческие радости, которые возможны в самые мрачные и тяжелые времена.       Первая повесть Распутина, получившая большую известность, «Деньги для Марии» (1967) была еще типично нравоописательной. Сюжет ее достаточно прост: честной, доверчивой деревенской продавщице, допустившей недостачу в тысячу рублей, угрожает суд и тюрьма... Хождения ее мужа Кузьмы — в прямом смысле хождения по мукам и «сквозь народ» — это не просто поиск денег взаймы, а рассматривание людских душ, ресурсов доброты и воли к народосбережению.  ***Задание 2***        Попробуйте ответить на вопрос: чем вызван уже в следующей повести — «Последний срок» (1970) резкий переход от тревожной нравоописательности к вечным, трагическим вопросам, прежде всего к тайне смерти, к самым тонким взаимосвязям людей, в частности родных, с умирающим человеком? Что такое сама смерть? Вспомните строки Б. Пастернака — его отклик на смерть М. И. Цветаевой:   |  | | --- | | В молчанье твоего ухода Упрек невысказанный есть... |         В повести почти нет движения, перемещений героев. Они съезжаются в деревню и невольно вступают в длительные диалоги, ткут ткань воспоминаний о детстве. А сама старуха Анна? Она, не дождавшись любимой своей дочери, которая по не объясненным автором причинам не успевает приехать проститься с матерью, пересказывает им свою «сновидческую реальность» и одновременно наблюдает их, отмечая доброту одних и черствость других.  ***Задание 3***        Кому страшно и кому «легко» умирать?        Почему перед многими «эгоистами» в конце пути возникает своеобразная дилемма?   |  | | --- | | Легкой жизни я просил у Бога, Легкой смерти я прошу теперь. |         Тема смерти, ранее полузапрещенная в советской прозе, сводившаяся к теме «оптимистической трагедии» (т. е. смерти единицы во имя абсолютной цели, во имя целого), впервые предстала в 60-е годы как тема своеобразного нравственного просветления, оправдания всей жизни.       Старая Анна прожила жизнь так, как было суждено ей, ни на что не жалуясь, все принимая как должное, посланное ей одной. Посмотреть со стороны, так жизнь ее — это цепь утрат, непосильного труда и тяжких забот, и не нужна ей никакая другая жизнь, и смерть свою она воспринимает не как ужас и трагедию, а спокойно и со смирением. Писатель смотрит на ее кончину ее же глазами.       «Она уснет, но не так, как всегда, незаметно для себя, а памятно и светло — словно опускаясь по ступенькам куда-то вниз и на каждой ступеньке приостанавливаясь, чтобы осмотреться и различить, сколько ей еще осталось ступать. Когда она наконец сойдет на землю, покрытую сверху желтой соломой, и поймет, что теперь полностью уснула, навстречу ей с лестницы напротив спустится такая же, как она, худая старуха и протянет руку, в которую она должна будет вручить свою ладонь. Немая от страха и радости, которых она никогда не испытывала, старуха мелкими шажками начнет подвигаться к протянутой руке, и тогда вдруг справа откроется широкий и чистый, как после дождя, простор, залитый ясным немым светом».       Все религии мира призывают человека помнить о смерти. Почему нельзя забывать о конце жизни?  ***Задание 4***        Почему неверующие дети Анны, в частности сын Михаил, остро ощущают какую-то грешность своей жизни, вернее, ее духовную незаполненность? О чем, как не о муках души, утомленной бессмыслицей, говорит диалог братьев?       «А как не пить? День, второй, пускай даже неделю — оно еще можно. А если совсем, до самой смерти не выпить? Подумай только. Ничего впереди нету, сплошь одно и то же. Столько веревок нас держит и на работе и дома, что не охнуть, столько ты должен сделать и сделал, все должен, должен, должен и чем дальше, тем больше должен — пропади оно пропадом. А выпил — как на волю попал, освобождение наступило, и ты уже ни холеры не должен, все сделал, что надо».       Понятно, что здесь речь идет не только о водке, а о смысле жизни, которая без радости, без свободы похожа на тюрьму, на тот самый «мертвый дом», о котором писал Ф. М. Достоевский.       А есть ли у тебя радости, если ли смысл в твоей жизни без искусственного и временного освобождения от веревок долга? И что же лучше — временное просветление с неизбежным и тяжким похмельем, или иной, неназванный путь?  ***Задание 5***        Есть ли у вас ответ на вопрос о том, как надо жить, как избежать желания идти самым легким путем, не думая о последствиях своих поступков? И еще вопрос: а что же мешает человеку идти прямым путем? Отсутствие ли представлений о смысле жизни, желание ли потворствовать своим слабостям, не думая о последствиях, или, как говорится у Распутина, все, что творится в нашей жизни, есть результат того, что люди «грех и стыд забыли»?  ***Задание 6***        В повести В. Распутина мать и ее дети встречаются перед смертью, а ведь было еще и рождение, была распавшаяся семья. Был и вопрос об отношении отцов и детей. Как он выглядит в наше время?       Собираться всем вместе, когда кто-то умирает, — это одна из сохранившихся традиций. А ведь делать это нужно и при жизни, как это делается в некоторых странах на Рождество, когда семья собирается в доме родителей, когда дети едут часто через всю страну, чтобы поздравить их, чтобы увидеться и обогреться у родного очага. Для них это естественно и не подлежит никаким сомнениям.  ***Задание 7***        В продолжение сказанного выше еще один отрывок из повести В. Распутина: «После нее останутся на свете ребята, а у самой старухи никого и ничего не останется, даже себя. Интересно, куда денется ее жизнь? Ведь она жила, она помнит, что жила, это было совсем недавно. Кому достанется ее жизнь, которую она, как работу, худо ли, хорошо ли, довела до конца? Ну да, рукавички из нее не сошьешь — это правда. Помянут словом, кивнут в ее сторону, и все, — была и быльем поросла. А потом и помнить забудут. Тоже правда. А что ей еще надо? Знать хотя бы, зачем и для чего жила, топтала землю и скручивалась в веревку, вынося на себе любой груз? Зачем? Только для себя или для какой-то пользы еще? Кому, для какой забавы, для какого интереса она понадобилась? А оставила после себя другие жизни — хорошо это или плохо? Кто скажет? Кто просветит? Зачем? Выйдет ли из ее жизни хоть капля полезного, жданного дождя, который прольется на жаждущее поле?»       Ответы на все эти вопросы уже давным-давно даны человеку, а он все спрашивает и спрашивает, все сомневается и сомневается.  ***Задание 8***        Известно, что В. Распутин не писал до повести «Живи и помни» об эпохе войны. Попробуйте определить, как раздумья о нравственной природе человека, мысль, что в пучине бед спасется только тот, кто спасает других, вывели писателя к ситуации нравственного спора деревенской женщины Настены и мужа, невольного в известном смысле дезертира.        Виктор Астафьев писал в «Литературной газете» 17 июня 1981 г. о повести В. Распутина «Живи и помни»:       «Память о пережитом не умерла в нас. Проходят десятилетия, и не утихает, а все растет внутренняя потребность рассказать о самом главном, осмыслить происшедшее масштабно, глубоко, с общечеловеческих позиций. Идущие вслед должны знать правду о войне, очень жестокую, но необходимую, чтобы, познавая, сострадая, негодуя, извлекать из прошлого уроки. Не бывший на войне (Распутин), не нюхавший пороха написал так, что воевавшему не суметь. Именно потому, что фронтовик был тенденциозен, однобок. Здесь мы, максималисты большие, навалились бы, не хватило бы нам общечеловеческого сострадания. В. Распутин зашел на эту тему со своей глобальной стороны, поднявшись над материалом, а не задавленный тяжким его грузом. Распутин — тонкий, цельный, замечательный стилист. У него совпадение стиля со зрелой мыслью, авторским отношением к материалу — полное».  ***Задание 9***        В годы войны действовал один неукоснительно исполнявшийся принцип, своего рода нравственная присяга:   |  | | --- | | Нет права у меня ни на какую Отдельную судьбу. |         Почему вдруг в Андрее было заявлено это право на отдельную судьбу? Как будто он не был индивидуалистом? Почему в безропотной Настене возник нравственный центр эпохи, утвердилось право и жалеть и судить мужа?        Вот несколько цитат, характеризующих Андрея:        «Среди разведчиков Гуськов считался надежным товарищем, его брали с собой в пару, чтобы подстраховать друг друга, самые отчаянные ребята. Воевал как все — не лучше и не хуже. Солдаты ценили его за силушку — коренастый, жилистый, крепкий, он взваливал оглушенного или несговорчивого „языка“ себе на горбушку и тащил, не запинаясь, в свои окопы».       Жизнь на войне была временами не в меру тяжелой, но никто не роптал, не жаловался, потому что всем доставалось поровну. И «столько они, кто дрался с первых дней войны, вынесли и выдержали, что хотелось верить: должно же для них выйти особое, судьбой данное помилование, должна же смерть от них отступиться, раз они сумели до сих пор от нее уберечься».       И грезилось им, что «после войны наступит другой свет и другой мир для всех... Ничего они до войны не понимали, жили, не ценя, не любя друг друга, — разве так можно?».       А вот фрагмент нравственной предыстории Настены, совсем не патетичный, но многое предвещающий:       «С малых лет Настена, как всякий живой человек, мечтала о счастье для себя, наделяя его своими, с годами меняющимися представлениями... Семейная жизнь виделась ей по-хозяйски надежной, но и работной, а в отношениях с мужем — веселой и легкой: так и будни короче, и праздники красивей. Конечно, она могла иногда от чего-нибудь скомкаться или споткнуться, без сучка и задоринки ничего не бывает, но затем обязательно выправиться и продолжаться в любви и согласии дальше; причем любви и заботы Настена с самого начала мечтала отдавать больше, чем принимать, — на то она и женщина, чтобы смягчать и сглаживать совместную жизнь, на то и дана ей эта удивительная сила, которая тем удивительнее, нежней и богаче, чем чаще ею пользуются».  ***Задание 10***        Не кажется ли вам, что в любви Настены было больше самоотдачи, щедрости, до понимания которых не дорастал Андрей?       Чувством самоотдачи отмечена и ее тревога об Андрее: «Думая об Андрее, любя его горькой и заботливой любовью, она любила его жалея и жалела любя — эти два чувства неразрывно сошлись в ней в одно».       Настена «осуждала его, особенно сейчас, когда кончилась война и когда казалось, что он остался бы жив-невредим, как все те, кто выжил, но, осуждая его временами до злости, до ненависти и отчаяния, она в отчаянии же и отступала: да ведь она — жена ему».       В Евангелии сказано: «И оставит человек отца и мать свою и прилепится к жене своей» — и нет большей мудрости для жизни человеческой. Не так ли?  ***Задание 11***        Как вы оцениваете последнее жизненное решение Настены, не давшей жизни первенцу?       Вот ее внутренний монолог: «Ребенок этот родится на стыд, с которым не разлучаться ему всю жизнь. И тут не выйдет, как хотели, — ничего не выйдет. И грех родительский достанется ему, суровый, истошный грех, — куда с ним деться?!»        Известный поэт Вл. Соколов в стихотворении о поэтичном старом Арбате, сокрушенном бульдозерами ради нового проспекта, сказал, что это «уходящее с чертами будущего», что «все уходящее уходит в будущее». Затопление древних человеческих гнезд, между прочим и гнезд сказки, трудовой нравственности — всегда волновало Распутина.  ***Задание 12***        Что тут уходит? И куда уходит — в будущее или в безвестность, в океан беспамятства?        Повесть «Прощание с Матерой» — ответ писателя на преклонение человека перед собственным разумом, с помощью которого он создал невиданную технику, с чьей помощью, в свою очередь, решил переделать и саму природу, подчинить ее себе и устремиться к светлому будущему, куда ни в коем случае нельзя брать все отжившее, устаревшее и косное.       «Все сломя голову вперед бегут... Куды уж там назадь... под ноги себе некогда глянуть... будто кто гонится» — это рассуждения еще одной старухи из «Прощания с Матерой» — по имени Дарья.       «Тятьке как помирать, а он все в памяти был, все меня такал... он и говорит: „Ты, Дарья, много на себя не бери — замаешься, а возьми ты на себя самое напервое: чтоб совесть иметь и от совести не терпеть“. Раньше совесть сильно различали. Ежели кто норовил без нее, сразу заметно, все друг у дружки на виду жили. Народ он, конечно, тоже всяко-разный был. Другой и рад бы по совести, да где ее взять, ежели не уродилась вместе с им? За деньги не купишь. А кому дак ее через край привалит, тоже не радость от такого богачества».       А что означает слово «совесть» сейчас и как с ней быть в нынешнее, совсем новое время?  ***Задание 13***        В «Литературной газете» (1980. — 26 марта) В. Распутин писал: «Я верю, что наступит такое время, и оно уже не за горами, когда люди вынуждены будут согласиться, что безоглядный и безудержный технический прогресс не служит человеку и что он не есть прогресс».       Старая Дарья не боится вступать в спор со своим прогрессивным внуком:       «Че говорить — сила вам нонче большая дадена. Ох, большая!.. Да как бы она вас не поборола, сила-то эта. Она-то большая, а вы-то как были маленькие, так и остались».       О чем говорит старая женщина? Как бы вы ей ответили?  ***Задание 14***        Никакой прогресс не способен избавить человека от страха смерти, и недаром во всем мире существует культ предков, которые уже переступили эту грань и тем самым стали выше живущих. Строители же, пришедшие сокрушить Матеру, начинают с кладбища, обрекая тем самым себя на неизбежную расплату.       «И я себя другой раз ловлю, что не то делаю... Будто как по дьяволову наущению. Ежели это он, много он успел натворить, покуль народ хлестался, есть Бог али нету... Я че! Не мне людей судить. Да ить глаза и то видят, уши слышат... Думаешь, люди не понимают, что не надо Матеру топить? Понимают оне. А все же таки топят».        Зачем же они это делают? Зачем поступают вопреки здравому смыслу? Кто их толкает на это? Такие вопросы можно задавать бесконечно, однако, попытайтесь на них ответить.  **ФЕДОР АЛЕКСАНДРОВИЧ АБРАМОВ**  **(1920—1983)**        В начале 60-х годов после публикаций остроконфликтных очерков и повестей о разоренной, измученной всяческими новшествами — начиная с повсеместного внедрения «кукурузы», разукрупнений и объединений колхозов, районов и т. п. — возникло понятие «деревенская» проза. Вариантом этого понятия была «школа В. Овечкина»: в нее включали очеркистов вроде Г. Н. Троепольского, в последующем создателя повести «Белый Бим Черное ухо» (1970), и В. Ф. Тендрякова, создателя очерков и повестей «Ухабы» (1956), «Суд» (1960), «Кончина» (1968). Иногда «деревенщиков» обозначали и как «вологодскую школу», выдвигая в ее лидеры «вологодцев» В. И. Белова и поэтов Александра Яшина и Николая Рубцова, автора сборника «Звезда полей» (1967).  ***Задание 1***        Какой нравственно-эстетический смысл вкладывали критики в понятия «деревенская» проза, «вологодская школа», «писатели-почвенники»? Только ли в противопоставлении городской прозе, в отделении «почвы» от «асфальта» состоял смысл этих определений? В чем заключается новизна проблем, мотивов, характеров, самого языка, порожденных именно «деревенской» прозой? Актуален ли этот термин сейчас?        Наиболее близко подошел к объективной точке зрения на эту проблему известный критик Анатолий Ланщиков, который писал: «Мы не можем считать ни Федора Абрамова, ни Михаила Алексеева, ни Виктора Астафьева, ни Василия Белова, ни Виктора Лихоносова, ни Валентина Распутина, ни Василия Шукшина „деревенскими“ писателями, если даже они своим происхождением или своими нынешними интересами связаны с деревней. Они не в меньшей степени (в силу своего образования, рода занятий, жизненного опыта и гражданского темперамента) интеллигенты, нежели писатели, пишущие на темы „недеревенской“ жизни, и, в общем-то, не деревню они „показывают“, а отношение современного интеллигента, современного городского человека к укладу деревенской жизни и к истории крестьянского миросозерцания. А то, что они во всех подробностях знают деревню, не может быть поставлено им в упрек, как не может им быть поставлена в упрек их прежняя любовь к трудовому человеку земли».       Федор Абрамов, родившийся и выросший в деревне на севере Архангельской области, живший в Ленинграде, — яркий представитель именно «деревенской» прозы.  ***Задание 2***        Постарайтесь определить свое отношение к «деревенской» и «городской» прозе на основании повести Ф. Абрамова «Деревянные кони» (1969).       В повести важен скрытый сюжет, точнее, взаимосвязывающий диалог героя-повествователя, приехавшего в деревню отдохнуть, поохотиться, и древней старухи Милентьевны, свидетельницы бед и потрясений в судьбе деревни. Она как-то незаметно, осторожно, почти безмолвно является перед «дачниками», внося невольно чувство тревоги, даже вины перед землей, перед ушедшими поколениями: их согнали с земли, раскулачили... О порушенном укладе, пожалуй, громче всех «кричат» деревянные резные кони на крышах да плетенье узоров в наличниках... Диалог двух героев безмолвен, скрыт, крайне сложен.  ***Задание 3***        Ответьте на вопрос: почему после появления и ухода Милентьевны герою-горожанину не захотелось охотиться, а все его праздное пребывание в деревне стало казаться никчемным, пустым?  ***Задание 4***        Давно ли сельское население России хлынуло в города? Почему это произошло? Ответить на эти вопросы вам поможет знание истории страны, т. е. ее прошлое, которое является не просто перечислением событий на страницах учебника, а тем временем и местом, откуда вышли ваши ближайшие и отдаленные предки, многие черты которых вы несете в себе и передадите их своим детям.       Федор Абрамов все свое творчество посвятил корням нашим: русской деревне, русскому полю и русской крестьянской избе, полной тепла, радости и любви. Прочитайте один из романов тетралогии Ф. Абрамова «Дом». Вы почувствуете, как много доброго и радостного смысла содержится в этом коротком слове. Слово «дом» всегда было синонимом понятия «семья», без которой не может жить человек на этой земле.       Александр Твардовский, один из самых глубоких ценителей творчества Федора Абрамова, опубликовавший в журнале «Новый мир» лучшие романы из его тетралогии «Пряслины», когда-то сказал о себе (и об Абрамове):   |  | | --- | | Мы все, почти что поголовно, Оттуда люди — от земли... |   ***Задание 5***        Попробуйте ответить, опираясь на романы Ф. Абрамова «Братья и сестры», «Две зимы и три лета», «Дом», повести «Безотцовщина», «Поездка в прошлое», что означало для таланта Абрамова это «от земли». Почему в нем не было ни грамма от пресловутого чванства мужицким происхождением? Почему он в 1979 году имел моральное право в открытом письме землякам из родного села Веркола («Чем живем — кормимся») даже упрекнуть земляков в лености, пассивности, в равнодушии к богатству, которое пропадает зря?       «И вечная надежда на строгого и справедливого начальника, который откуда-то приедет и наведет наконец порядок. Почти как у Некрасова: „Вот приедет барин, барин нас рассудит“. Но так ожидала бабушка Ненила... А теперь-то, когда почти у всех чуть ли не среднее образование, теперь-то зачем ждать помощь со стороны?.. Спрашивается: к какой жизни, к каким делам готовят своих детей веркольские родители?»  ***Задание 6***        В этих упреках писателя, не очень понравившихся местному начальству, прозвучала его забота о сохранении того, что некогда С. Есенин и Н. Клюев называли «святилищем избы», «творением ангела простых человеческих дел», а В. Белов назовет «ладом», т. е. гармоничной взаимосвязью дома и человека, земли и рода.       Попробуйте развить мысль критика Л. Крутиковой, уловившей эту тревогу и боль Ф. Абрамова за дом, очаг семьи, за истоки народной нравственности: «Дом — самое простое, самое обычное, всем близкое и понятное слово. Что ближе человеку, что больше всего радует его, чем свой дом, свой очаг, своя семья? Не всю ли жизнь тратит он на то, чтобы построить, благоустроить свой дом, свое пристанище?..       Дома и могилы... Хижины, избы, юрты, дворцы и курганы, пирамиды, семейные склепы, гробницы великих людей и памятники миллионам погибших. Дома и могилы — безмолвные памятники человеческой истории, быта, культуры, человеческих взаимоотношений, стремлений, верований. О многом, об очень многом могут поведать дома и могилы.       На такую волну размышлений настраивает роман Федора Абрамова „Дом“, хотя речь в нем идет по-прежнему о семье Пряслиных и их северных земляках».  ***Задание 7***        Какие книги, начиная с Некрасова и кончая советской эпохой, вы читали, где говорилось бы о жизни крестьянина? И чем они отличаются от того, что написал Абрамов?       Обратимся к трудному, постепенно зреющему конфликту в тетралогии «Пряслины»: затяжному спору главного героя Михаила Пряслина, совестливого труженика, опоры («кормильца») своей семьи (и многих других в селе Пекашино), и его дружка Егорши. Михаил не может бросить землю, разрушить какую-то идеальную взаимосвязь с ней, с пашней и колоском, с сенокосами и лесами. В самый горестный миг, когда нет сил тянуть лямку нужды, забот, он вдруг видит свою малую родину такой:       «И словно для того, чтобы еще больше раззадорить и воспламенить его, яркая, летучая звезда прочертила ночное небо над головой...       А потом звезда рассыпалась, и в зеленоватых отблесках ее он увидел приземистую, до боли знакомую избу с заиндевевшей крышей».       Егорша знает уже иные, не звездные, «видения»: он мечтает скорее получить, как он говорит, тот «серп и молот», который с крылышками (т. е. паспорт), и удрать. Куда? В город, хотя бы в барак...  ***Задание 8***        Попробуйте ответить на вопрос: почему в романах Абрамова, в сущности, нет идеализации старины, патриархальщины, даже «лада» и тем более «соборности, общинности», но читатель слышит ноты истинного патриотизма, любви к Русской земле? Почему даже конфликты в сфере начальственной (например, конфликт секретаря райкома Подрезова и председателя колхоза Анфисы Мининой) воспринимаются не как споры хозяйственников?        Дело, видимо, в том, что взаимоотношения рядового человека и истории, взаимоотношения человека и государства — главнейшая проблема всей русской литературы — в романах Абрамова звучит как проблема общенародная, требующая неотложного внимания.       Отношение человека к закону состоит из двух возможностей: подчиняться и не подчиняться. И еще: если уж подчинился, то и живи по этим законам, не взбрыкивай каждый раз, когда пропадает желание подчиняться чужой воле. Но это все относится к законам древним, прочным, устоявшимся, основанным на вековых традициях и Божьих заповедях. А как же быть героям Абрамова, которых ради исполнения новых законов побуждают отказаться, даже отречься от древних, живущих веками в их душах, передающихся с кровью?       Постоянное столкновение, и осознанное и нет, двух взглядов, двух потребностей в душе человека неизбежно ведет к потере душевного равновесия.  ***Задание 9***        Какие же желания борются в душе русского человека, такого, например, как Михаил Пряслин и его родные?       «Не одно десятилетие шли разговоры о необходимости искоренять пассивное, смиренное отношение к жизни, идущее якобы от патриархальных времен. Смирению, долготерпению настойчиво противопоставлялось волевое, активное, даже бунтарское отношение к миру. Зачастую именно так и ставился вопрос: христианское смирение или активный протест, непротивление злу или бунтарство вплоть до преступления, как у Раскольникова» *(Л. Крутикова).*       Видите, в какой лирический простор выводят критика размышления над произведениями Федора Абрамова...  ***Задание 10***        Этот лирический, а по существу социально-философский, простор помогают расширить мнения других современников.       «И все творчество Федора Абрамова не есть ли взволнованный земной поклон этой трудовой России?» *(А. Турков).*       «С полным правом можно сказать, что Федор Абрамов создал эпопею народной жизни» *(Е. Сидоров).*  ***Задание 11***        Чего не увидели критики у Абрамова? Ведь всякое истинное художественное произведение практически бездонно, и каждое новое поколение может найти в нем то, что ему интересно, насущно и жизненно важно.       В конце жизни Федор Абрамов создал серию повестей — лучшие из них «Пелагея» и «Алька» — о трагизме распада деревенских семей, о возникновении слоя людей «с обочины», выбитых из одного уклада и не построивших ничего нового, опирающихся на понятия и нормы примитивного выживания.  ***Задание 12***        Задумайтесь: в чем близость и отличие персонажей типа Альки от шукшинских или вампиловских персонажей?  **ЮРИЙ ВАЛЕНТИНОВИЧ ТРИФОНОВ**  **(1925—1981)**        Юрий Трифонов родился в интеллигентной семье революционера-большевика, одного из создателей петроградской Красной гвардии, члена Реввоенсоветов на нескольких фронтах Гражданской войны, но после репрессий 1937 года, потеряв родителей, семейный очаг в известном «доме на набережной» (сейчас в знаменитом доме на ул. Серафимовича, 2, создан музей с таким названием), он, сын репрессированного, начал свой путь в литературу в 1942—1944 гг. с цеха авиазавода, с профессии слесаря, техника, затем редактора заводской многотиражки. В девятнадцать лет он, уже автор множества стихотворений, доныне хранящихся в семейном архиве писателя, поступает в Литературный институт им. М. Горького. К заслугам К. А. Федина, К. Г. Паустовского, взявших молодого стихотворца в свои семинары, следует отнести их выбор, их прозорливость: они угадали в нем, человеке драматичного жизненного опыта, талантливейшего прозаика с намеренно скупым на детали, гирлянды метафор («бедным») стилем, но с чрезвычайной чуткостью к непроявленным, зреющим драмам, к сюжетам бытового окружения человека.       Этот трифоновский сжатый, «бедный» стиль, чуждый патетики, заявленный уже в повести «Студенты» (1950), удостоенной Сталинской премии 3-й степени (по предложению А. Твардовского, редактора «Нового мира»), легко узнается во всех его романах и повестях. «На бульваре плешинами белел снег, деревья темнели сиво, голо, и по черному асфальту, по трамвайному пути и по середине бульвара бежали к Трубной площади люди... Зима кончалась, воздух был ледяной. И ледяной ветер гнал людей к Трубной. Говорили, что в Дом Союзов будут пускать с двух... Центр, говорили, закрыт, в метро не пускают» — так сжато и мыслеемко, ни словом не обмолвившись о событии (прощание и похороны И. В. Сталина в марте 1953 года), опишет Трифонов не названное, но очевидное, не прибегая к игре символами, не впадая в лирические откровения. Но как рельефно стало все в мире — снег белеет еще, но среди черного асфальта, зима на исходе, но ветер ледяной! А главный герой Антипов, с одной стороны, еще испытывает на обледенелом тротуаре «какое-то полубезумие», а с другой — первым, угадав давку, поиск спасательных ниш, бросился выламывать дверь в подъезде, чтобы спасти людей.       Этот талант наглядности при экономии средств изображения был замечен и в «Студентах», в целом еще зависимой от поэтики и, главное, схематичной сюжетологии в литературе тех лет (борьба ясно «хорошего» с очевидно «плохим»), вытекавшей из пресловутой теории о бесконфликтности всего общества. «Первая моя книга во многом недостоверна. И недаром после этого у меня наступил длительный спад. Я чувствовал, что должен писать иначе, „не нажимая на успех“, — признавался позднее автор.  ***Задание 1***        Перечитайте хотя бы несколько страниц из повести «Студенты» или романа «Утоление жажды» (1963), написанного Ю. Трифоновым после поездки в Туркмению на стройку Каракумского канала, и попробуйте ответить на вопросы:       1. Чем отличалось повествование Трифонова от стиля, конфликтных схем тогдашнего «производственного романа», в сущности публицистики в лицах?       2. Почему «Утоление жажды» — это роман уже периода «оттепели»? Только ли о насыщении полей, утолении их жажды вел речь писатель или этот роман говорил и об иной жажде, утолении справедливости, преодолений скудости заданной псевдоправды, как и его очерковая книга «Отблеск костра» (1965)?       Известный цикл «городских» повестей Юрия Трифонова — «Обмен» (1969), «Предварительные итоги» (1970), «Долгое прощание» (1971), «Другая жизнь» (1975), «Дом на набережной» (1976) — критики тех лет нередко определяли как изображение жизни «внутри кольца» (И. Золотусский), как произведения, в которых автор, «работая над своей цепью бытовых повестей... в какой-то степени оказался в плену у среды, служащей ему моделью» (В. Дудинцев). В этих суждениях много любопытного и точного:       «Проза как бы очерчена городским кольцом. Люди вжаты в него, впрессованы. Их жизнь теснится на пятачке быта, и это пятачок в пятачке, кольцо в кольце... Жизнь обращается внутри себя, варится, сваривается... Герои ходят на службу, ссорятся, мирятся. Вновь ссорятся. Играют на бегах, ездят в Крым. Пьют водку, болеют... Все они износились и несколько ожесточены. Но бывают и просветы, просветы в любви. Впрочем, они редки. Любовь как-то перетирается, впитывается в быт... Время тянется в быте, тащится. Оно провисает, делается вялым. Сама жизнь остывает в нем, и душа чувствует изменение температуры... При всей стихийности и честности трифоновского письма мысль, „управляющая им, несколько холодна“» (Золотусский И. Внутри кольца // Комсомольская правда. —1972. — 17 февраля).       Подобную точку зрения разделял во многом и критик Вс. Сахаров, отмечая особый, парадоксальный успех антимещанских повестей Трифонова — у кого? — у того самого городского мещанства, быт которого с частой сменой моды, интеллектуального «разносола», компромиссами и вещизмом изображал прозаик:       «Самыми внимательными и благодарными читателями антимещанской прозы Трифонова стали представители описанных в ней социальных групп. Их соблазнило то, что в этих повестях „все, как у нас“... В повестях даже при желании трудно отыскать бичевание, резкое, отчетливое осуждение» (Сахаров Вс. Обновляющийся мир. — М., 1980).  ***Задание 2***        Попробуйте уточнить и поправить этих исследователей, опираясь на высказывания, особенности повествовательных структур, характерологию Трифонова, отнюдь не считавшего свои миры камерными, «забытовленными», тем более внеисторичными.       В 1965 году он создал документальное повествование об отце, о драматичных событиях Гражданской войны «Отблеск костра», где высказал мысль, что любой человек историчен, втянут в движение истории, в пламя «большого костра»:       «На каждом человеке лежит отблеск костра. Одних он опаляет жарким и грозным светом, на других едва заметен, чуть теплится, но он существует на всех. История полыхает, как громадный костер, и каждый из нас бросает в него свой хворост. И потому нельзя сбрасывать со счетов даже тех, кто далек от грозного света, кто поглощен своими маленькими радостями, потрясен семейными утратами. Так, героиня трифоновской повести „Другая жизнь“ (1975) теряет мужа и вдруг понимает, какой свет ушел из ее жизни, как много было с ним связано. Вот ее размышления на эту тему:       „Неужели их жизнь нельзя назвать хорошей? Их жизнь — это цельное, живое, некий пульсирующий организм, который теперь исчез из мира. В нем было сердце, как в живом организме, он развивался, расцветал, болел, изнашивался, но умер не от старости и не от болезней, а оттого, что исчезла материя, дававшая ток его крови. Странное создание была их жизнь! Никто не мог понять, что это такое... И они сами не могли бы ничего определить словами“».  ***Задание 3***        Попробуйте определить, что же делает вашу жизнь живым организмом, частью жизни других людей. Что в ней необходимо, а без чего можно и обойтись?       В юношеском возрасте проблема одиночества — одна из наиболее острых и насущных. Молодому человеку, не обремененному еще опытом и знаниями, необходима опора на ближнего его, на главную идею его существования, к которой он сам еще не пришел.       Прав, конечно, Трифонов, когда говорит о своем историзме: «Человек есть нить, протянувшаяся сквозь время, тончайший нерв истории, который можно отцепить и выделить и по нему определить многое. Человек... никогда не примирится со смертью, потому что в нем заложено ощущение бесконечности нити, часть которой — он сам. Не Бог награждает человека бессмертием, и не религия внушает ему идею, а вот это закодированное, передающееся с генами ощущение причастности к бесконечному роду».  ***Задание 4***        Как реализуется это высокое представление о человеке, о бессмертии его души, о «бесконечности нити» в повестях и романах Трифонова городского цикла, причем реализуется на разных этапах жизни, на переходах от детства к зрелости, в пору возмужания и просветленной мудрости?        Следует отметить, что писатель, оставаясь всегда верен своей манере скупого, вязкого повествования из сердцевины быта, навыку внешнего отстранения от изображаемого, не прибегает к многозначительным вещаниям, пророчествам, к парению риторики. Он избирает интонации случайных раздумий, сомнений, намеков, доверительных бесед героев с самими собой.       Выпущенный уже после смерти писателя роман «Время и место» весь состоит из раздумий и сомнений, которыми наполнена жизнь современников Трифонова. Один из героев романа, от имени которого ведется рассказ, постоянно сравнивает свои детские представления со взрослыми: «Теперь подумаешь: ни черта не понятно, блажь какая-то, вздор... А тогда все было понятно. И даже: никак иначе нельзя. Мозги-то легкие, недоспелые, одно светлое и доброе на уме, и жизнь представляется лучезарной, несмотря на боль, на страдания. Это уже потом, спустя годы, сообразишь вдруг и ужаснешься: как же все удалось? Как же они — мы — этакую глыбищу переворотили?»       И действительно: как, когда и почему происходит этот огромный и практически неощутимый скачок от детства к зрелости?       И не только этот скачок. Задумайтесь над другими «микросюжетами» в жизни героев повестей и романов писателя: в любых из них наблюдается сходство композиционно-образных построений, наблюдается единство внутреннего пространства личности и пестрой, совсем не линейной событийности, бытовых — внешне! — происшествий, «долгих прощаний», «обменов»...  ***Задание 5***        Попробуйте продолжить размышления на эту тему, углубитесь в собственные ощущения в разные периоды вашего внешне распыленного на мелочи бытия.       Может быть, вы найдете свой подход к мучительным, хотя внешне беспечным, случайным поискам героев Трифонова путей за пределы «кольца», из теснин чистого быта? Почему нельзя определять «городских» жителей Трифонова — вроде репетитора Гартвича, драматурга Гриши Реброва, актрис и домохозяек, даже «ушибленного эпохой» деда Дмитриева в «Обмене», явно вернувшегося из лагерей, хотя об этом сказано намеком («был очень болен и нуждался в отдыхе») — как аутсайдеров истории, людей с обочины, попросту мещан?       «...Ум перестал быть для этих интеллигентных людей источником радости, вдохновения, счастья, он для них сделался простым орудием труда, и не больше. Все они не творят, а лишь перерабатывают чужое творчество, фактически паразитируя на нем. Они вторичны по своей сути, а претендуют играть в жизни роли первичные» (Ланщиков А. Избранное. — М., 1989).       Таким видит героев Ю. Трифонова известный критик литературы и посредник между читателями и образами художественных произведений.  ***Задание 6***        А как вы оцениваете внутренний мир трифоновских героев? Может быть, более близок к пониманию якобы «вторичных» героев Трифонова писатель Василий Росляков, увидевший в них совсем другое? Не примиренность со своим страдальческим положением, а как раз бунт против вещизма, бездуховности, внеисторичности?       «Как правило, у него (Трифонова) семейная рассогласованность имеет как бы закадровый выход или указание на рассогласованность более широкую, чем семейная; трещины частного быта благодаря опыту и мастерству писателя вырисовываются как продолжение или следствие трещин иного происхождения, образовавшихся за пределами семейного круга. Именно этим-то глубинным выходом из частного быта в быт общественный и характерны повести Трифонова» (Литературное обозрение. — 1980. — № 1).  ***Задание 7***        Мысль о том, что пространство в кадре неразрывно связано в прозе Трифонова с «закадровым», а трещины в быту — с какими-то иными трещинами, провалами, заставляет пристальнее вглядеться в конфликтную ситуацию одной из лучших повестей писателя «Дом на набережной» (1976), рассмотреть известную взаимосвязь ее с книгой о народовольцах «Нетерпение» (1973), с романом «Старик» (1978). В конце концов, с тем временем застоя, реальностями «общества утраченных целей» (Л. Я. Гинзбург), которое возникло на развалинах периода «оттепели».       Почему в «Доме на набережной» не просто изгоняется из университета благородный Николай Васильевич Ганчук? Изгоняется не безликой стихией, а вполне определенным лицом — неким Дородновым, им же, Ганчуком, «недодавленным» в 20-е годы. Почему Глебов, ученик Ганчука, взвесив возможные выигрыши и проигрыши, в итоге предает учителя, а Соню Ганчук постигает ужасная и символическая болезнь — она не выносит света?  ***Задание 8***        Прямых ответов в повести как бы нет. Но они не только «за кадром», хотя, скажем, легко вспомнить «вытеснение» гениального Н. И. Вавилова посредственным Т. Д. Лысенко. Задумайтесь все же над психологией Глебова: «Дом на набережной», оказывается, излучал на него, выросшего в заурядном Дерюгинском переулке, какой-то манящий свет, порождал «страданье от несоответствия», своего и интеллектуалов от революции, вознесенных в этот знаменитый дом.       И это лишь одна из тропинок к «закадровой» реальности, окружающей прозу Трифонова. Вплоть до его последнего недописанного романа «Исчезновение», опубликованного после смерти писателя. Еще больше таких путей от горизонта отдельного человека к горизонту истории в романе «Старик», где Павел Летунов, участник Гражданской войны, не просто исследует события жизни легендарного Мигулина, но и свою судьбу в 20—30-е годы. «Время испекло нас в своей духовке, как пирожки», — мог бы сказать он о всех максималистах и правдоискателях начала века.  ***Задание 9***        Когда-то Борис Пастернак сказал о самой труднейшей сверхзадаче поэта:   |  | | --- | | И знать о будущем в быту... |         Решить эту сверхзадачу, не прибегая к умножению числа абстракций, сочинительству неких «закономерностей», ведущих в столь же абстрактное будущее, крайне трудно. Для этого, если усилить опору на великого поэта, требуется   |  | | --- | | Игра и мука — Натянутая тетива Тугого лука. |         Попробуйте уловить это вечное напряжение натянутой тетивы в любом фрагменте прозы Трифонова, в его словесной ткани.       «О чем бы ни писал Трифонов — о народовольцах (из которых вышли его предки. — *Л. В.*) или о гражданской войне — он хотел понять наше время, передать его проблемы, вскрыть причины современных социальных явлений. Жизнь воспринималась им как единый художественный процесс, где все связано, все рифмуется. А „человек есть нить, протянувшаяся сквозь время, тончайший нерв истории... Таким нервом истории, отзывающимся на боль, ощущал себя и остался для нас Юрий Трифонов“».  ***Н. Иванова.*** *Проза Ю. Трифонова, 1984*        Эта цитата взята из книги, вышедшей через три года после смерти писателя, одного из известных современных критиков Натальи Ивановой. Для многих из вас — это уже история: нет тех людей, о которых писал Трифонов, навсегда исчезли их идеалы, ради которых они шли на каторгу и даже на смерть. Все, что было, стало историей, ушло навсегда в прошлое, мы живем в другом мире, который еще только предстоит понять и освоить.       Так что же дает нам Трифонов, чем близки нам мысли его героев?  ***Задание 10***        Подумайте над этим вопросом, у которого будет и продолжение после еще одной цитаты из книги великого знатока теории литературы и искусства М. М. Бахтина:       «Понять этот мир как мир других людей, совершивших в нем свою жизнь, — мир Христа, Сократа, Наполеона, Пушкина и др. — первое условие для эстетического подхода к нему. Нужно почувствовать себя дома, в мире других людей, чтобы перейти от исповеди к объективному эстетическому содержанию... Только в мире других возможно эстетическое, сюжетное, самоценное движение — движение в прошлое».       Каждый прожитый день становится вашим прошлым, и таким образом человек постоянно живет как бы в двух направлениях: в прошлое и в будущее, о котором ему хочется знать как можно больше, но которое для него закрыто. В прошлом же, населенном и людьми великими, и совсем простыми, но близкими вам, только и можно найти ответы на все жгучие вопросы современности, там наш дом и мир людей.  ***Задание 11***        Сложившаяся привычка во всем искать пути от единичного к общему, из сферы быта и семьи к магистралям истории долгое время не позволяла двигаться в обратном направлении, к другим, не менее ценным открытиям: что же значит для человека тепло родного дома, традиции семьи, образы отца и матери?       Творчество Трифонова позволяет совершить и это поучительное путешествие. И оно тоже будет движением к правде о человеке. И о его будущем.       «Трифонов пришел к истории не только потому, что хотел воскресить образ отца в человеческой памяти, хотя именно это и было одним из основных мотивов создания „Отблеска костра“. Существенным двигателем было стремление к исторической правде... „Ничто не добывается с таким трудом, как историческая справедливость, — замечает писатель. — Это то, что добывают не раскопки в архивах, не кипы бумаг, не споры, а годы“».  ***Н. Иванова.*** *Проза Юрия Трифонова, 1984*        Труды и годы — вот что движет человеком в его жизни, считает писатель. Нам теперь уже не очень интересно знать, что его отец был революционером, но именно такие повести и романы внушают интерес к нашему собственному прошлому, которое становится понятным только через годы.       Но как жить, если у тебя нет еще за спиной прожитых лет, когда мудрость твоя находится в будущем, до которого надо еще дожить?       Над этим задумывается, часто подсознательно, каждый подросток. И как часто, особенно за последние годы, никто не может, да и не хочет ему помочь. Никто, кроме таких честных перед современниками и своей совестью писателей, к каким относится Юрий Трифонов.       Он не делает великих открытий, не снабжает своих читателей мудрыми мыслями, а лишь приглашает к доверительной и откровенной беседе о насущном, о наболевшем. А что может быть важнее отношений с родителями (живыми и покойными) в детстве, отрочестве и даже старости?  ***Задание 12***        «У всех сложности с отцами. В моем детстве тоже были сложности с отцом...» — так пишет Трифонов.       Так было всегда, это единственное противоречие, служащее не только причиной больших и малых огорчений, но и движущей силой развития человеческих отношений. У вас была не одна возможность почувствовать, что процесс этот болезненный, но на этой земле другого нам не дано.       Говорят, что все недоразумения происходят от непонимания, но это относится лишь к сознанию, человек же еще наделен и чувствами, воспитанием которых не занимается никто, кроме него самого.       Отчего же происходят эти сложности, огорчения, разочарования и всякие прочие неприятности наши при столкновении даже с самыми близкими?  ***Задание 13***        Вот что пишет Трифонов в «Другой жизни»:       «Мы удивляемся: отчего не понимаем друг друга? Отчего не понимают нас? Все зло отсюда, кажется нам. О, если бы нас понимали! Не было бы ссор, войн... Парапсихология — мечтательная попытка проникнуть в другого, отдать себя другому, исцелиться пониманием, это песня безумного долга... Но куда же мы, бедные, рвемся понять других, когда не можем понять себя? Понять себя, боже мой, для начала! Нет, не хватает сил, не хватает времени или, может быть, не хватает ума, мужества...       Если думать о себе... Но так скучно думать о себе. Однажды становится дико скучно. И вдруг сверкнет как догадка, как слабая заря за стволами — другая жизнь».       О какой «другой жизни» мечтают герои Трифонова? Ведь у человека бывает одна-единственная, неповторимая и неисправимая никакими силами жизнь.       Другая жизнь бывает только в романах. И это пока что единственная данная нам возможность пережить и перечувствовать и другую, и третью, и десятую жизнь, и выбрать для себя самую подходящую.  ***Задание 14***        Так, значит, литература, искусство — средство самообмана, иллюзия иной, лучшей, достойной, понятной и предсказуемой жизни?       Вот в чем вопрос! Попробуйте обдумать его с разных сторон. Аргументируйте свои ответы примерами из произведений Ю. Трифонова. |